



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA**

**ANÁLISIS DEL CONCEPTO DE
SER PIANISTA:
RETOS Y ESCENARIOS PARA EL SIGLO
XXI
T E S I S**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
Licenciado en Música Piano

PRESENTA:
OLIVER JOSÉ DE LA ROSA ANZURES

PRESIDENTE: MARÍA TERESA GABRIELA FRENK MORA
SECRETARIA: MONIQUE RASETTI ALBUQUERQUE
VOCAL: MAURICIO RAMOS VITERBO
SUPLENTE: EDITH RUIZ ZEPEDA
SUPLENTE: ROCÍO VIRUEGA ARANDA

ASESORAS TEÓRICAS:
- MARÍA TERESA GABRIELA FRENK MORA
- MARÍA CONCEPCIÓN MORÁN MARTÍNEZ

Ciudad de México

2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

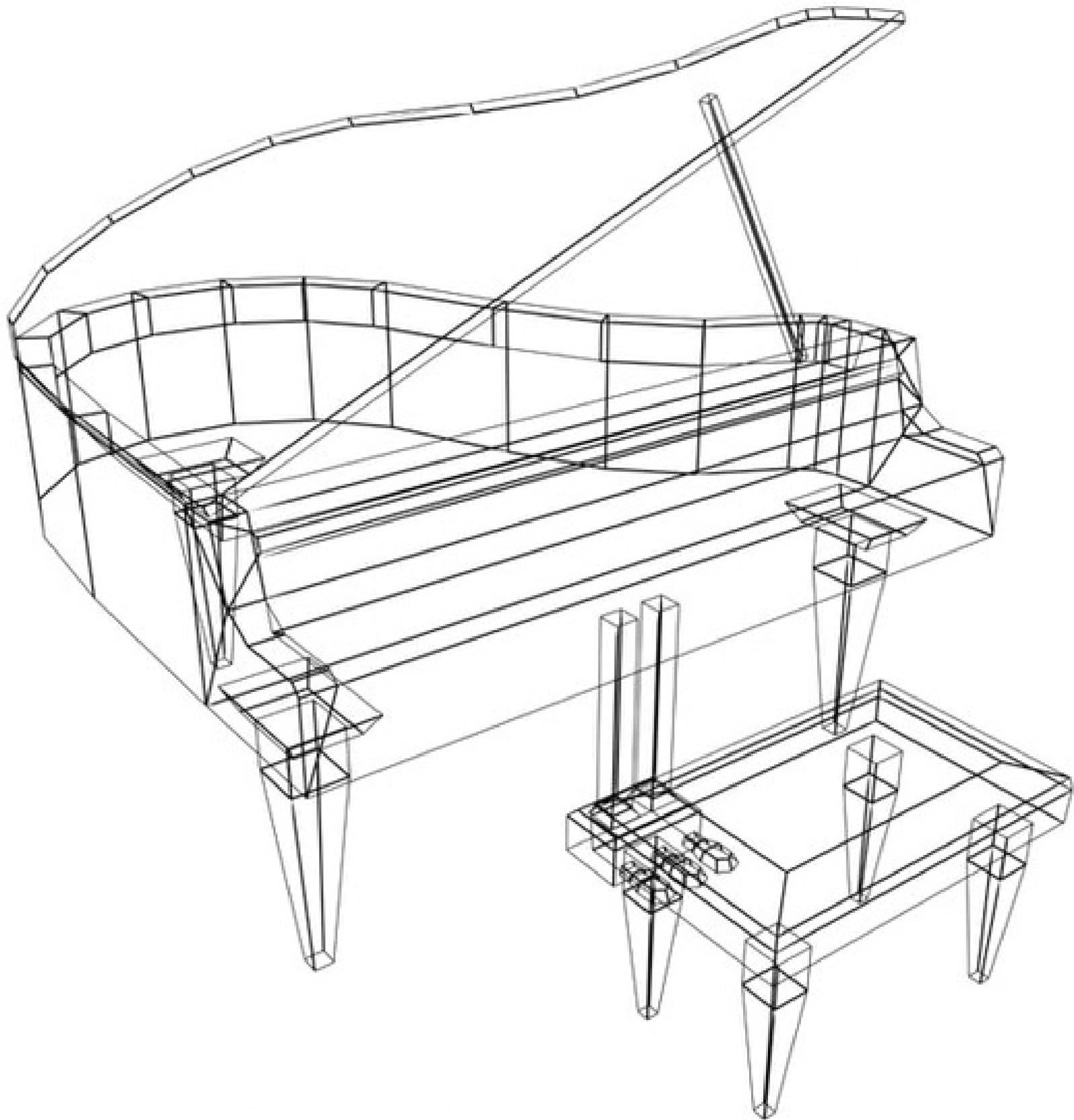


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



AGRADEZCO A DIOS Y A TODOS LOS QUE SIEMPRE
CREEN EN MI.
NOMBRARLOS A TODOS SERÍA DÍFICIL, SABEN
QUE LOS APRECIO Y LOS LLEVO SIEMPRE EN EL
CORAZÓN...

DEDICO ESTE TRABAJO A TODOS LOS QUE PUEDEN PERCIBIR
AL MUNDO Y A LA VIDA COMO UN MARAVILLOSO DEVENIR,
COMO TRANSFORMACIÓN IMPERMANENTE, UN FLUJO DEL
INTER-SER QUE SE MANIFIESTA NO COMO ALGO SEPARADO Y
AJENO, SINO CON GRAN AMOR Y VOLUNTAD.

movimientos:

I PRELUDIO

1.1	Intenciones	3
1.2	Introducción	4
1.3	Objetivos	6
1.4	Contexto y alcance	7

II LUDIO

2.1	Génesis del piano	
2.1a	Orígenes de las cuerdas percutidas	10
2.1b	Orígenes antiguos del teclado	12
2.1c	Otra evolución tecnológica, o bien el nacimiento del piano	17
2.2	Primeros pasos del fortepiano	
2.2a	El piano se abre paso	23
2.2b	Las escuelas o mecánicas del siglo XVIII	26
2.3	El piano evoluciona	
2.3a	Inventos del siglo XIX	29
2.3b	El piano en América	35
2.4	El piano permanece	
2.4a	Expansión global del piano en el siglo XX	38
2.4b	Imaginaciones de los siglos XX y XXI	39
2.5	Tecnología electrónica en el piano	
2.5a	El teclado como máquina	55
2.5b	El piano autómatas	58
2.5c	Sintetizadores, teclados electrónicos y pianos digitales	62
2.5d	El futuro del piano en el siglo XXI	67

III INTERLUDIO

3.1	Génesis de los Pianistas	
3.1a	Aparecen los nuevos músicos pianistas	74
3.1b	Especialización de los pianistas	77
3.1c	Primeros Conciertos – La colectividad	82
3.1d	El primer virtuosismo pianístico y el músico independiente	85
3.2	Pianista/Artista	
3.2a	Siglo XIX – Segundo virtuosismo y la transformación del recital pianístico	89
3.2b	Rivalidades y contiendas pianísticas	94
3.2c	Otros pianistas	99
3.3	La ruptura del pianista	
3.3a	Siglo XX – El pianista moderno	107
3.3b	El pianista internacional	114
3.3c	El regreso de la improvisación	116
3.3d	Pianistas comerciales populares	121
3.4	Replanteamiento del concepto de ser pianista	
3.4a	Siglo XXI – Music star	125
3.4b	Pianista docente activo	128
3.4c	Pianista acompañante	129
3.4d	Coaching pianist	130
3.4e	Pianist Singer	131
3.4f	Pianistas en otros medios	132

IV POSTLUDIO

4.1	Retos y escenarios pianísticos del siglo XXI – El pianista y la tecnología en el IMET	
4.1a	Pianista ≠ tecladista	149
4.1b	Concepción estética y funcional del IMET en la cultura pianística	145
4.1c	Gadgets pianísticos	155

4.2 Retos y escenarios pianísticos del siglo XXI – El pianista y las instituciones educativas	
4.2a Oferta educativa en México	160
4.2b La especialización del conocimiento musical como recurso para encaminar al estudiante	174
4.2c Pianista, intérprete, compositor, músico, artista, licenciado	179
4.3 Retos y escenarios pianísticos del siglo XXI – Replanteamiento de fuentes laborales y otras estrategias	
4.3a Recitales, conciertos, tocadás y huesos	187
4.3b Expectativas laborales y gestión cultural	196
4.3c Promoción en internet, redes sociales y la tecnología como aliado	203
4.4 Retos y escenarios pianísticos del siglo XXI – La multiplicidad de ser pianista	210

V CODA

Conclusiones	218
--------------	-----

ANEXOS

Anexo 1. Mapa Curricular de la Licenciatura en Música- Piano FaM	219
Anexo 2. Licenciatura en Piano del CNM	221
Anexo 3. Licenciatura en Piano del Conservatorio de las Rosas	223
Anexo 4. Licenciatura en Piano de la Escuela Superior de Música	225
Anexo 5. Licenciatura en Jazz-Piano de la Escuela Superior de Música	227
Anexo 6. Licenciatura en Piano de la Universidad Veracruzana	229

Anexo 7. Licenciatura en Jazz de la Universidad Veracruzana	231
Anexo 8. Carrera de Teclados y composición de la G. Martell	233
Anexo 9. Plan de estudios de la Academia de Música Fermatta	235

FUENTES

Libros	237
Artículos	239
Web	239
Imágenes	243

*Abrí una cajita oscura,
en ella había líneas entrelazadas,
como flechas congeladas.
Cuando abrí la cubierta,
latidos negros y blancos
invitaban mis manos.
El deseo cobró vida,
los colores salieron a la luz,
sonidos devinieron infinitud.*

PRELUDIO

1.1 INTENCIONES

Este proyecto tiene su origen en diversas percepciones, cuestionamientos y experiencias pianísticas, que he podido observar en el campo laboral, académico y experimental musical. En cómo se han ido transformando los conceptos de ser pianista, del piano, las situaciones actuales que vivimos en el trabajo musical, y los nuevos retos que se presentan en este siglo XXI.

Principalmente, este trabajo se ha pensado para los amantes del piano, estudiantes de música, músicos, pianistas, y público en general. Sin embargo, no pretendo hablar de la historia completa del piano ni de sus pianistas, ni mucho menos “ofrecer la verdad absoluta”, ya que cada quien forma su propia manera de percibir las cosas. Más bien, me gustaría ofrecer algunas reflexiones de lo que el piano y el pianista pueden ser hoy en día, pertenecientes a una etapa donde la música puede significar sonido, ruido, playback, espectáculo y edición. O bien, una manera más de seguir contribuyendo a la existencia del arte, un camino más de la transformación del espacio-tiempo.

1.2 INTRODUCCIÓN

A lo largo del estudio pianístico, es inevitable preguntarse cuál es la posición de nuestro trabajo, sobre todo porque la música está compuesta de multiplicidades, contrastantes y en expansión.

Personalmente, estos últimos años me he preguntado los significados de los conceptos piano y pianista, ya que muchos de mis colegas al igual que yo, hemos tenido algunas experiencias que hacen que cuestionemos nuestro trabajo. Por ejemplo, invitaciones a participar en recitales donde el instrumento no es propiamente un piano, sino uno digital o un sintetizador. En una buena parte del campo laboral no les interesa si tu técnica está hecha para piano, lo que quieren es que hagas música con un instrumento de teclado, y antiguamente esa era la tradición de los intérpretes de teclado.

Pero no sólo nos encontramos con la aparición de un instrumento electrónico, sino todo lo que conlleva, y lo que está implícito en este siglo: Exploraciones maquínicas, soluciones por medio de la adaptación de los recursos del instrumento con el que se cuenta, el replanteamiento de la función pianística (dentro del gremio y en la sociedad en general), las oportunidades, expectativas y campos laborales, y las nuevas formas para difundir nuestro trabajo.

¿Qué es el piano? ¿Cómo se es pianista? ¿Bajo que contexto alguien puede ser pianista? ¿Se es pianista en la medida del repertorio que uno sabe?

La imagen y las significaciones del piano y el pianista han ido cambiando con el paso del tiempo. La diversidad de la música y los requerimientos de algunos géneros de esta, hacen que el término *pianista* resulte un poco ambiguo en estos tiempos.

Por tradición histórica, decir pianista hace pensar en un músico que se desempeña en una sala de conciertos, pero ¿realmente esta es la visión actual del término? Él mismo puede ser un músico de jazz, blues, salsa, o un músico experimental que usa el piano para su trabajo musical, etc. Podríamos decir que el concepto pianista es muy amplio, y depende en qué contexto nos encontremos.

Básicamente, la tesis se divide en 4 secciones. Como primera parte, se hace una revisión breve del origen del piano, de la evolución formal del instrumento, de su planteamiento electrónico y hacia dónde se dirige actualmente. En la segunda parte, se realiza una búsqueda de las conceptualizaciones que definan lo que el pianista ha sido a través de estos tres primeros siglos, de cómo funcionaba en sus inicios, el trabajo de componer, interpretar y de ser músico, hasta las posibilidades actuales. En la tercera parte, se revisan estas conceptualizaciones bajo los esquemas del artista, del músico, de las instituciones que ofrecen una educación profesional pianística, de los retos y escenarios que atañen a estos tiempos como la gestión, promoción, y los campos de acción laboral. Finalmente, las conclusiones y fuentes consultadas.

Cabe señalar que durante estas exploraciones no sólo se hablará de la música de concierto, también se incluirán algunas opiniones de otros géneros musicales. ¿Por qué se hace esto?

Sencillamente porque es conveniente tener conexiones con otras conceptualizaciones del piano y del pianista, siempre es bueno ver lo que sucede actualmente, ya que el piano ha sobrepasado las barreras de la música de concierto, y estos otros géneros nos dan otra perspectiva para poder tener ideas más heterogéneas.

1.3 OBJETIVOS

Una de las finalidades principales de esta tesis es ofrecer algunos contextos y marcos históricos, donde el piano y el pianista hayan estado presentes para tener un margen de comparación, reflexión, y crítica con nuestro tiempo.

Asimismo, exponer algunas problemáticas a las que se enfrenta el pianista contemporáneo, gestión, fuentes de trabajo y valoración social.

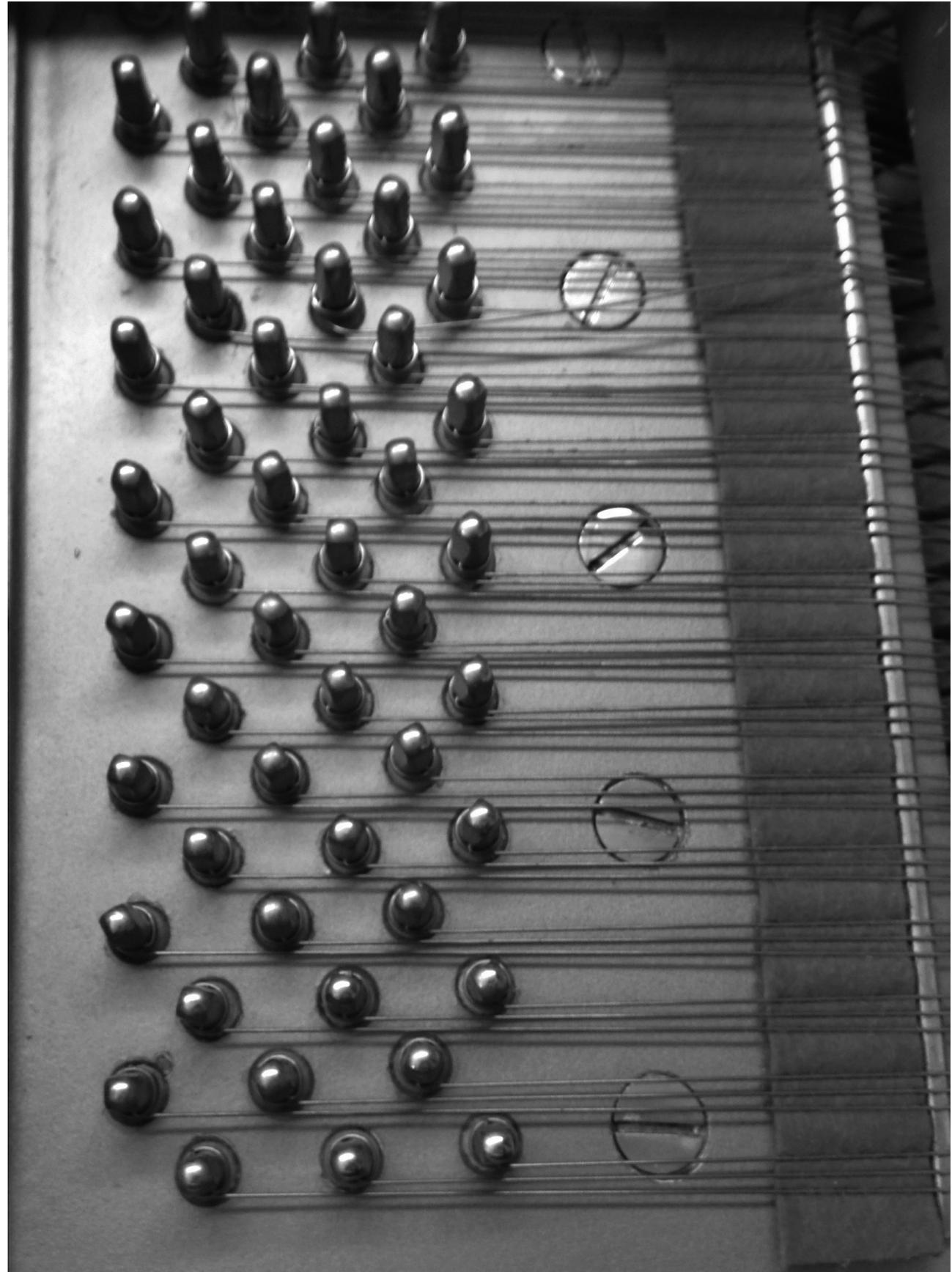
Re-conceptualizar el concepto de ser pianista, para tener un mejor diseño de estrategias que aporten soluciones a los obstáculos que se encuentran hoy en el trabajo pianístico.

Brindar una perspectiva cultural general del piano para aquellos interesados en el instrumento, y para los jóvenes pianistas.

Por último, quisiera añadir que esta investigación se enfoca a generar reflexiones para que cada uno forme sus propios criterios. Ya que al fin y al cabo, nadie nos debe decir lo que el instrumento y la profesión es. Con el tiempo, uno plantea, modifica, abandona y replantea conceptos; la música y la vida misma son así.

1.4 CONTEXTO Y ALCANCE

Debido a que la tesis será de nivel licenciatura, no se pretende hacer una investigación demasiado extensa. El alcance de este trabajo es correlacional y de carácter documental. Pretende investigar una problemática poco abordada en la Facultad, describiendo sucesos y procesos de determinados momentos históricos y sus relaciones con la actualidad. De la misma forma, se espera contribuir a la buena producción de tesis de la Facultad de Música de la UNAM.



LUDIO

2.1 GÉNESIS DEL PIANO

2.1a ORÍGENES REMOTOS DE LAS CUERDAS PERCUTIDAS

Es bien conocido, que el piano es un instrumento musical clasificado como instrumento de teclado de cuerdas percutidas, pero se indagará un poco más en sus antecedentes. En un primer plano, se hablará de los instrumentos de cuerda, específicamente de los cordófonos percutidos; y posteriormente de los instrumentos de teclado.

Los historiadores comentan que todos los instrumentos de cuerda tienen su origen en el arco y la flecha, instrumentos de cacería, y por lo tanto de supervivencia humana. Al ajustar la tensión de la cuerda, se logra regular la potencia del arco para que la flecha pueda ser disparada, y es precisamente en este acto, donde la cuerda al tener energía potencial elástica se libera y emite un sonido, que varía dependiendo del material de ésta y su grado de tensión. Con certeza, podemos decir que con el tiempo, esta arma fue convertida en instrumento musical, la flecha fue sustituida por los dedos para pulsarla, por una vara para percutirla, o bien por otro tipo de arco para frotarla y hacerla vibrar, naciendo diferentes tipos de instrumentos musicales.

Ulteriormente, se estudió este fenómeno de producir sonidos mediante una cuerda, dando origen al *Monochordon* o Monocordio. **Pitágoras, Euclides, Guido D'Arezzo, Robert Fludd, Athanasius Kircher**, entre otros grandes pensadores de la historia, elaboraron amplios discursos sobre la proporción, la abundancia de tonos, y el poder de los sonidos. En las imágenes esotéricas y místicas, el monocordio pasó de ser un instrumento simple a uno complejo, partícipe de la construcción de la "realidad

unificadora entre las máquinas, la música, la arquitectura, la creación, el hermetismo y Dios. Su expresión máxima de ellas se da en el *Templum Musicae*".¹

En muchas imágenes alquímicas, se ilustra al Creador como un intérprete que regulaba el monocordio (representando a la creación), "tensando o destensando la cuerda, Dios puede afinar el gran acorde, la consistencia de la materia, entre Empíreo y Tierra".²

La evolución del monocordio originó agregar más cuerdas (*polycordio*), y éstas se pulsaron con los dedos, con un plectro, se frotaron con un arco, e incluso se usaron macillos para golpear la cuerda, dando lugar a diferentes formas de tocar; esta última manera de atacar la cuerda percutiéndola, es la que se encuentra en el piano.

Entre los instrumentos musicales de una sola cuerda percutida con una vara de madera que tienen el principio de *arco musical*, podemos mencionar al *Berimbau*³ y al *Quijongo*.⁴

De aquéllos relacionados con la familia del salterio, podemos destacar a todos los instrumentos musicales que

1 Véase OLIVER DE LA ROSA. *Música-Arquitectura – Diagramas y Percepciones*, Ciudad de México : Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 437-441. Tesis de Licenciatura.

2 ALEXANDER ROOB. *Alquimia & Mística: El gabinete Hermético*, Köln : Taschen, 2005, p. 25.

3 Con orígenes Angolanos, Portugueses y Brasileños; es el principal representante musical para acompañar el Capoeira, arte marcial que integra acrobacias, danza y música.

4 Instrumento utilizado en Costa Rica y Nicaragua, en Guatemala, El Salvador y Honduras es conocido como carimba. Véase LUIS FELIPE RAMÓN Y RIVERA. "Quijongo", *The new grove dictionary of musical instruments and musicians*, vol. 3, Stanley Sadie (ed.), London : Macmillan : Grove, 1984, p. 175.

se tocan por medio de macillos sostenidos en las manos del ejecutante, denominados con el nombre genérico de *Dulcimer*.⁵

A medida que se sumaban más cuerdas a los instrumentos, un macillo en cada mano era insuficiente para poder tener mayor control sobre los tonos, y es entonces que se incorpora un dispositivo que permitiera controlar las cuerdas con los dedos de manera práctica: el teclado.

2.1b ORÍGENES ANTIGUOS DEL TECLADO

La historia registra que el primer instrumento de teclado es el *hydraulis* u órgano de agua, que proviene de los vocablos griegos *ὕδρω* (hydro = agua) y *Αυλός* (aulós = flauta griega). Los órganos de agua fueron usados por los romanos, pero se considera un invento greco-egipcio por ser Alejandría la ciudad donde se construyeron, alrededor del siglo III a.C. La invención de este instrumento es atribuida a **Ktesibios** (*Κτησίβιος*), quién también ingenió otras máquinas en relación al agua y al aire, entre ellas: relojes de agua, catapultas, bombas anti incendios, autómatas y máquinas para elevar agua. Otros autores como Herón de Alejandría y Filón de Bizancio, en efecto, atribuyeron la autoría del órgano hidráulico a Ktesibios. Además, se dice que la esposa del inventor, que se llamaba Thais, fue la primera organista del mundo, y definía al órgano de agua como una siringa que se toca

5 Del latín *dulcis* (dulce) y del griego *μελως* (melos = canción, tonada, parte musical). También conocido como Dulcémele, Tympanon, o Dulcimer percutido (Hammered dulcimer), se encuentra en diversas regiones de Asia y Europa: el santur persa, el santoor indú, el yangqin chino, el yanggeum coreano, el santouri griego, el címbalo húngaro, el cimbal checo, y el hackbrett suizo, son algunos ejemplos.

con las manos.⁶ Ktesibios detalló sus inventos en sus escritos, desafortunadamente hoy se encuentran perdidos; sin embargo, **Vitruvio** se basó en ellos para describir la construcción de dicho instrumento.⁷

Cerca del siglo IX, los constructores árabes y bizantinos idearon el órgano de agua automático, y a finales del siglo XIII alcanzó una popularidad en jardines, salones, villas y palacios que podían darse el lujo de tener espectáculos de música y dispositivos autómatas.

Finalmente, los órganos de agua empezaron a caer en el olvido desde el siglo XVII, y fueron reemplazados por los órganos tubulares de viento ya concebidos desde el siglo VI, y por órganos más pequeños que fueron adoptados por la Iglesia.⁸

Ahora bien, ya se ha dicho que en la evolución de los cordófonos, el arco, el plectro y los macillos ya habían tenido su paso; sin embargo, a finales de la Edad Media, se pensó organizar los tonos a partir del teclado con el que ya contaba el

6 Véase THOMAS J. MATHIESEN. "Greece, §I: Ancient", *The new grove dictionary of music and musicians*, vol. 10, Stanley Sadie (ed.), London : Macmillan : Grove, 2001, p. 332.

7 Marcus Vitruvius Pollio fue un arquitecto romano que vivió en el siglo I de nuestra era, escribió *De Architectura*, considerado el primer tratado de Arquitectura, una obra apreciada en la historia del arte y la cultura. Se sabe que dicho tratado tenía una serie de ilustraciones, de las cuales ninguna ha sobrevivido en el tiempo. En el capítulo XII del libro X, Vitruvio describe el instrumento, y es probable que al ser una máquina de gran complejidad, la construcción del *hydrualis* fuera confiada al arquitecto. Véase OLIVER DE LA ROSA, *op. cit.*, pp. 198-212.

8 Algunos de ellos eran: el *positivo*, órgano del siglo XIII; el *portátil*, un órgano muy pequeño que incluso se podía llevar del hombro; y el *realejo* que se podía poner encima de una mesa. Véase HOWARD FERGUSON. *La interpretación de los instrumentos de teclado, desde del siglo XIV al XIX*, Hamish Urquhart (trad.), Madrid : Alianza Editorial, 2006, pp. 13-15.

órgano, pero no como otro instrumento de viento o agua, sino como un nuevo instrumento de teclado de cuerdas pulsadas. Estos primeros instrumentos son aquéllos que hoy se agrupan dentro de la familia del clavecín,⁹ como el virginal y la espineta;¹⁰ y por otro lado el clavicordio, del cual se hablará más adelante.

No se sabe en qué fecha o quién hizo la incorporación del teclado a las cuerdas; quizá el origen de ellos se encuentre en el *escaque o exaquier*, referido en los poemas de **Guillaume de Machaut** (1330-1377), y que menciona bajo el nombre de *échiquier d'Angleterre*.¹¹ El clavicémbalo era definido como una cítara de caja, y la primera referencia es en 1397 por un jurista de Padua, que escribe que un tal Hermann Poll dice ser el inventor de un instrumento llamado *clavicembalum*.¹² El clave y el clavicordio son mencionados por primera vez por **Eberhardt Cersne** en 1404 en *Der Minne Regel*,¹³ y posteriormente por **Scaliger** (1484-1558), que describe en el 48º capítulo de la *Postik*, que un alemán llamado Simius había construido el *simicon*, un tipo de monocordio pulsado por plectros de pluma de cuervo que se movían de arriba abajo usando un teclado, y que también existían otros instrumentos bajo el nombre de *clavicymbalum*, o bien de *harpsichordium*.¹⁴

9 También llamado clavicémbalo, cémbalo, gravicémbalo, o clave.

10 Estos son sólo algunos de los instrumentos más conocidos, pero existe una buena gama de instrumentos pertenecientes a la familia del clave como el Archicémbalo, el Claveciterio, el Muselar, el Ottavino, etc.

11 HOWARD FERGUSON. *Op. cit.*, p. 16.

12 EDWIN M. RIPIN/ HOWARD SCHOTT, et al. "Harpsichord", *The new grove dictionary of musical instruments and musicians*, vol. 2, Stanley Sadie (ed.), London : Macmillan : Grove, 1984, p. 164.

13 HOWARD FERGUSON. *Op. cit.*, p. 16.

14 ALFREDO CASELLA. *El piano*, Carlos Floriani (trad.), Buenos Aires :

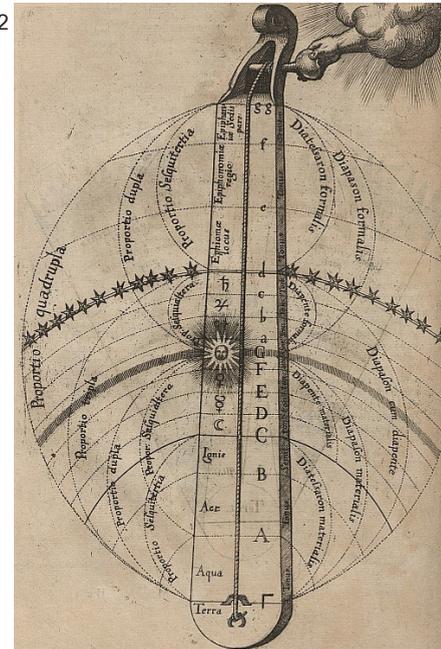
La principal diferencia que hay entre el clavicordio y el clavecín, el virginal y la espineta, es que estos últimos son de cuerdas pulsadas por plectros de pluma o cuero, y el clavicordio es de cuerdas percutidas por una pieza metálica de latón llamada tangente. El sonido del clavicordio es muy débil en comparación de los otros instrumentos, y a pesar de que el mecanismo de cualquier clavecín es más complejo que el de un clavicordio, éste cuenta con respuesta al tacto y por eso se pueden hacer algunos matices muy sutiles (ya que su sonido carece de mucha potencia); además es posible realizar un *vibrato* (*Bebung*), debido a que el intérprete ejerce un control directo sobre la cuerda mientras se mantenga pulsada la tecla.¹⁵

Ulteriormente, estos nuevos instrumentos de teclado de cuerdas, tuvieron muchas mejorías y variantes como el aumento de teclas, dobles teclados y pedales para bajos. Estos instrumentos alcanzaron su máximo esplendor en el barroco, hasta que apareció otro nuevo instrumento rival para la época: el pianoforte.

Ricordi Americana, s.f., p. 17.

15 Al pulsarse la tecla, sube la tangente que golpea una pareja de cuerdas al unísono, permaneciendo en contacto con ellas, pisándolas como si se tratara del dedo de un violinista, hasta que la tecla se suelta. Los clavicordios pueden ser *ligados* cuando más de una tangente percute el mismo par de cuerdas, o bien *libres* cuando cada tecla tiene un par de cuerdas para ella sola. Véase HOWARD FERGUSON. *Op. cit.*, 17.

1, 2



3, 4



1 Monocordio de Robert Fludd
 2 Pintura del Santur en el Palacio de Hasht Behesht, Irán
 3 Hydraulis
 4 Clavicordio

2.1c OTRA EVOLUCIÓN TECNOLÓGICA, O BIEN EL NACIMIENTO DEL PIANO

La historia musical relata que un tañedor de clavecines originario de Padua, de nombre **Bartolomeo Cristofori** (1655-1731), empezó a trabajar en un nuevo instrumento musical, que pudiera hacer *piani e forti*.¹⁶ Dicho trabajo comenzó por el año de 1698, mientras se encontraba en Florencia al servicio de Fernando de Médici, siendo en el inventario del Príncipe del Jubileo de 1700, donde se puede encontrar la primera descripción de “*Un Arpicembalo di Bartolomei Cristofori di nuova invenzione, che fa il piano, e il forte*”.¹⁷

Para la época, básicamente se consideraban 3 tipos de instrumentos musicales: viento, cuerdas y percusión. Cristofori no pensó en idear con el teclado un instrumento de viento como el órgano, ni de cuerdas punteadas como el clave, sino de cuerdas percutidas.¹⁸ Para ello, mantuvo la estructura del clave y reemplazó los martinetes por macillos de madera recubiertos de piel (*martelleti*). Sin embargo, tenía que resolver una problemática esencial: golpear la cuerda y que el macillo fuese

¹⁶ Algo que ningún instrumento de la familia de los clavecines podía hacer, al menos en un mismo registro. El clavecín de dos teclados tenía uno de mayor sonoridad que el otro (generalmente el de abajo). En el Concierto italiano BWV 971, J.S. Bach, indica los *piani* y *forti*, dando a entender que la obra debe interpretarse en un instrumento de estas características.

¹⁷ PIERO RATTALINO. *Historia del piano. El instrumento, la música, y los intérpretes*, Cooper City, Florida : Span Press Universitaria, 1997, p. 13.

¹⁸ Recordemos que esta familia de instrumentos ya existían bajo el nombre de dulcimer, y eran bastante conocidos. Cerca de 1697, un tañedor de Hackbrett llamado Pantaleon Hebenstreit, era famoso en la ejecución del instrumento, inclusive el instrumento musical fue renombrado como *Pantaleon* por Luis XIV, y el músico fue designado como Pantaleonista de la Corte de Dresde en 1714. Al ser contemporáneos, no se sabe si Cristofori conoció el dulcimer o a Hebenstreit.

lo suficientemente rápido y sutil para regresar a su lugar y estar listo para el siguiente ataque. Entonces, diseñó un novedoso mecanismo de percusión, basado en un sistema de palancas (de la cual el escape es la pieza clave) que comunican la tecla con el macillo (para percutir la cuerda y que a su vez rebotaba dejándola sonar), y el apagador (para cesar el sonido); además dispuso hilos de seda para frenar el rebote del macillo.

El resultado lograba que el ejecutante podía determinar el comienzo y cese de sonido, no podía influir en variar la altura con *vibrato*, pero sí una notable intensidad inicial por medio del ataque; a razón de esto, Cristofori nombró su creación ***gravecembalo*** (o ***arpicembalo col piano e forte***).¹⁹

Es interesante señalar que en su momento, el instrumento no tuvo una gran promoción, reconocimiento, o popularidad. Sin embargo en 1711, **Francesco Scipione, marchese di Maffei** (1675-1755) escribió una crítica del nuevo instrumento, en el *Giornale de Letterati d'Italia*, dando a conocer sus ventajas y su descripción.²⁰

¹⁹ Es de suma relevancia señalar que Cristofori le dio este nombre, y pasó por muchas variantes onomásticas. Actualmente se conocen como *fortepiano* a todos los instrumentos antes del *pianoforte*, el piano moderno.

²⁰ ROBERT PALMIERI (ed.). *Encyclopedia of the Piano, (Encyclopedia of Keyboard Instruments)*, New York & London : Garland, 1996, p. 102. Scipione Maffei era fundador del *Giornale de Letterati d'Italia*, y en 1709 visitó al Príncipe Fernando de Florencia para solicitar apoyo económico para su revista. Ahí tuvo acceso al trabajo de Cristofori, y dos años después escribió un artículo en el *Giornale*, volumen 5, art. 9 “Nuova Invenzione d’un Gravecembalo col Piano, e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti msuicali.” Al incluir un diagrama, se tiene certeza que algunos constructores se hayan basado en este artículo.

Algunos profesores no han concedido a este invento todo el aplauso que merece; en primer lugar porque no han comprendido todo el ingenio que se requería para superar las dificultades y la maravillosa delicadeza de mano para realizar el trabajo con tanta precisión; en segundo lugar, porque les ha parecido que la voz del instrumento, como diferente de la ordinaria es demasiado blanda y torpe. (...) Pero esta es una impresión que produce al tocarlo por vez primera, debido a que estamos acostumbrados al timbre argentino de los otros clavicordios; por otro lado, el oído se adapta pronto a él y de tal modo se le aficiona que de él ya no puede prescindir y ya no toca más los clavicordios comunes; y es preciso advertir que resulta aún más agradable si se le oye desde cierta distancia.²¹

Más tarde en 1725, el artículo de Maffei fue traducido al alemán por **Johann Mattheson** (1681-1764) y publicado en su *Critica Musica*,²² y poco a poco las ideas de Cristofori influyeron en otros constructores, algunos con la idea de construir el nuevo instrumento, y otros con la idea de experimentar en los clavecines. Entre estos últimos podemos nombrar a **Jean Marius** (16??-ca.1720) que en 1716 presentaba a la *Académie des Sciences: Les clavecins à maillets*.²³ Por similar camino,

21 PIERO RATTALINO. *Op. cit.*, pp. 17-18.

22 *Critica musica*, fue el primer periódico de crítica musical en Alemania (Hamburg 1722-1725), del cual Mattheson fue fundador.

23 Presentó 4 modelos de *clavecín à maillets* (clavecín de macillos), en el cual uno de ellos incorporaba un sistema combinado de piano-clavecín. También patentó el *clavecín brisé* (clavecín portátil) en 1700. Véase HOWARD SCHOTT, et al. "Harpichord-piano", *The new grove dictionary of musical instruments and musicians*, vol. 2, Stanley Sadie (ed.), London : Macmillan : Grove, 1984, p. 199.

Christoph Gottlieb Schröter (1699-1782), también construyó modelos de clavecines con macillos con respuesta al tacto, permitiendo hacer *piani e forti*.²⁴ Por otro lado, quienes se tomaron la preocupación de construir el piano de Cristofori, podemos mencionar a su discípulo **Giovanni Ferrini** (1700-1758), quien construyó uno de los cinco fortepianos que adquirió la Reina María Bárbara de España, y que a su vez conoció **Domenico Scarlatti** (1685-1757), al ser el maestro de la Reina.²⁵ Igualmente a **Gottfried Silbermann** (1683-1753), un reconocido constructor de instrumentos de teclado de Sajonia, que muy probablemente había leído el artículo de Maffei a través de Mattheson, construyó sus primeros dos fortepianos en 1732; mismos que presentó a **Johann Sebastian Bach** (1685-1749). Por último mencionaremos a **Domenico del Mela**, a quien se la ha atribuido la autoría del piano con cuerdas en posición vertical fechado en 1739.²⁶

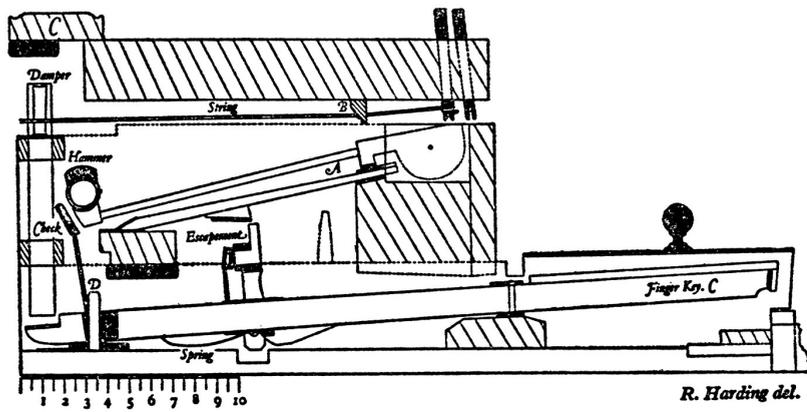
Es relevante decir que no se sabe exactamente cuántos instrumentos construyó Cristofori, pero actualmente se conservan los de 1720 (Metropolitan Museum of Art de New York), 1722 (Museo degli Strumenti Musicali de Roma), y 1726 (Musikinstrumenten-Museum de la Universität Leipzig). Estos dos últimos poseen el predecesor de lo que hoy es el pedal de

24 La idea se le ocurrió cuando estuvo presente en una presentación de Pantaelon Hebenstreit, y en 1721 presentó sus diseños de doble teclado y de fortepiano a la Corte de Dresden Véase ROBERT PALMIERI. *Op. cit.*, p.345.

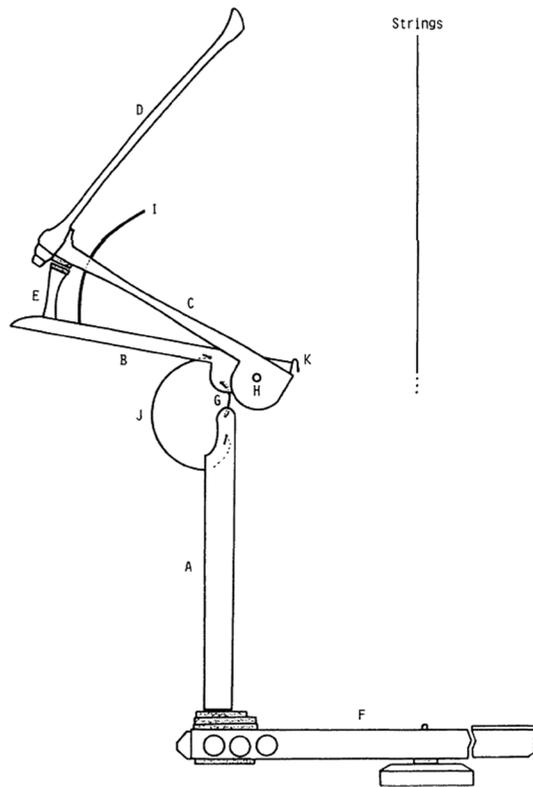
25 *Ibid.*, pp.102-103. Con probabilidad alguno o algunos de los pianos restantes de la autoría de Cristofori, el de Ferrini data de 1730.

26 STEWART POLLENS. *An Upright Pianoforte by Domenico del Mela*, "The Galpin Society Journal", vol. 45, Marzo de 1992, pp. 22-28. Consultado el 24 de julio de 2014: <http://www.jstor.org/stable/842258>

1



2



- 1 Diagrama del mecanismo de Cristofori
- 2 Diagrama del mecanismo de Del Mela en pianos verticales
- 3 Piano de Cristofori de 1720

FIG. 1. Action of del Mela upright piano.
(For measurements, see Table 3.)

una corda, que permite al intérprete desplazar manualmente de manera horizontal el sistema de macillos, atenuando significativamente el sonido.²⁷

Quizá Cristofori no pensó que su nueva creación cambiaría el rumbo de la historia de la música, que el piano podría convertirse en el nuevo instrumento predilecto de los siguientes 2 siglos; y a pesar de tener el respaldo de la realeza, no abrió algún mercado con fines de producción en Italia. No obstante, desde el comienzo de su primer *gravesebalo col piano e forte*, siguió haciendo mejoras en ellos, construyéndolos con gran calidad, dejando un enorme legado cultural de inicios del siglo XVIII, y quedando inmortalizado como el padre del piano.

3



27 ROBERT PALMIERI. *Op. cit.*, p.104.

2.2 PRIMEROS PASOS DEL FORTEPIANO

2.2a EL PIANO SE ABRE PASO

Un año después de la muerte de Cristofori en 1732, Gottfried Silbermann ya tenía listos sus dos primeros fortepianos, y vio una buena oportunidad de producción en su taller. Cerca de 1736 pidió la opinión de J.S. Bach, quien no quedó satisfecho con el nuevo instrumento, respondiendo que “admiraba el tono pero era demasiado débil en el registro agudo”,²⁸ por lo que Silbermann siguió trabajando en sus modelos. Tiempo después, el Rey de Prusia adquirió aproximadamente 15 pianos de Silbermann (de los cuáles 3 sobrevivieron a la Segunda Guerra Mundial), y uno de ellos nuevamente llegó a manos de J. S. Bach cuando visitó al Rey Federico, II el 7 de mayo de 1747. El Rey interpretó un tema de su autoría en el fortepiano y le pidió a Bach que tocara también y que improvisara una fuga basada en el mismo; Bach accedió dejando impresionados a todos, y más tarde el tema se vería reflejado en la Ofrenda Musical BWV 1079.

El famoso Kapellmeister de Leipzig, Bach, llegaba con la intención de escuchar la música de cámara real. Por la tarde, cerca del horario habitual donde se solía comenzar, su Majestad fue informado que el Kapellmeister Bach había llegado a Potsdam y que estaba en la antecámara real esperando el permiso de escuchar la música. Su eminencia dio órdenes de que Bach fuese admitido, y se dirigió al llamado forte y piano, invitándolo también a tocar un tema en una fuga. En persona y sin ninguna preparación, fue felizmente ejecutado por el Kapellmeister Bach, no sólo su Majestad fue complacido de

28 DAVID ROWLAND (ed.). *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge UK: Cambridge University Press, 1998, pp. 10-11.

*mostrar su satisfacción, sino todos aquellos presentes fueron apoderados por el asombro.*²⁹

Es difícil decir que algún piano haya sido del agrado de J.S. Bach, puesto que no tenemos alguna obra suya que haya sido destinada al fortepiano. Evidencia futura muestra la firma de Bach en un recibo de venta de uno de los pianos de Silbermann para el Conde Branitzky, fechado el 9 de mayo de 1749;³⁰ sin embargo esto no nos dice mucho, y por tal razón algunos afirman que la “literatura pianística no puede adornarse con el nombre de Bach, que no quiso reconocer al piano”.³¹

Silbermann, al igual que Cristofori, trabajó arduamente en la perfección de sus instrumentos y también incorporó el sistema de *una corda*, pero también otro mecanismo accionado a mano, que permitía elevar los apagadores y dejar las cuerdas libres, convirtiéndose en el *precursor del pedal de resonancia*. Además de dar a conocer el piano en lo que hoy es Alemania, Silbermann instruyó a algunos discípulos que derivaron en las llamadas escuela inglesa y escuela alemana, de las que se hablarán en un momento.

Por otro lado, también hubo experimentos en el diseño y construcción de fortepianos, por ejemplo el *Tafelklavier*, o **piano de mesa**, que tenía las cuerdas dispuestas de manera transversal y longitudinal respecto al teclado, ofreciendo la

29 Texto del *Spensersche Zeitung* de Berlín en su edición del 11 de Mayo de 1747. Traducción del inglés por el autor de esta tesis, el texto se encuentra disponible en: Los Angeles Philharmonic, NICOLAS SLONIMSKY, *Ricercar*, from *The Musical Offering*, consultado el 25 de Julio de 2014: <http://www.laphil.com/philpedia/music/ricercar-from-musical-offering-bachwebern>

30 DAVID ROWLAND (ed.). *Op. cit.*, p. 12.

31 PIERO RATTALINO. *Op. cit.*, p. 19.

gran ventaja de ocupar poco espacio.³² Y en el otro extremo de tamaño, el **Pyramidenflügel** (piano pirámide) de Friederici en 1745, que terminaría creciendo aún más en el **Giraffenflügel** (piano jirafa) de Martin Seuffert en 1804.³³

1



1 Tafelklavier de Socher de 1742
2 Piano-pyramide de Friederici de 1745
3 Giraffenflügel de Seuffert, 1811-1819

2, 3



³² Piano rectangular, o cuadrado, conocido como *square piano*, *piano carré* y *pianoforte a tavola*. Su autoría es muy discutida por Silbermann, sus discípulos, Johan Söcher y por Christian Ernst Friederici. Pero el modelo más antiguo que se tiene hasta ahora es el de Söcher de 1742. ROBERT PALMIERI. *Op. cit.*, p. 369, 391.

³³ Encyclopædia Britannica. Consultado el 25 de julio de 2014: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/618888/upright-piano#ref837533>

2.2b LAS ESCUELAS O MECÁNICAS DEL SIGLO XVIII

Al fallecer Gottfried Silbermann, algunos constructores emigraron a Londres, dando origen a la **Mecánica Inglesa** en la construcción del fortepiano. En 1760 llegaba el primero, un discípulo de Silbermann, **Johan Christophe Zumpe** (1726-1790); al año siguiente el escocés **John Broadwood** (1732-1812), y poco después el holandés **Americus Backers** (s.d-1778). El mercado londinense era liderado por dos constructores de claves, el alemán **Jakob Kirckman** (1710-1792) y el suizo **Burkhardt Tschudi** (1702-1773, conocido por los ingleses como Burkard Shudi).

Zumpe y Broadwood ingresaron al taller de Shudi; el primero se independizó y se dedicó a los pianos de mesa, pero Broadwood permaneció y se casó con la hija de Shudi, convirtiéndose en socio de su suegro hasta la muerte del mismo, y después encargándose del negocio. Por su parte Backers empezó a innovar con la construcción de *grand pianos* (pianos de cola), y llama la atención uno de ellos de 1772, que incorpora 2 sistemas ya no accionados a mano, sino por medio de pedales, el primero el de *una corda* y el segundo el *pedal de resonancia*.³⁴

En 1783, Broadwood, como dueño del negocio, hizo algunas mejoras; redujo el ruido de la mecánica, fortaleció la tabla de resonancia para aumentar la tensión de las cuerdas, incrementó el número de teclas, patentó el sistema de pedales, e indagó en sistemas de producción no tan artesanales sino industriales, incrementando a más de 100 pianos por año y

³⁴ El instrumento se ha conservado como el piano de cola más antiguo. En mayo de 2013 el piano regresó a la casa del Duque de Wellington. Para escucharlo véase: BBC NEWS. *How does the oldest grand piano sound?*, consultado el 26 de julio de 2014: <http://www.bbc.com/news/uk-22507415>

exportando pianos a Rusia, Dinamarca, Portugal, India y América; la firma se conoció posteriormente como *Broadwood and Sons*.³⁵

Por otro lado, la **Escuela Alemana** estaba encabezada principalmente por otros discípulos de Silbermann, su sobrino **Johann Andreas Silbermann** (1712-1783) y **Johann Andreas Stein** (1728-1792), siendo este último de nuestro particular interés. Stein, como buen constructor, había hecho algunos experimentos,³⁶ pero también decidió idear una nueva mecánica de escape (*Prellzungenmechanik*), no basada en los pianos de Cristofori ni de ningún otro. Ésta consistía en que los macillos se apoyaban directamente en la tecla, permitiendo un rebote con mejor velocidad de respuesta, repetición y ligereza; además instaló un apagador independiente por cada tecla y dispuso la elevación de los apagadores por medio de un pedal accionado con la rodilla. A partir de 1777, estos pianos fueron los predilectos de **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791).

Esta mecánica la heredaron su hijo **Matthäus** (1776-1842) y su hija **Nannette** (1769-1833) junto con su esposo **Johann Andreas Streicher** (1761-1833), renombrando la firma Stein a Streicher y la Mecánica Alemana a la **Mecánica Vienesa**; a

³⁵ Véase John Broadwood & Sons, consultado el 26 de julio de 2014: <http://www.broadwoodpianos.com/history.html>

³⁶ Como la *Melodika* (1772), un órgano pequeño que podía variar la intensidad, el *Poli-Toni-Clavichordium* (1769) y la *Saitenharmonika* (1783) una combinación de clavecín y piano, el *Vis-à-vis Flügel* (1777) instrumento musical que reunía dos mecánicas diferentes, para dos intérpretes, uno de piano y otro de clavecín, los ejecutantes se disponían en lados opuestos, y el *Clavecín orgánico*, una combinación de piano y órgano. Véanse MARIBEL MEISEL & PHILIP R. BELT. "Stein, Johann Andreas", *The new grove dictionary of musical instruments and musicians*, vol. 3, Stanley Sadie (ed.), London : Macmillan : Grove, 1984, pp. 449-450; y ROBERT PALMIERI. *Op. cit.*, p. 373.

ella se sumaron constructores como **Anton Walter** (1752-1826) y **Conrad Graf** (1782-1851). Los pianos Stein/Streicher fueron muy apreciados por **Ludwig Van Beethoven** (1770-1827).³⁷



Piano Americus Backers 1772



Piano Stein 1775

³⁷ El compositor era un conocido amigo de los Streicher, Beethoven tocaba uno de estos pianos mientras residía en Bonn en 1783 y probablemente había recibido otro más como regalo del Conde Waldstein, quien poseía muchos en su palacio. ROBERT PALMIERI. *Op. cit.*, p. 373.

2.3 EL PIANO EVOLUCIONA

2.3a INVENCIONES DEL SIGLO XIX

Después de la revolución francesa y durante la primera mitad del siglo XIX, Francia se convirtió en un eje importante en la evolución de piano, inaugurando la **Escuela Francesa**.

Sebastian Érard (1752-1831) regresaba a París en 1796 para abrir otro taller y producir pianos según el modelo Broadwood que había aprendido en Londres, pero se dispuso a hacer una serie de patentes que elevarían al piano a otro nivel: En 1809 el *agraffe*, una abrazadera que mantenía las cuerdas en su lugar después de ser percutidas; en 1821 el *double escape*, que permitía percutir nuevamente sin dejar que la tecla vuelva por completo a su posición de reposo, mejorando el control y repetición de la nota en trinos y trémolos. Posteriormente, el negocio pasaría a su sobrino **Pierre Érard** (1796-1855) y la firma realizaría cambios en la tabla armónica, la caja de resonancia, el bastidor, en el tamaño y materiales de los *martelleti*, en los apagadores, y en los pedales, convirtiéndose en la base de los pianos de cola actuales. Para 1870, tenían los *concert grands* de 90 notas, el mejor diseño de los pianos de cola de esa época. **Felix Mendelssohn** (1809-1847), **Franz Liszt** (1811-1886), **Sigismond Thalberg** (1812-1871), **Gabriel Fauré** (1845-1924), **Claude Debussy** (1862-1918) y **Maurice Ravel** (1875-1937) eran partidarios de los pianos Érard.³⁸

Otro constructor importante fue **Jean-Henri Pape** (1789-1875). Abrió su taller en 1815 y tuvo más de 130 patentes, de las
³⁸ *Ibid.*, pp. 125-126. Sebastian Érard también fue importante en la evolución del arpa. Después de las guerras mundiales, la firma nunca pudo reponerse; en 1971, Schimmel Company de Braunschweig adquirió todos los derechos de la compañía.

que destacan el recubrimiento de los macillos en fieltro en vez de cuero (1826), y el entrecruzamiento de las cuerdas del registro medio y agudo encima de las cuerdas del registro grave (1828); cambio que permitió alargar las cuerdas y aumentar el volumen. También se le atribuye la fabricación de un instrumento llamado *pianino*.³⁹ Sus trabajos eran del agrado de **Luigi Cherubini** (1760-1842) e **Ignaz Moscheles** (1794-1870).

Otro iniciador fue **Ignace-Joseph Pleyel** (1757-1831) quien había estudiado piano con **Franz Joseph Haydn** (1732-1809), y que después se dedicó a la producción de pianos, abriendo su firma en 1807 en París; al principio se asoció con Pape, pero después tomó por socio a su hijo **Camille** (1788-1855). A pesar de no hacer muchas innovaciones, produjo pianos verticales, de cola y pianinos con las más notables mejoras del momento, y tuvo un gran patrocinio por músicos como **Johann Baptist Cramer** (1771-1858), **Friedrich Kalkbrenner** (1785-1849) y **Fryderyk Chopin** (1810-1849). En 1830, la firma inauguró una sala de conciertos: la *Salle Pleyel*, donde Chopin hizo su debut en París (1832) y donde se presentó por última vez en esa ciudad (1848).⁴⁰ Era bien sabido la advocación de Chopin por los pianos Pleyel:

Cuando me siento con falta de ánimo, toco en un piano Érard donde encuentro fácilmente una sonoridad ya hecha. Pero cuando me encuentro en buena forma y lo suficientemente fuerte

³⁹ *Ibid.*, 259-260, 443-444. Robert Wornum (1780-1852) experimentó en reducir el tamaño de los pianos verticales, y creó el *piano cottage* (1811); el *pianino* (1815) es la versión de Pape bajo la firma de Pleyel.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 296-297.

*para encontrar mi propio sonido individual, entonces necesito un piano Pleyel.*⁴¹

Otros músicos se inclinaron por los pianos de esta firma: **Camille Saint-Saëns** (1835-1921), **Manuel de Falla** (1876-1946), **Alfred Cortot** (1877-1962) e **Igor Stravinsky** (1882-1971). Pleyel siguió produciendo pianos, convirtiéndose en una de las grandes firmas de pianos en Francia.⁴²

No obstante, el perfeccionamiento del piano se debe a muchos autores de otras latitudes. En América, **John Isaac Hawkings** (1772-1855) introdujo el marco de hierro en un piano vertical en 1800; en 1825 **Alpheus Babcock** en Boston patentó la pieza de hierro fundido para un piano de mesa. Más tarde, en 1843, la **Chickering and Sons** (con Babcock como socio) patentó el primer marco de hierro en los pianos de cola. En Francia, en 1840, **Antoine Bord** patentó el *capo d'astro*,⁴³ y 4 años más tarde el *pedal sostenuto* fue inventado por **Jean-Louis Boisselot**.

La fabricación de pianos en Alemania, Austria e Inglaterra se desarrolló a gran velocidad, convirtiéndose en un factor económico importante. A partir del siglo XIX, los pianos se

41 *Loc. cit.* Traducción del inglés por el autor de esta tesis.

42 En enero del 2000, Hubert Martigny, dueño de la sala Pleyel en París desde 1998, adquirió derechos de las firmas francesas Pleyel, Érard y Gaveau, agrupándolas bajo la organización de *Manufacture Française de Pianos*. Véase Pleyel Pianos, consultado el 31 de julio de 2014: http://piano.pleyel.fr/histoire-pleyel-200_4.php

43 Una pieza de metal fundido que es parte del arpa del piano. Véase JOHN-PAUL WILLIAMS. *The piano*, New York : Billboard Books, 2002, pp. 25-26.

producían en grandes manufacturas equipadas con las mejores máquinas de la época, llevando el piano fuera de Europa. Muchos talleres abrieron sus firmas, **Johann Grimm** en Spaichingen (1819),⁴⁴ **Ignaz Bösendorfer** (1796-1859) en Viena (1828),⁴⁵ **Carl Rönisch** en Dresde (1845),⁴⁶ **Eduard Steingraeber** en Bayreuth (1852),⁴⁷ **Julius Blüthner** (1824-1910) en Leipzig (1853),⁴⁸ **Carl Bechstein** (1826-1900) en Berlin (1853), **Antonin Petrof** (F. 1915) en Hradec Králové (1864),⁴⁹ sólo por mencionar a algunos.

44 Discípulo del taller Streicher y que después su sobrino Carl Sauter sería su sucesor en 1846. Véase Carl Sauter Pianofortemanufaktur GmbH & Co KG, consultado el 31 de Julio de 2014: <http://www.sauter-pianos.de/english/sauter.html>

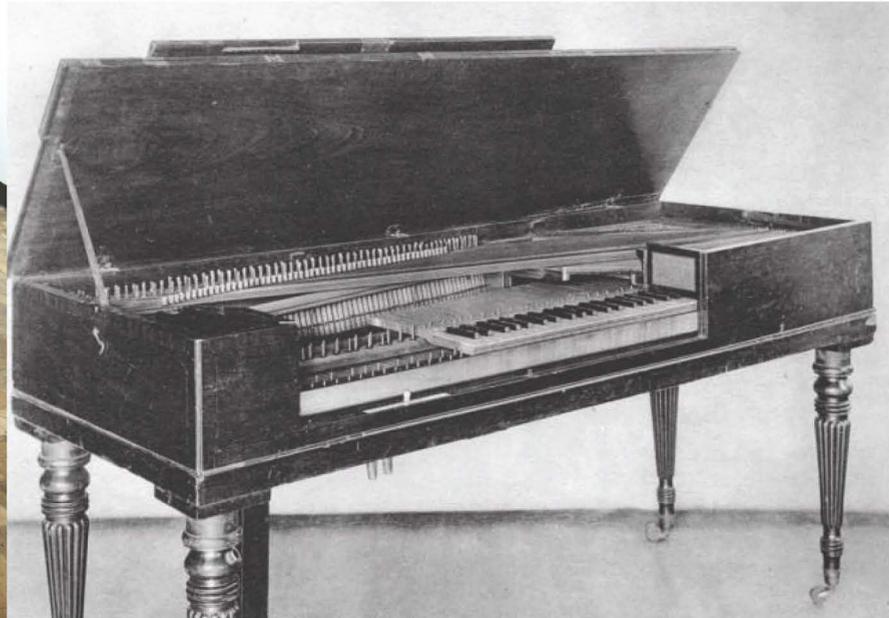
45 Aprendiz de Joseph Brodmann en Viena, y posteriormente fundó la Bösendorfer Klavierfabrik. Un gran porcentaje de músicos que residían en Viena, tocaron pianos de esta firma. Véase Bösendorfer, der klang, der berührt, consultado el 31 de Julio de 2014: <http://www.boesendorfer.com/en/history.html>

46 Véase Carl Rönisch Pianofortemanufaktur, consultado el 31 de Julio de 2014: <http://www.roenisch-pianos.de/en/about-roenisch.html>

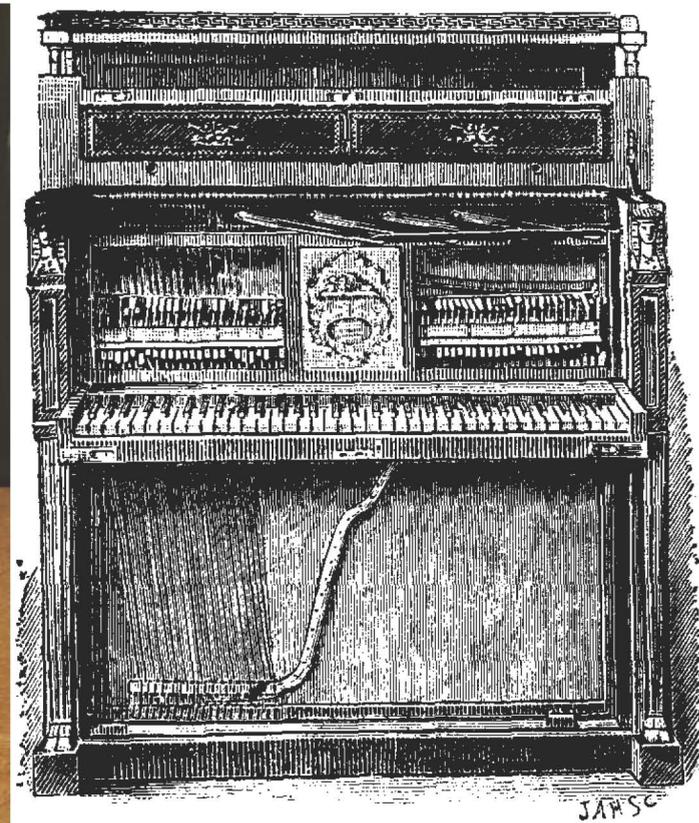
47 Véase Steingraeber & Söhne, consultado el 31 de Julio de 2014: http://www.steingraeber.de/english/about_us/history_serial_numbers_656.html

48 Véase Julius Blüthner Pianofortefabrik, consultado el 31 de Julio de 2014: http://www.bluethnerworld.com/index.php?option=com_content&view=article&id=65&Itemid=83&lang=en

49 Véase Petrof, consultado el 31 de Julio de 2014: <http://www.petrof.com/historie.html>



1-3



4-6

- 1 Piano Érard 1772
- 2 Piano Transpositor John Broadwood & Sons 1808
- 3 Jean-Henri Pape Piano Console 1839
- 4 Piano Pleyel usado por Chopin 1846
- 5 Piano John Broadwood & Sons 1810
- 6 Hawkins Portable Grand Piano 1800

2.3b EL PIANO EN AMÉRICA

A partir de la exportación de pianofortes en Europa, el instrumento llega al nuevo continente y algunos constructores emigran hacia él. Philadelphia es residencia de personajes importantes en la historia del piano. Por ejemplo, **Johann Behrent**, reconocido como el primer constructor de un piano de mesa en América en 1775; **Charles Albrecht**, creador de pianos de mesa, siendo el modelo de 1789 el más antiguo que se conserva,⁵⁰ y **John Isaac Hawkings**, de quien ya se ha hablado.

A principios del siglo XIX los pianos eran importados a América, pero después Estados Unidos se convertiría en un país con una gran producción; 25,000 pianos ya se habían construido hacia 1890, de los cuales 78,000 habían sido manufacturados por la *Chickering and Sons*.⁵¹ Esta fue la principal compañía que produjo pianos a mayor escala en la primera mitad del siglo XIX en América; fue fundada en 1823 en Boston por **Jonas Chickering** (1798-1853), e incluso tuvieron sus salas de concierto (*Chickering Hall*) en esa misma ciudad y en New York.

Además de estas 3 ciudades (Boston, Philadelphia y New York), Baltimore, Chicago, Cincinnati, Dallas, Houston, Texarkana y Texas también fueron sedes de otras empresas: **Knabe, Newman & Bros, Hallet and Davis, J. and C. Fischer, Strich and Ziedler, Hazelton, Baldwin, Weber, Mason and Hamlin, Decker and Sons, Wurlizer, Steck, Kimball, August Forster Piano Company, Zimmermann Piano Company,**

50 Metropolitan Museum of Art, consultado el 31 de julio de 2014: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?&where=Philadelphia&who=Charles+Albrecht&pg=1>

51 Michael Sweeney Piano Restoration, consultado el 31 de julio de 2014: <http://www.sweeneypiano.com/interstate/manufacturers/>

Bernhard Steiner Piano, Dietmann Pianos Limited, K-L Piano Manufacturers, y Thomas Goggan & Bros entre otras.⁵²

Sin embargo, una firma más sobresaldría y terminaría por hacer las modificaciones que configurarían al piano moderno. En 1850, **Heinrich Engelhardt Steinweg** (1797-1871), constructor alemán de pianos, emigraría a New York y fundaría **Steinway & Sons**. Durante los siguientes años, Henry y sus hijos C. F. Theodore, Charles, Henry Jr., William y Albert desarrollaron el piano moderno, junto con las 127 patentes, incluyendo las teorías acústicas del físico Hermann von Helmholtz (1821-1894). En 1855 empezaron sus primeros éxitos, ganando una medalla de oro al producir un piano de mesa con un bastidor completamente de hierro; en 1859 patentaron el *cross-stringing* para los pianos de cola, combinándolo con el bastidor de hierro de una pieza, y un año más tarde se convirtieron en la segunda empresa en producir pianos después de Chickering. En 1866, la firma abrió la *Steinway Hall*, su primera sala de conciertos con un auditorio de 2,000 asientos, y que albergó la New York Philharmonic hasta la llegada del Carnegie Hall en 1891.⁵³ Pero es hasta 1876 cuando **Theodore Steinway** (1825-1889) construyó el *Steinway Centennial Concert Grand*, el *piano moderno* que incorporaba todas las mejoras hechas por la empresa; por ejemplo, la mecánica de repetición capaz de levantar macillos

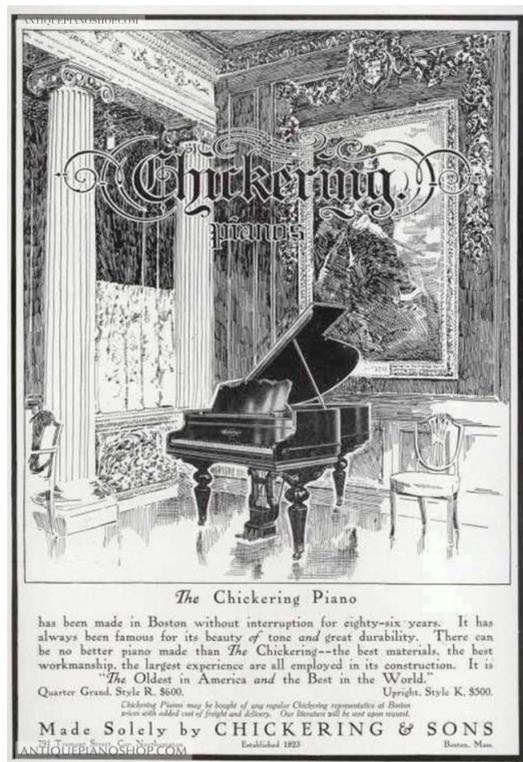
52 Véanse Ludwig von Mises Institute, JEFFREY A. TUCKER, *The End of the US Piano Industry*, consultado el 31 de julio de 2014: <http://mises.org/daily/3253>

Texas State Historical Association (TSHA) - A Digital Gateway to Texas History, CRAIG H. ROELL, *Piano Manufacture*, consultado el 31 de julio de 2014: <http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/xcpcb>

53 Véase Steinway & Sons, consultado el 2 de agosto de 2014: <http://www.steinway.com/about/history/>

más pesados, la *duplex scale* que permitía una mejor vibración por simpatía, y una *doble cupola de metal* mejorada.⁵⁴

Los pianos Steinway terminarían con la culminación de un gran proceso constructivo del piano y comenzarían con una nueva era de pianos modernos.



Publicidad de Chickering & Sons, principios de S. XX



Steinway Centennial Concert Grand 1876

54 JOHN-PAUL WILLIAMS. *Op. cit.*, pp. 24-26.

2.4 EL PIANO PERMANECE

2.4a EXPANSIÓN GLOBAL DEL PIANO EN EL SIGLO XX

Para finales del siglo XIX, las firmas ya conocidas dispusieron sucursales intercontinentales. En 1880, Steinway & Sons abrió una sucursal en Hamburg, llevando la competencia a Europa, y viceversa, muchas firmas llevaron sus instalaciones a América y al resto del globo.

Otras empresas abrieron sus puertas en diferentes naciones con poca o ninguna tradición pianística: En Canadá, **Lesage Piano Company** (1891), en Australia, Octavius Charles Beale (1850-1930) con **Beale Piano** (1893); en Japón, **Koichi Kawai** (1886-1955) con **Kawai Musical Instruments** (1927) y la **Nippon Gakki Yamaha** (1887) por **Torakusu Yamaha** (1851-1916). Esta última empresa tuvo una buena parte del mercado durante el siglo XX, al terminar la Segunda Guerra Mundial, abrió una división de tecnologías metalúrgicas y electrónicas, mismas que después incorporaron a sus instrumentos musicales.

Con las guerras mundiales muchas casas cerraron sus puertas, o bien fueron adquiridas por otras con mayor poder económico. Después de cierta estabilidad de mediados del siglo XX, otras firmas se crearon con objetivos meramente económicos, para manufacturar masivamente y abrir el mercado oriental. Por ejemplo, en China: **Beijing Xinghai Piano Group Limited** (1949), **Dongbei Piano Group China** (1952) y **The Pearl River Piano Group** (1958). En Corea del Sur: **Young Chang** (1956) y **Samick** (1958).

STEINWAY & SONS

Para conmemorar su piano número 500,000, encargó el diseño a **Wendell Castle** (1932) en 1987, quien diseñó un piano con mucha fuerza visual, biselados, y con las patas unidas en un marco triangulado. En 1990, también hizo el **Caligari Piano**, inspirado en el filme *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), con decorados expresionistas y caprichosos.

En 1996, el diseñador **Frank Pollaro**, colaboró con Steinway para hacer un piano inspirado en el Art Decó,⁵⁶ pero posteriormente también diseñó los modelos *Rhapsody* (1999) y *Autumn Leaves* que conmemoran a **George Gershwin** (1898-1937) y **Roger Williams** (1924-2011) respectivamente. En el año 2000, comisionaron a diversos artistas para pintar a mano algunos pianos de cola, entre ellos se encuentran **Timothy Martin**, **Timothy Philbrick** y **Romero Britto** (1963).

BÖSENDORFER

Con tradición decimonónica, el taller comenzó a ser muy conocido por sus series de pianos con más de 88 teclas, a raíz de la sugerencia de **Ferruccio Busoni** (1866-1924); construyendo en 1900 el **Bösendorfer Model 290 Imperial** con 290 cm. de largo y 97 teclas (8 octavas completas). Cuentan con una buena variedad de art-case, modelos históricos y ediciones especiales, incluso se puede escoger el tipo de madera y personalizar con algunos detalles e incrustaciones. Algunos llevan el nombre de compositores y artistas del siglo XIX al XX, y otros son inspirados

⁵⁶ Que se encuentra en el Bellagio Hotel en Las Vegas, véase Frank Pollaro, consultado el 4 de agosto de 2014: <http://www.pollaro.com/pianos.php>

en corrientes estilísticas que van desde el barroco hasta diseños más atrevidos. Destacan los modelos arquitectónicos **Chrysler**, **Brüssel** (1958) y el de **Hans Hollein** (1934-2014) en 1990. Con las empresas automotrices: **Porsche Grand Piano** en el 2002 y el **Audi Grand Piano** en el 2009, siendo €100,000 el precio de este último.⁵⁷ En 2008 la empresa se incorporó a Yamaha.

SCHIMMEL

Fundada en 1885 en Leipzig por **Wilhelm Schimmel**. Destacan las series *art collection*: El **Glass Grand Piano** (1951), con acrílicos que permiten ver el interior del piano como “una simbiosis perfecta de la mecánica del teclado integrada al sonido producido”.⁵⁸ El **Pegasus**, en colaboración con **Luigi Colani** (1928), diseñador industrial y automotriz que experimenta con formas aerodinámicas y espaciales.

En el siglo XXI, se halla el piano de 14 pies de largo del arquitecto **Daniel Libeskind** (1946) para el *Michael Lee-Chin Crystal del Royal Ontario Museum* (edificio que también proyectó);⁵⁹ y el **Concert Chamber K213 Otmar Alt** (1946), lleno de color y evocación a la obra del artista alemán.⁶⁰

⁵⁷ Beautiful Life - Design news, beautiful art and luxury lifestyle, consultado el 4 de agosto de 2014: <http://www.beautifullife.info/industrial-design/creative-grand-pianos/>

⁵⁸ Schimmel Pianos, consultado el 4 de agosto de 2014: <http://www.schimmel-pianos.de/home/instruments/art-collection.html?L=1>

⁵⁹ The Guardian, consultado el 4 de agosto de 2014: <http://www.theguardian.com/artanddesign/artblog/2007/nov/14/theysaythatwritingabout>

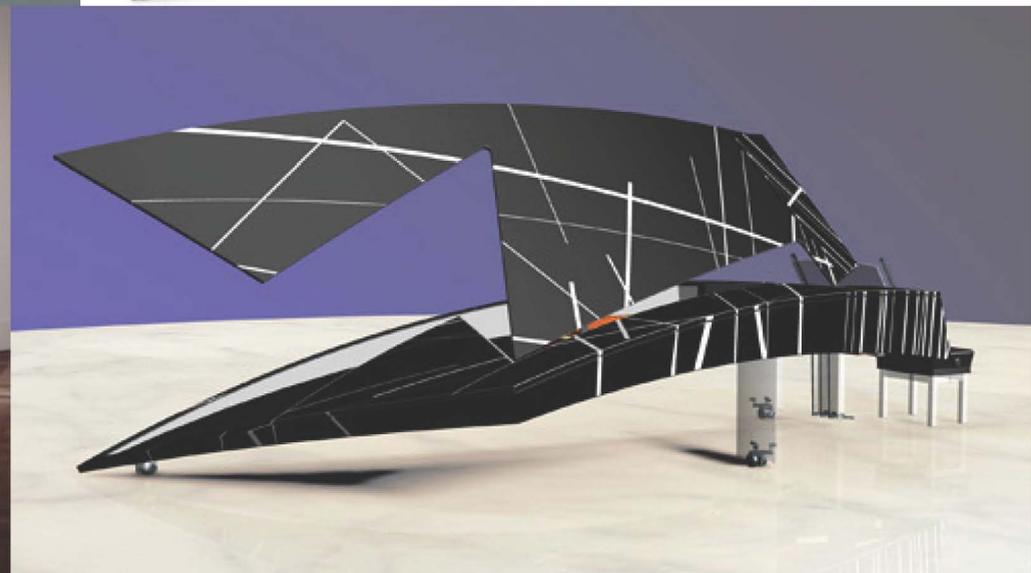
⁶⁰ Véase el Catálogo del Concert Chamber K213 Otmar Alt, consultado el 4 de agosto de 2014, disponible en <https://www.yumpu.com/en/document/view/14861581/concert-chamber-k-213-otmar-alt-schimmel>



1-4

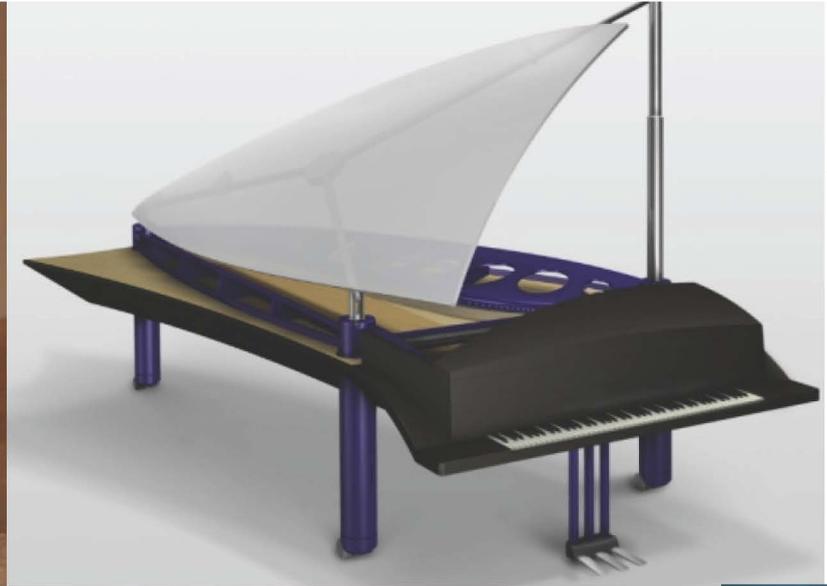


5-8



9-11

- 1 Steinway & Sons Piano 50,000, 1987
- 2 Steinway & Sons Piano Caligari, 1990
- 3 Steinway & Sons Piano Romero Britto, 1963
- 4 Steinway & Sons Piano Summertime, 2005
- 5 Bösendorfer Brüssel, 1958
- 6 Bösendorfer Hans Hollein, 1990
- 7 Bösendorfer Audi Grand Piano, 2009
- 8 Bösendorfer Porsche Grand Piano, 2002
- 9 Schimmel Glass Grand Piano, 1955
- 10 Schimmel Pegasus
- 11 Schimmel Daniel Liebeskind



1-3

4-7



- 1 Klavins Modell 370, 1987
- 2 Klavins Una Corda Piano, 2014
- 3 Klavins Modell 408 Konzertflügel
- 4 Seuter Pure Basic
- 5 Seuter Pure Vitrea
- 6 Seuter Imago, the Avant-Garde piano
- 7 Seiler Meteorit
- 8 Seiler Suspension Grand Piano, 2002
- 9 Puente del Alamillo Sevilla
- 10 Museo Guggenheim Bilbao
- 11 Seiler Meteor



8-11

45



46

KLAVINS PIANOS

Los Pianos Klavins comenzaron con replantear la dimensión del piano. El **Model 370** (1987) con 3.70 metros de alto, “tomaba en cuenta las nuevas y fantásticas posibilidades que ofrece el desarrollo en el campo de la física del material”.⁶¹ En 2014, con el **Model 450i** de 101 notas, incrementaron la altura a 4.5 metros y la potencia del piano con un sistema acústico enorme.

Pero por el contrario, también intentan desmaterializar al instrumento, otorgando una estética abierta en el mecanismo y diseño del piano. Por ejemplo, en el **Klavins UC’ – Una Corda Piano** (2014), que como su nombre lo indica, tiene una cuerda por tecla y es presentado con una estructura abierta en acero inoxidable. El **Model 408**, posee un diseño náutico que evoca una vela de una embarcación en la tapa superior, el piano tiene una longitud de 4 metros y pretende tener una resistencia a climas extremos, el instrumento es obra de **Frank Lenz**.

SAUTER PIANOS

Con tradición del siglo XIX, renueva su imagen con diseños muy elegantes, arquitectónicos y minimalistas, en pianos de cola, verticales y sofisticados asientos. Sus mejores diseños se plasman en los pianos verticales de la *Series Design*, innovando con la apertura de la tradicional tapa superior de 1 pieza, a 2 tapas plegables del centro en los extremos izquierdo y derecho respectivamente. Destacan los modelos: **Pure**, concebido con el lema “*less is more*” del arquitecto **Ludwig Mies Van Der Rohe**

⁶¹ Klavins Pianos, traducción del inglés por el autor de esta tesis, consultado el 4 de agosto de 2014: http://www.klavins-pianos.com/index_en.htm

(1886-1969); **Vitrea**, con la idea arquitectónica de las fachadas de cristal de las ciudades contemporáneas; y el **Imago Avant-Garde**, que retoma el modernismo del arquitecto **Le Corbusier** (1887-1965) y que incorpora un juego de luminarias del diseñador industrial **Ingo Maurer** (1932).⁶²

SEILER PIANOS

Fundada por **Eduard Seiler** en 1849, poseen pianos con una elegancia en sus pianos de cola y verticales. Sin embargo, en la primera década del siglo XXI, empezaron hacer instrumentos personalizados con una plasticidad evidente, inspiradas en corrientes arquitectónicas como el *Deconstructivismo* y el *High-Tech*. En 2002 lanzó una edición especial, el **Suspension Grand Piano**, concebido a partir de los puentes suspendidos por medio de postes y tensores. Otro prototipo llamado **Seiler 180 Meteor**, juega con el concepto de partición triangular en el cuerpo del piano de cola; esta versión en piano vertical se encuentra en el **Seiler 116 Meteorit**.⁶³ La empresa cuenta con las opciones de producción sobre diseño, en pintura y materiales.⁶⁴

⁶² Sauter Pianos, consultado el 4 de agosto de 2014:

http://www.sauter-pianos.de/english/pianos_maly_edition/imago.html

⁶³ Piano Haus Huster, consultado el 4 de agosto de 2014:

<http://www.pianohaus-huster.de/fluegelInserts/seiler180Meteor.html>

⁶⁴ <http://www.pianohaus-huster.de/fluegelInserts/seiler116Meteorit.html>

Seiler Pianos, consultado el 4 de agosto de 2014:

<http://www.seiler-pianos.de/en/about-seiler/craftsmanship/customized/>

OTROS DISEÑOS

Los materiales en parte han otorgado la forma estándar del piano, pero la revolución creativa de estos dos últimos siglos, ha introducido otros nuevos que simbolizan y crean formas extravagantes. Cerca del año 1950, la empresa alemana **Rippen Pianos** experimentaba con el aluminio en el arpa del piano. Por el año de 1965, produjeron el **Aluminium Grand Piano**, que estaba construido en casi la totalidad de este material, dando un toque de modernidad al piano del siglo XX.⁶⁵

Por otro lado la madera, con un significado más tradicional y noble, también es materia experimental de formas caprichosas como **Chichi the Rocking Piano**, con un concepto más lúdico, fue diseñado en forma de mecedora para poder “roquear” mientras se toca; el diseño es de **Sarah Davenport** y fue introducido para el *Designersblock en el London Design Festival 2007*.⁶⁶

La **Serie M. Liminal** de Fazioli creada por **Philippe Gendre** y **NYT Line**, con “formas asimétricas y diseño ordenado” recuerdan al mar, a las ballenas y los delfines en las figuras-fondo.⁶⁷

Otro experimento se da con el arquitecto **Alexander Pincus**, quién diseñó un piano para presentar en un evento especial en la **Bauhaus** (2005), con intención de integrar la arquitectura al diseño del piano; sin embargo, al cancelarse

65 Period Piano Company, consultado el 4 de agosto de 2014:
http://www.periodpiano.com/grand_pianos/Rippen-Aluminium-grand1965.html

66 Davenport, consultado el 4 de agosto de 2014:
<http://www.davenportinteriors.co.uk/pages/rockingpiano.html>

67 Fazioli Pianoforti y NYT LINE, consultadas el 4 de agosto de 2014:
<http://www.fazioli.com/en/pianoforti/special/m-liminal>
<http://www.nyt-line.fr/mliminal.html?05>

el evento, el diseño sólo se pudo apreciar en *renders*, pero se alcanza a ver la geometría multiperforadora que recuerda el casco de un ciclista, la tapa como una aleta y el asiento como una textura de sandía.⁶⁸

Finalmente, cabe destacar los dos diseños de **Apostol Tnokovski** (1982) que integran curvas elegantes y formas anexactas: El **Hydra Piano** (2010), inspirado en el monstruo mitológico, pero que estilísticamente se ve más como un animal sentado; y el **Wave Piano** (2013), con un sutil gesto estructural de dos elegantes arcos cromados.⁶⁹

LUJOS EXTRAVAGANTES

El piano se ha convertido en un símbolo de elegancia y lujo, con este argumento se han construido pianos que son más apreciados por sus materiales y detalles que por su sonido y función. Algunos de ellos son:

El **Swarovski Grand** de **Bösendorfer** (2007), con incrustaciones a mano de 8,000 cristales tallados de la tienda de lujo **Swarovski AG**; el precio de este instrumento fue de US\$750,000.⁷⁰

El **Gold Leaf** de **Fazioli**, es un piano de cola cubierto con una hoja de oro de 24K y poliéster (para proteger el metal

68 Véase Alexander Pincus, consultado el 4 de agosto de 2014:
http://www.pinc.us/blog/bauhaus-future-classic-asymptote-architecture#.U_eHu0vjfA

69 Apostol Tnokovski on Behance, consultado el 4 de agosto de 2014:
<https://www.behance.net/tnokovski>

70 CNET, “Photos: Top five Swarovski disasters”, consultado el 9 de agosto de 2014: <http://www.cnet.com/pictures/photos-top-five-swarovski-disasters/5/>

precioso); el precio es de más de medio millón de dólares.⁷¹

Heintzman & CO, patrocinador de los Juegos Olímpicos de Beijing 2008 y de las Olimpiadas de Invierno en Vancouver 2010, presentaron el **Crystal Piano**, un diseño especial de US\$3,200,000 para ser interpretado por Lang Lang.⁷²

Por último, se mencionan algunas de las intervenciones escenográficas de **Lady Gaga** (1986). Muchas de ellas con incorporaciones abstractas y figurativas de animales, esculturas, telas, estructuras (como la Torre Eiffel, esferas de plástico, autos): El **Floating Piano** o **Dalí Piano** (2009), es una analogía al cuadro de *La Tentación de San Antonio* (1946) de **Salvador Dalí** (1904-1989), fue presentado en el *Royal Variety Performance* donde interpretó *Speechless* para la Reina Elizabeth II de Inglaterra; el instrumento y el asiento se hallaban a 5 metros de altura.⁷³ El **Little Monsters Hands Dual Piano** del artista **Terence Koh** (1977) y la firma Baldwin, para el dueto de piano de la cantante y **Sir Elton John** (1947) en los premios Grammy 2010; la *instalación* consistía en un piano doble con esculturas de manos en las tapas, “un homenaje para las olas de manos en los conciertos de Lady Gaga, que ella llama *little*

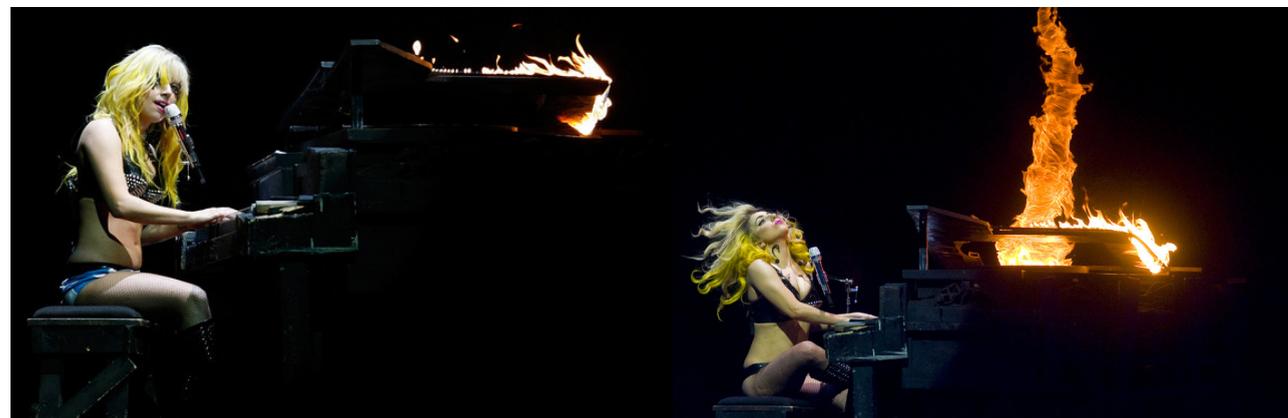
71 Showcase Pianos Fazioli, “CBC NEWS: 24k Gold Leaf Fazioli Piano,” consultado el 9 de agosto de 2014: https://www.youtube.com/watch?v=qwObR_P4rXU

72 Anteriormente, otros pianos se habían hecho con recubrimientos de oro. Por ejemplo, el piano de Elvis Presley (1935-1977), que fue vendido en eBay por \$US 3,500,000 en el 2013, consultado el 9 de agosto de 2014: <http://www.elvispresleyfansofnashville.com/elvis-presley-news/elvis-gold-piano-on-ebay>

Heintzman CO & LTD, consultado el 9 de agosto de 2014: <http://hzmpiano.com/?p=4927>

73 Gagapedia, consultado el 10 de agosto de 2014: http://ladygaga.wikia.com/wiki/Royal_Variety_Performance

monsters”.⁷⁴ El **Bathub Piano** especialmente hecho para su *X Factor Performance* (2009), donde realizó la coreografía de *Bad Romance* en una bañera gigante que representa la cola del piano y un retrete como asiento. Finalmente, el **Monster Piano**, con apariencia de piano incendiado e inservible, que tiene flamas de fuego como decoración; una versión similar con llamas más grandes es utilizada en el *Monster Ball Tour* (2009-2011).⁷⁵



74 Gibson, RUSSELL HALL, *Lady Gaga, Elton John and a Beautiful Baldwin*, Artist Terence Koh Talks about Designing the Dual-Sided Piano for this Year's Grammys' Most Stunning Performance, traducción del inglés por el autor de esta tesis, consultado el 10 de agosto de 2014: <http://www2.gibson.com/News-Lifestyle/Features/en-us/lady-gaga-elton-john-0208.aspx>
Ídem, *Elton John and Lady Gaga Deliver Sensational Grammy Performance on Custom-Made Baldwin Piano*: <http://www2.gibson.com/News-Lifestyle/News/en-us/elton-john-lady-gaga-201.aspx>

75 Gaga Fashion Land, consultado el 10 de agosto de 2014: <http://gagafashionland.com/2010/03/fashion-exclusive-gagas-88-magic-keys-exhibition/#sthash.OuIRPcFT.8hKBSHIS.dpbs>
Véase también <http://theberry.com/2011/07/21/lady-gagas-top-10-craziest-pianos-10-photos/>



1-4



Special Made Crystal Piano for 2010 Winter Olympic in Vancouver

5-8



53



9-10

- 1 Rippen Aluminium Grand Piano
- 2 Chichi the Rocking Piano
- 3 Fazioli M. Liminal
- 4 Alexander Pincus Bauhaus Piano
- 5 Apostol Tnokovski Hydra Piano
- 6 Apostol Tnokovski Wave Piano
- 7 Bösendorfer Swarovski Grand
- 8 Heintzman Crystal Piano
- 9 Dalí Piano
- 10 Little Monster Hand Dual Piano

2.5 TECNOLOGÍA ELECTRÓNICA EN EL PIANO

2.5a EL TECLADO COMO MÁQUINA

Grandes diferencias han marcado la evolución del piano, pero es a partir del siglo XX que se presenta al instrumento como un dispositivo electrónico, o bien como una fusión de ambos conceptos: acústico y electrónico. El piano por sí mismo es una máquina, que en términos contemporáneos podríamos exponer como análoga o digital.

Sin embargo, las ideas de síntesis y automatización no pertenecen al siglo XX, ya que desde el inicio de los tiempos las herramientas han facilitado la vida humana, y eso también incluye a la música y a sus instrumentos. Es importante tener en cuenta que muchos instrumentos han sido concebidos instintivamente; el simple hecho de chocar dos piedras o varas, canturrear, silbar o hacer sonidos, responde al instinto musical innato que llevamos dentro. Otros más han sido creados como imitación de la naturaleza: un trino de una flauta puede evocar a un pajarillo, o un tambor a los relámpagos del cielo. Pero otros instrumentos han sido pensados de una manera más heterogénea; tal es el caso de los instrumentos de teclado, donde existe una comunicación muy especial entre el instrumento y el instrumentista: **una interfaz maquina para poder operarlo.**

Con esto tenemos muchas variables de timbres, de respuesta, y un complejo funcionamiento que realmente evoca un concepto maquina más profundo que otro tipo de instrumentos, tanto que al principio, el teclado (el hydraulis) era más un invento de ingeniería que de laudería.

Por el mismo lado y en un sentido etimológico, la palabra

tecla proviene del griego *θήκη* (*theke*=caja o bolsa), y a su vez del latín *thecŭla* (caja pequeña), definiéndola como una “pieza que se pulsa para poner en acción un mecanismo”.⁷⁶ Aplicada a la música como “cada una de las piezas que, por la presión de los dedos, hacen sonar ciertos instrumentos musicales”.⁷⁷ Entonces, el **teclado** es el “conjunto de las teclas de diversos aparatos o máquinas, que se manejan mediante botones de mando o teclas”.⁷⁸

El flautista que sopla por la boquilla de su instrumento, el violinista que desliza su arco sobre la cuerda y el cantante que conoce mejor que nadie su capacidad sonora, se encuentran más cerca del control de sus recursos, amplitud, intensidad y timbre. No obstante, los instrumentos de teclado se encuentran más relacionados con el concepto de máquina, como un equivalente de *periférico*,⁷⁹ traducido musicalmente a una orquesta:

*Con diez dedos pueden producirse diez sonidos a la vez, y con muchos tubos y muchas teclas se obtienen combinaciones múltiples de sonidos en sucesión, como si se dispusiera, o poco menos, de toda una orquesta.*⁸⁰

Al órgano podríamos asemejarlo a una orquesta de

⁷⁶ Donde *theca*=caja y *cula* es diminutivo, y del árabe *táqra* = cuenco. Diccionario de la Real Academia, consultado el 8 de agosto de 2014: <http://lema.rae.es/drae/?val=s%C3%ADntesis>

⁷⁷ *Loc. cit.*

⁷⁸ *Ídem.* <http://lema.rae.es/drae/?val=teclado>

⁷⁹ En informática un periférico es un dispositivo auxiliar e independiente conectado a la unidad central de una computadora. Esta idea maquina periférica es reforzada con la polifonía, donde las líneas musicales tienen su independencia y desarrollo, mismas que se pueden interpretar en el teclado.

⁸⁰ PIERO RATTALINO. *Op. cit.*, p. 14.

flautas, al clavicémbalo a una orquesta de punteo como guitarras, al clavicordio “un poco de lejos a una orquesta de arcos, porque la tecla hace mover una tangente que roza ligeramente la cuerda”,⁸¹ y al piano sin equivalente alguno, ya que su sonido no es como el dulcimer o sus demás antecesores, el piano es un instrumento único en su clase. Se comprueba fácilmente este concepto de orquesta en: las reducciones para piano de las obras orquestales, las partituras vocales que llevan el acompañamiento del piano, las obras a 4 manos, e incluso en las obras para piano solo, que por sí mismas pueden tener el concepto de periférico que conecta varios elementos e ideas musicales, líneas libres, texturas, y gestos expresivos. No es casualidad que el piano sea un instrumento esencial en la composición.

También, es relevante mencionar que el teclado está diseñado en función de la mano; es cierto que se ha modificado en función de la música, pero luego sucedió lo contrario y fue la música la que a principios del s. XVIII, adoptó el temperamento igual, y posteriormente al perfeccionar la ergonomía suficiente, adoptó las ventajas de un teclado inmutable y actualmente universal. El acordeón, la melódica, el mellotrón, los sintetizadores y una buena parte de los controladores MIDI y samplers, poseen el *concepto teclado* que reside en las teclas blancas y negras que fungen como semitonos y que son tan representativas del piano.

Los instrumentos de teclado y en especial el piano, poseen una esencia maquina.

81 *Loc cit.*

2.5b EL PIANO AUTÓMATA

La música automática comienza con el órgano de agua automático medieval y con los cilindros musicales concebidos en los relojes desde el siglo XIII, que devinieron en las cajas de música y en los organillos del siglo XIX.

Sin embargo, la idea de que el piano pudiera hacer el trabajo de un músico, o como herramienta de ayuda, es probable que la encontremos un siglo después de la invención del fortepiano, con el *transposing pianoforte* (1801) inventado por **Edward Ryley**. Este instrumento podía cambiar la tonalidad al accionar una palanca situada debajo del teclado.⁸²

Empero, es hasta la llegada del *piano player* o *piano mecánico* que podemos hablar de fortepianos que tocan por sí mismos. Aunque es difícil otorgar un solo nombre que custodie la invención creativa del mismo, hubo algunos que fueron construidos en las primeras décadas del siglo XIX; no obstante, adquirieron popularidad hasta mediados de ese siglo.

Algunas patentes del nuevo sistema de *piano playing* fueron de gran relevancia. La primera fue de **Claude-Félix Seytre**, quien presentaba un sistema basado en partituras hechas con tarjetas en 1842:

Una persona no capaz de tocar el pianoforte o el órgano, e incluso incapaz de leer música, puede que toque la más delicada y la más nueva composición de cualquier duración, es decir, de la canción más cortita a una ópera entera.

82 ROSAMOND E. M. HARDING. *The Pianoforte, its history traced to the great exhibition of 1851*, Cambridge UK: Cambridge University Press, 1933-2014, p. 277. Posteriormente, John Broadwood y otros fabricantes también construyeron pianos transpositores. El compositor Irving Berlin (1888-1989) a menudo utilizaba este instrumento.

Mi sistema es aplicable igualmente a todos los instrumentos con teclado o teclas. Le he dado el nombre de autopanphones, que está compuesto de tres palabras griegas, αὐτὸς por sí mismo, πᾶν todo, φωνὴ voz o canción: Un pianoforte u órgano que canta por sí mismo cualquier clase de melodía.

En el interior de mis pianofortes, coloco un mecanismo de un órgano, armónica o acordeón, que toca en todos los tonos y que puede acompañar al pianoforte o tocar solos uno tras otro, sin cambiar la tarjeta del rollo... Una pieza de música de 80 metros sólo cuesta 1 franco 50 céntimos.⁸³

Después, **Alexandre-Francois Debain** (1809-1877), en 1846, con el **Piano Mécanique**, un piano automático que podía tocar con sólo darle vuelta a una manija. Fue desarrollado a partir del *Antiphonel*, un dispositivo que podía ser aplicado al pianoforte o al harmonium,⁸⁴ y permitía tocar música mecánicamente.

En 1863, **Jean Louis Fourneaux** presentaba el **Pneumatic Pianista**, un tipo de *roller piano* que también utilizaba tarjetas perforadas; el sistema consiguió gran popularidad en Francia y otros países mostraron su interés.⁸⁵

Del otro lado del mundo, en Estados Unidos, **William Burton Tremaine** (1840-1907) fundó la **Aeolian Company** que manufacturaba organettes y órganos de lengüetas. En 1868, la

⁸³ *Ibid.*, p. 281, traducción del inglés por el autor de esta tesis. Nótese en estas líneas los conceptos de *marketing* y universalidad, porque es justamente lo que los sistemas de sintetizadores y pianos eléctricos ofrecen hoy en día: No tener conocimientos previos y “hágalo usted mismo”, de manera fácil y rápida.

⁸⁴ También patentado por Debain, al igual que el *piano-écran, le concertina y l’harmonicode*.

⁸⁵ ROBERT PALMIERI. *Op. cit.*, p. 290.

firma entraba al negocio de pianos y apostó por los instrumentos automatizados basados en rollos perforados, hechos por la Automatic Music Paper Company de Boston, misma que Tremaine compraría junto con otras empresas.⁸⁶ En 1883, un pequeño *reed organ* automático fue producido bajo el nombre de *Aeolian Organ* obteniendo buenos ingresos; pero su gran fama llegó hasta 1897 con **Edwin Scott Voter**, quien inventó para la compañía otro *player piano*: la **pianola**, que vino a popularizar el término y que aplica a todos los pianos mecánicos hasta nuestros días.

Otros pianos reproductores fueron producidos. En Europa, la **Phonola** (1901) de **Ludwig Hupfeld** y el **Piano Mecánico Welte-Mignon** de la **M. Welte & Söhne**. Esta última empresa instalaría sus sistemas en los pianos de Steinway & Sons, y grabaciones de grandes pianistas de la época para sus rollos para piano: **Carl Reinecke** (1824-1910), **Teresa Carreño** (1853-1917), **Ferruccio Busoni** (1866-1924), **Artur Schnabel** (1882-1951), **Edwin Fischer** (1886-1960) y **Walter Giesecking** (1895-1956).

Los *player pianos* fueron muy populares en los años 20’s; casi medio millón fueron manufacturados en 2 años. Tocaban música de diversos compositores como Chopin, Debussy, Mahler, Rachmaninov e incluso se componía especialmente para ellos; por ejemplo, **Igor Stravinsky** (1882-1971) con su *Etude pour Pianola op 7*, **Paul Hindemith** (1895-1963) con la *Tocata para piano mecánico Op. 40*, **Ernst Toch** (1887-1964) y sus *Studies Originalkomposition für Welte-Mignon*, **Gerhart Münch** (1907-1988) con *Etuden für mechanisches Klavier*;

⁸⁶ ROBERT PALMIERI. *Op. cit.*, p. 22.



Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), **George Antheil** (1900-1959), **Conlon Nancarrow** (1912-1997) y **John Cage** (1912-1992) también escribieron obras para piano mecánico.

2.5c SINTETIZADORES, TECLADOS ELECTRÓNICOS Y PIANOS DIGITALES.

En una era donde la tecnología se ha vuelto indispensable en la vida cotidiana, sintetizar el sonido, simplificar el tamaño y tener una buena conectividad entre diferentes dispositivos, son conceptos presentes en el diseño de nuevos instrumentos musicales y de los dispositivos en general.

El sintetizador, teclado electrónico y piano digital (a veces llamado electrónico), pertenecen a un género distinto de instrumentos musicales electrónicos, pero que han tenido su origen *conceptual imitativo* (al menos en un principio) en los instrumentos acústicos, y que en la actualidad forman parte de una buena gama de producción musical.

A principios del siglo XIX, el telégrafo eléctrico (1833) de **Samuel Morse** (1791-1872) vino a cambiar las telecomunicaciones, y para finales del siglo los avances en la electricidad fueron considerables, procreando una época de grandes inventores que contribuyeron a extender la electricidad a las ciudades y casas, volviéndola una fuente motriz para la sociedad. Es entonces que también comienzan los experimentos con los instrumentos musicales.

Quizá el primero de ellos fue el *telégrafo musical*, inventado por **Elisha Gray** (1835-1901) en 1876, basado en la generación de sonido por la vibración de un circuito



1 Pianola Grand Piano, New York, 1898

2 Léon Theremin

3 Teleharmonium, 1897

4 Maurice Martenot

5 Mixtur-Trautonium, 1952

electromagnético en la línea telegráfica. A finales del siglo en 1897, llegó el **Teleharmonium** por **Thaddeus Cahill** (1867-1934), que utilizaba un generador eléctrico (dynamo).

A partir de las primeras décadas del siglo XX, muchos experimentos musicales electrónicos pretendían sintetizar el sonido como el **Piano Eléctrique**, desarrollado en 1928 por **Joseph Béthenod** (1883-1944); con 7 y 8 octavas, el sonido era generado con ruedas fónicas electromagnéticas (tone-wheels), y contaba con control de timbre.⁸⁷

Para finales de la segunda década del siglo XX, muchos instrumentos electrónicos significativos fueron patentados: El **Theremin** (1928) de **Léon Theremin** (1896-1993), operado por dos antenas sensibles a la posición de las manos del ejecutante, permitiéndole controlar la oscilación de frecuencia y amplitud con cada mano respectivamente. Las **Ondas Martenot** (1928) de **Maurice Martenot** (1898-1980), que producen ondas variando la oscilación por medio de válvulas termoiónicas. El **Trautonium** (1929) de **Friedrich Trautwein** (1888-1956), que opera con una cuerda por la que pasa una resistencia eléctrica y tiene efectos de *vibrato* y *glissandi* en 3 octavas. El **Pianotron**, manufacturado por la **Everett Piano Co.** en los años 30`s, que consiste en un piano estándar que convierte las vibraciones de las cuerdas en variaciones de voltaje audibles para una bocina.⁸⁸ Finalmente, el **Hammond organ** (1935) inventado por **Laurens Hammond** y **John Hanert**, que sintetiza una buena variedad de sonidos a

87 HUGH DAVIS. "Piano électrique", *The new grove dictionary of musical instruments and musicians*, vol. 3, Stanley Sadie (ed.), London : Macmillan : Grove, 1984, p. 71.

88 *Loc. cit.*, "Pianotron".

partir de la rotación de ruedas fónicas.

Los instrumentos electrónicos capturaron la atención de muchos compositores del siglo XX, y tuvieron un gran apogeo a partir de los años 60's en diversos géneros musicales: rock, jazz, funk, ska, soul, etc. En esta época, los sintetizadores modulares hacían su aparición, siendo el de **Robert Moog** (1934-2005) el primer sintetizador moderno comerciable con transistores en vez de bulbos, que permitía hacerlos más económicos, pequeños y transportables.

A partir de los años 80's, los sintetizadores buscaban cierta compatibilidad y se creó la interfaz MIDI, que permitía poder establecer conexiones entre ellos y otros dispositivos como secuenciadores, controladores y computadoras. A finales de esa década los sintetizadores análogos monofónicos fueron abandonados por los polifónicos, digitales y mixtos.

Hoy día podemos hacer una *distinción básica* entre los instrumentos electrónicos de teclado:

- **Sintetizador:** Un teclado electrónico que usa la síntesis de muchos sonidos para producir una buena gama de timbres.
- **Arranger:** Ejecuta las funciones del sintetizador, pero incorpora o crea secuencias para acompañamientos.
- **Piano Digital:** Teclados electrónicos diseñados para imitar la sensación táctil y acústica de un piano acústico, pero que a menudo también cuentan con timbres de órgano, clavecín, celesta, etc.

Dentro de los pianos digitales que son de relevancia, tenemos dos series que produjo Yamaha: Los modelos **Disklavier**,⁸⁹ que

89 El primer modelo fue lanzado al mercado en 1987. Véase

son la versión moderna del player piano, pero en lugar de rollos fueron pensados para discos floppy y MIDI, y que actualmente aceptan formatos CD, USB, y conexiones a Internet por medio de WiFi; cuentan con compatibilidad a diversos OS y tablets. Por último, los de la serie **Clavinova**, donde el sonido no es sintetizado, sino reproducido por muestreos digitales (samples), empleando sensores para tener un mejor control del ataque (*touch response*), intensidad y dinámicas.



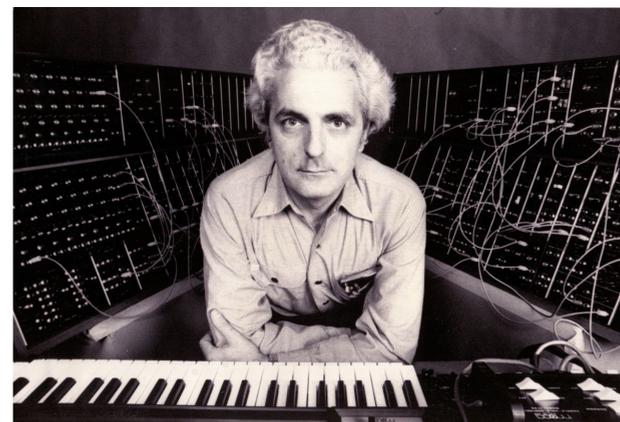
2, 3



1



4, 5



6

- 1 Yamaha Disklavier E3 Player Piano
- 2 Tyros 4 Yamaha Digital Piano Workstation (Arranger)
- 3 Yamaha Modus H01 (Digital Piano)
- 4 Clavinova CVP-600
- 5 Clavinova grand CVP-709
- 6 Robert Moog con sintetizador

Yamaha, consultado el 10 de agosto de 2014: http://usa.yamaha.com/products/musical-instruments/keyboards/disklaviers/e3_series/?mode=series#tab=feature

2.5d EL FUTURO DEL PIANO EN EL SIGLO XXI

Si bien se ha pensado en sustituir el sonido acústico del piano por un sonido digital, ya sea sintetizado o grabado, en el siglo XXI se pretende lograr la combinación de ambos, es decir, tener la señal analógica acústica y la señal digital. Igualmente, se plantea la integración de pastillas para mejorar las condiciones acústicas del piano en una situación específica, mejorar la transportabilidad, y experimentar con otros materiales. También, se han creado pianos integrando *touchscreens* en el atril, permitiendo navegar en la red y descargar partituras;⁹⁰ o bien, como un piano creado completamente por estos dispositivos móviles como uno creado por Samsung, al usar numerosas 112 Galaxy TabS2 para construir todo el cuerpo del instrumento.⁹¹

A continuación se mencionan algunas creaciones que dan indicios del futuro del instrumento para este siglo.

La serie **Silent Piano** de Yamaha adapta sensores a un piano acústico, silenciando las cuerdas anteponiendo una barra entre los macillos, convirtiendo la señal acústica a MIDI y dirigiéndola a los audífonos, pero también se puede tocar como

90 Un piano digital de la marca Find, sustituye por completo el atril con un monitor led para visualizar las partituras. Véase Piano World, consultado el 20 de enero de 2016: http://www.pianoworld.com/forum/ubbthreads.php/topics/2530923/"%3Bfind"%3B_digit.html

91 Otros modelos contemplan una Tablet al instrumento, ya sea de manera periférica o integrada al mismo instrumento, como es el caso de algunos productos Roland. Véase HPi-50eDigital Piano, consultado el 20 de marzo de 2016: <http://www.rolandus.com/products/hpi-50e/>

DAN SALOMON. "Samsung Used 112 Galaxy Tab S2 Tablets To Build A Giant Touchscreen Piano", consultado el 20 de enero de 2016: <http://www.fastcreate.com/3054860/image-of-the-day/samsung-used-112-galaxy-tab-s2-tablets-to-build-a-giant-touch-screen-piano>

un piano acústico.⁹²

En Junio de 2014, la empresa **Indiegogo** lanzó el **Evolutionary Piano Project** con una campaña de 40 días para construir el piano más avanzado tecnológicamente. El prototipo incluye la incorporación de nuevos materiales como una fibra de carbono como soundboard, optimizada por técnicas informáticas avanzadas (High Performance Computing HPC) para "desarrollar al piano como un organismo vivo".⁹³

Un concepto de piano fue lanzado por la empresa Roli con el **Seaboard Grand**, un teclado con una superficie suave que permite hacer *vibrati* y *glissandi* directamente en las teclas. En un principio fue creado como controlador, pero después fue concebido como un nuevo instrumento musical.⁹⁴

Otro modelo que es importante mencionar es el **Piano Bogányi**, presentado a principios de este año como un "nuevo modelo de piano creado acorde a los altos ideales sonoros".⁹⁵ Un proyecto colectivo por Gérgely Bogányi, pianista y creador del concepto; Attila Bolega, constructor; el diseñador Attila Péter Üveges; el técnico Josef Nagy; y la casa Bösendorfer como productora del instrumento. El diseño de este piano es

92 Yamaha, consultado el 10 de agosto de 2014: <http://usa.yamaha.com/products/musical-instruments/keyboards/silentpianos/>

93 EIN Presswire, consultado el 10 de agosto de 2014: <http://www.einpresswire.com/article/210008599/indiegogo-evolutionary-piano-project-to-build-advanced-piano>

94 Véase Roli SeaBoard Grand. Consultado el 20 de enero de 2016: <https://roli.com/products/seaboard-grand>

95 LÁZARO AZAR. "Lanzan el piano del siglo". *Reforma*, Ciudad de México, 21 de Enero de 2015, consultado el 5 de febrero de 2015: <http://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=444297&md5=7f2cabf444172aa8d2effd457986040c&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>

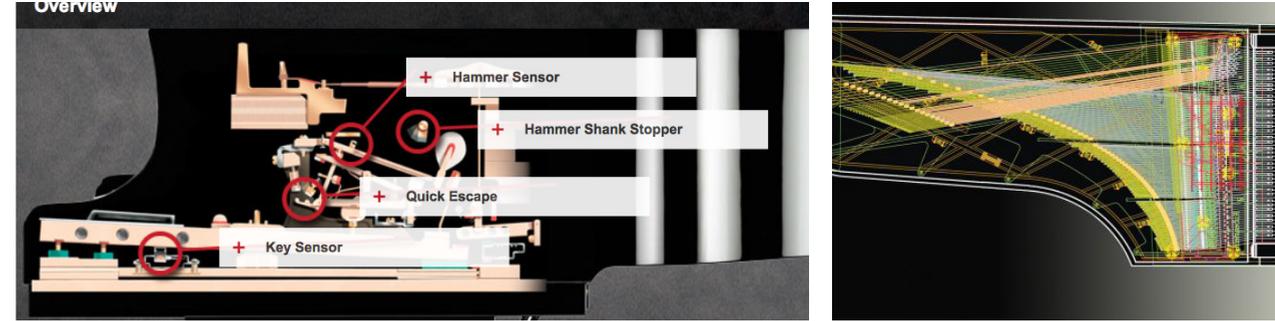
monumental, recordando a la estética orgánica experimental de los fabricantes asociados con el diseño automotriz. Tiene dos patas y está recubierto en policarbonato para poder resistir los cambios de temperatura, tener un mejor mantenimiento en la afinación y protección contra el polvo. Posee teclas adicionales para aumentar la vibración por simpatía y tener un mejor *cantabile*. El piano se construye bajo pedido y el precio no fue dado a conocer.⁹⁶

Por ejemplo, el piano digital de Yves Plattard y Yamaha plantea el concepto *The key between you*. Un acercamiento al público con el pianista mediante el diseño del instrumento, que tiene la forma de una mesa minimalista con bancos alrededor para poder crear ambientes más sociales e incluso mantener una charla mientras se toca.⁹⁷

Finalmente, con esto podemos deducir que el futuro del piano oscila en la incorporación de la tecnología informática al instrumento, ya sea para hacer mejoras en el mismo, o para concebir nuevos instrumentos musicales. Naturalmente, estos factores han repercutido en los conceptos de Ser Pianista, en su formación, función y campos de acción.

96 No es raro que algunos pianistas hayan lanzado al mercado sus propias versiones del piano. Véase MARK BROWN, "Daniel Barenboim reveals radical new piano design: 'I've fallen in love with it'", *The Guardian*, consultado el 20 de enero de 2016: <https://www.theguardian.com/music/2015/may/26/daniel-barenboim-reveals-radical-new-piano-design-ive-fallen-in-love-with-it>

97 Yanko Design. *A humble grand?* Consultado el 10 de agosto de 2014: <http://www.yankodesign.com/2008/05/20/a-humble-grand/>



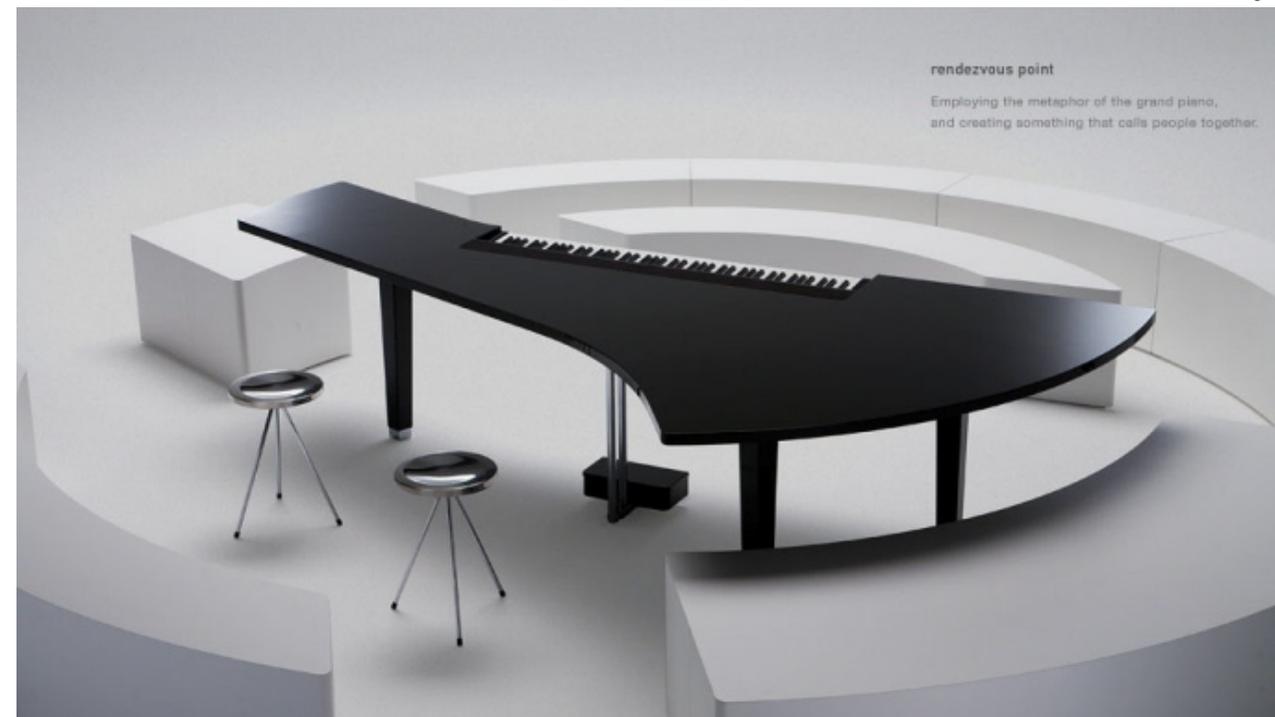
1, 2



3, 4

- 1 Yamaha Silent Piano Action
- 2 Indiegogo Evolutionary Piano Project
- 3 Piano Bogányi
- 4 Roli Seaboard Grand
- 5 Yamaha & Plattard The key between you

5





INTERLUDIO

3.1 GÉNESIS DE LOS PIANISTAS

3.1a APARECEN LOS NUEVOS MÚSICOS PIANISTAS

Hablar de los primeros pianistas como tal, es algo difícil. Primero, porque muchos músicos no prestaron atención al instrumento hasta tiempo después de su invención. Segundo, porque actualmente se hacen distinciones entre *fortepianista* y *pianista*, siendo éste último el intérprete del piano moderno. No obstante, en esta parte de la tesis se incluyen a ambos por razones históricas, y porque el objetivo es analizar conceptos y características del pianista en términos generales.

Dicho lo anterior, quizá el primer pianista que se puede considerar como tal fue el mismo creador del instrumento: **Bartolomeo Cristofori**. Era bien sabido que muchos constructores y *luthiers* tenían buenas habilidades para ejecutar los instrumentos que construían, por razones técnicas, de afinación o simplemente por placer. Por ejemplo, en el siglo XVIII: Silbermann con el órgano, y la familia Stein e Ignaz Pleyel con el piano.⁹⁸

Poco a poco, los músicos empezaron a prestar atención a las cualidades expresivas del nuevo instrumento. Al parecer, el primer compositor en escribir una obra para pianoforte fue **Lodovico Giustini** (1685-1743), con sus *Sonate da cimballo di piano e forte, detto volgarmente di martelletti* (1732), compuestas

98 PIERO RATTALINO. *Op. cit.*, p. 41. Rattalino hace referencia a una carta de Mozart donde crítica a Nannete Stein, por falta de compostura y decoro en su interpretación pianística. Muchos constructores si bien no eran grandes intérpretes, gustaban de tocar sus instrumentos. De hecho, algunos empezaron su oficio como músicos, como es el caso de Pleyel que estudiaba piano con Haydn.

todavía en el Barroco tardío.⁹⁹

Los primeros pianistas fueron los músicos tecladistas de otros instrumentos como el clavecín, el clavicordio y el órgano. Es importante señalar que en el Barroco, los músicos tocaban estos instrumentos de teclado casi de manera indistinta, por ejemplo: **Jean-Philippe Rameau** (1683-1764), **François Couperin** (1688-1733), las familias Scarlatti y Bach, quienes escribieron y tocaron diversas obras en los diferentes instrumentos de teclado. Con probabilidad, cada uno tenía su instrumento musical preferido, pero en esta época era común que el músico de teclado se formara integrando el estudio general de estos instrumentos, es decir, con una técnica flexible que se adecuara a cada uno de ellos. Es con esta tradición que aparecen los primeros pianistas, de manera anónima, quizá como clavicembalistas curiosos e interesados en un nuevo instrumento de teclado, dispuestos a experimentar las diferencias técnicas y sonoras, para añadirlas al resto de sus recursos musicales.

Este argumento es coherente si se toma en cuenta que al no tener repertorio pianístico como tal (a excepción de las sonatas de Giustini), algunas obras se pensaban para poder ser interpretadas de manera genérica, es decir, añadiendo a la partitura la frase: *per clavicembalo o pianoforte*.

La primera vez que aparece esta expresión, es en las *Sonatas para clavicémbalo e pianoforte* (1763) de **Johann**

99 *Ibid.*, p. 18. En realidad, estas obras tienen un carácter muy similar a cualquier pieza para teclado de ese período, pero destacan porque están escritas con las dinámicas básicas de *piani* y *forti*, y su ejecución está destinada al *fortepiano*. Para descargar la obra, véase: Scribd, consultado el día 28 de agosto de 2014: <http://es.scribd.com/doc/238062120/Giustini-Lodovico-Sonate-Da-Cimbalo-Di-Piano-e-Forte>

Gottfried Eckard (Eckhardt) (1735-1809), quien escribió en el prefacio:

*He tratado de hacer esta obra adaptada tanto al clavicémbalo, como al clavicordio y al pianoforte. Por esta razón me he sentido en la obligación de indicar los *piani* y los *forti* con mayor frecuencia de lo que habría sido necesario si hubiese pensado únicamente en el clavicémbalo.*¹⁰⁰

Con ello, el piano se integra como otro instrumento de teclado más, y los músicos devienen poco a poco pianistas. Este hecho responde también a una cuestión cultural musical de transición del pensamiento Barroco (de la primera mitad del siglo XVIII) al período Clásico (segunda parte del siglo).



Primera página de Sonate da cimbalo di piano e forte de Giustini

100 *Ibid.*, p. 22.

3.1b ESPECIALIZACIÓN DE LOS PIANISTAS

La teorización de la técnica en los instrumentos de teclado ya era amplia en el comienzo del siglo XVIII. El apogeo y el virtuosismo habían llegado a su clímax en el Barroco, por lo que se contaban con libros sobre este tema, por ejemplo: *Arte de tañer fantasia* (1565) de **Tomas de Santa María** (1510-1570), *Facultad organica* (1626) de **Francisco Correa de Arauxo** (1584-1654), *Reglas de acompañar en órgano, clavicordio y harpa* (1702) de **José Torres y Martínez Bravo** (ca. 1670-1738) y el más famosos de todos: *L'art de toucher le clavecín* (1716) de Couperin.

Sin embargo, la técnica pianística es muy diferente a la del resto de los instrumentos de teclado:

*La técnica de clavecín exige una aplicación de los dedos con poca fuerza, poco movimiento de la mano y el brazo, con los dedos cerca del teclado, el brazo guía la mano evitando todo movimiento intempestivo.*¹⁰¹

Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), el primer biógrafo de J. S. Bach, escribió que el músico de Eisenach:

*Tocaba con un movimiento de dedos tan fácil y pequeño que apenas se percibía. Sólo movía las primeras articulaciones de los dedos; aún en los pasajes más difíciles la mano conservaba su forma redondeada; los dedos apenas se levantaban sobre las teclas, casi no más que para un trino, y cuando empleaba uno, los demás permanecían quietos en su posición. (...) Las otras partes de su cuerpo participaban aún menos en la ejecución.*¹⁰²

101 MARÍA DE LOS ÁNGELES LÓPEZ ALONSO. *Historia del piano y de la interpretación pianística*, España : Calima Gráficas, ca. 1998, p. 61.

102 HAROLD G. SCHONBERG. *Los grandes pianistas*, Clotilde Rezzano

No es que todos los músicos de teclado de esa época tocaran como Bach, pero estas líneas hacen suponer que los primeros pianistas que se habían formado con la técnica de la familia del clavecín, pudieran haber tenido algunos problemas para tocar el pianoforte. Un escrito de la familia Bach, precisamente contemplaba estos obstáculos: El *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre el verdadero arte de la ejecución en los instrumentos de teclado, la primera parte publicada en 1753 y la segunda en 1762) de **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-1788):

*El pianoforte, más novedoso, cuando es resistente y está bien construido tiene muchas buenas cualidades, aunque hay que trabajar muy cuidadosamente el toque, tarea que no deja de tener sus dificultades.*¹⁰³

Si bien, J. S. Bach apenas conoció el piano, su hijo C. P. E. Bach sí lo consideró seriamente. Se había familiarizado con los pianos de Silbermann mientras estaba al servicio del Rey Federico el Grande (aquél que invitó a su padre a tocar en el pianoforte el tema de la Ofrenda Musical). Incluso en 1788, compuso el *Concierto en mi bemol para clave, pianoforte y orquesta, H 479 (Wq 47)*, en el que hacía la comparación de los dos instrumentos rivales de la época.

El *Versuch* comprendió todo lo que se conocía sobre el tema: Postura, digitación, adornos, bajo cifrado, interpretación, acompañamiento e improvisación. Esta obra sirvió como una buena referencia a todos los músicos de teclado. Otros autores

de Martini, Buenos Aires : Javier Vergara (ed.), 1990, p. 19.

103 *Ibid.*, pp. 22-23.

siguieron su ejemplo con copias, referencias y plagios; pero también fue recomendado por muchos músicos considerados hoy grandes pianistas, como Mozart y Beethoven; este ensayo inauguró un nuevo capítulo para el piano, su estudio y técnica.

El simple hecho de tener que aplicar más fuerza para hacer las dinámicas, la búsqueda del *cantabile* y la evolución misma del instrumento, hicieron que el piano se considerara aparte del resto de los otros instrumentos de teclado. Además, los primeros pianistas tenían que tener en consideración no sólo la técnica, sino también adaptarse a una nueva estética del sonido. En 1779, tan sólo en Viena había más de 300 maestros de piano,¹⁰⁴ y muchos autores comenzaron a plantear sus propios métodos y técnicas.

Uno de los primeros fue **Muzio Clementi** (1752-1832), recordado como el *padre del pianoforte*, título que está inscrito en su lápida en la Abadía de Westminster. Clementi, también tuvo la formación de los otros instrumentos de teclado, pero se inclinó por el fortepiano; su obra está pensada para el mismo. Preocupado por desarrollar la educación pianística, también escribió obras didácticas: *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte, Op.42* (1801), el *Gradus ad Parnassum* (tres volúmenes 1817, 1819 y 1826) y las más de 100 sonatas que exploraban los recursos expresivos y técnicos de la época. Cabe destacar que también fue constructor de pianos y se dedicó a ser editor. Su obra tuvo una gran influencia en otros músicos posteriores como Beethoven, **Carl Czerny** (1791-1857), Cramer, Moscheles, **Johann Nepomuk Hummel** (1778-1837) y **John Field** (1782-1837) por mencionar a algunos.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

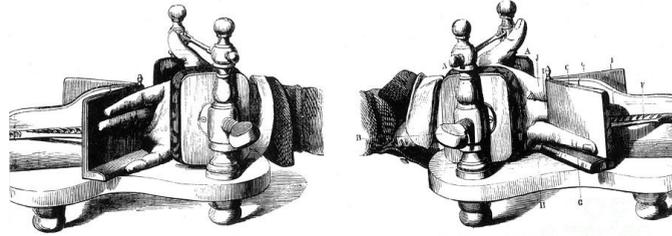
La preocupación por el estudio del piano fue amplia en la segunda mitad del siglo XVIII, no sólo con métodos y escuelas, sino con la creación de dispositivos para el correcto uso de dedos, muñeca y posición: *The Chiroplast* de **Johann Bernhard Logier** (1777-1846), que en combinación con las clases, prometía tener un estudio pianístico completo; más tarde, Kalkbrenner patentó el *guide des mains* (1830), como una versión simplificada del quiroplasto; y **Henri Herz** (1806-1888) con el *Dactylion* (ca. 1840).¹⁰⁵

Conforme pasaban los años, el nuevo instrumento adquiría popularidad con la gente. En 1797, aparece la primera revista pianística en Londres: *Pianoforte Magazine*, que contenía artículos, piezas para amateurs y cupones de descuento para comprar un piano.¹⁰⁶ También, los compositores se inclinaban más por éste, y en breve, el pianista se convertía en un músico acreditado, y por tal especializado.

¹⁰⁵ PIERO RATTALINO. *Op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁶ SANDRA P. ROSENBLUM. *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*, Indiana : Indiana University Press, 1988, p. 8.

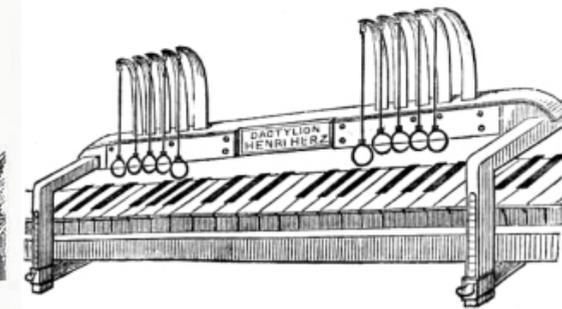
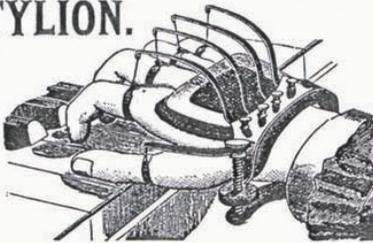
1, 2



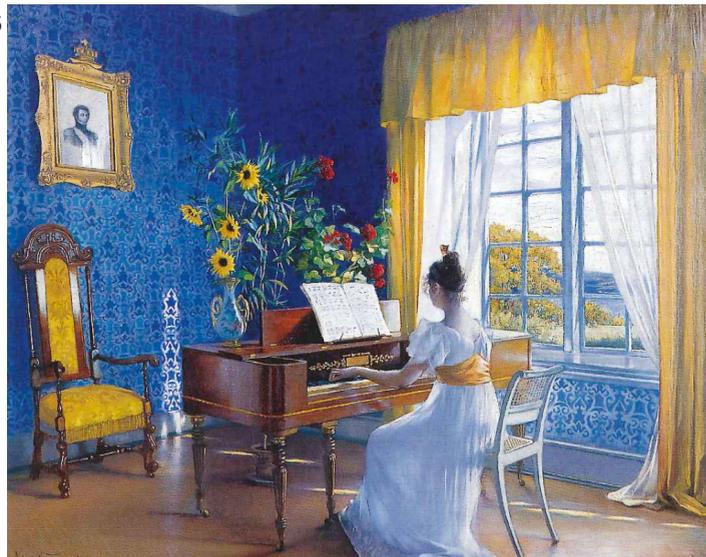
3, 4

PIANO DACTYLION.

A new invention of great practical value and real benefit to the Piano Player.
 To strengthen the fingers.
 To improve the touch.
 To ensure flexibility and rapidity.
 To give correct position of the hand.
 To save time and a vast amount of labor.
 Used, endorsed, and highly recommended by the best of Pianists and Teachers, among whom—
 MAD. JULIE RIVE-KING. MR. S. B. MILLA.
 MR. CHAR. KUNDEL. MR. H. G. ANDRES.
 MR. ARMIN DORNBER. MR. OTTO SPOHR.
 MR. GEO. SCHNEIDER.
 Introduced at, and used by, the different Colleges of Music in Cincinnati.
 AGENTS WANTED EVERYWHERE. Send for Circular.
 L. E. LEVASSOR, Manufacturer,
 24 W. Fourth St., Cincinnati, O.



5



- 1 Chiroplast
- 2 The Old Song, Giovanni Boldini, 1871
- 3, 4 Dactylon
- 5 Interior Jeløen Moss, Asta Nørregaard, 1898

3.1c PRIMEROS CONCIERTOS – LA COLECTIVIDAD

El 15 de mayo de 1767 en Londres, se menciona al piano por primera vez en un concierto de beneficencia de una tal Srita. Brickler en Covent Garden: “ella cantará una canción favorita de *Judith*, acompañada por el señor Didbin con un nuevo instrumento llamado piano forte”.¹⁰⁷

El piano era utilizado más como un instrumento de acompañamiento y en agrupaciones pequeñas. Como decía Maffei “resulta aún más agradable si se le oye desde cierta distancia”.¹⁰⁸ Así también lo creía C. P. E. Bach: “El clavicordio es adecuado para tocar sólo y para la composición; el piano para acompañar cantantes y hacer música de cámara; el clavecín sigue siendo útil para el continuo, tocado por el director de orquesta”.¹⁰⁹

El primer recital público de *piano solo* registrado, fue un concierto para piano llevado a cabo el 7 de abril de 1768 por **James Hook** (1746-1827), posiblemente en un piano Backers.¹¹⁰ Dos meses más tarde, **Johann Christian Bach** (1735-1782) ofrecía un recital en un piano de mesa Zumpe a beneficio de un Sr. Fischer.

Es relevante mencionar que, en los primeros recitales de *piano solo*, había una buena variedad de intervenciones de otros instrumentistas y cantantes. “Era impensable que un pianista, violinista o un cantante ofreciera un concierto enteramente

¹⁰⁷ HAROLD G. SCHONBERG. *Op. cit.* pp. 19-20. Charles Didbin (1745-1814) era un conocido artista del teatro musical; no necesariamente se refiere a él como un pianista.

¹⁰⁸ Véase la nota 21 de esta tesis.

¹⁰⁹ MARÍA DE LOS ÁNGELES LÓPEZ ALONSO. *Op. cit.*, p. 63.

¹¹⁰ DAVID ROWLAND (ed.). *Op. cit.*, p. 19.

solo, sin la ayuda de otros músicos”.¹¹¹ Además, estos primeros conciertos eran ofrecidos principalmente a la aristocracia.

En la primera mitad del siglo XVIII había pocos pianistas profesionales conocidos, en su mayoría compositores de renombre que vivían en Londres (fomentando la mecánica inglesa): Carl Philipp Emmanuel, su hermanastro Johann Christian y Haydn (quién promovió el trío con piano). Después Clementi y sus alumnos: Cramer, Field, Hummel (también alumno de Mozart) y **Benoît Auguste Bertini** (1780-1843).

Los *Professional Concerts* gozaron de mucha popularidad con el público inglés; los pianistas mencionados residentes en Londres e incluso de otras latitudes como **Johann Wilhelm Hässler** (1747-1822), **Johann Samuel Schröter** (1753-1788), **Jan Ladislav Dussek** (1760-1812) y **Daniel Steibelt** (1765-1823) participaron en ellos; convirtiendo al piano “en el instrumento preferido para las ejecuciones públicas, así como para la música en casa”.¹¹²

En la Europa continental y durante esa segunda mitad del siglo XVIII, también se encontraban los músicos residentes de Viena (quienes fomentaron la mecánica vienesa). Entre ellos algunas mujeres pianistas: Las hermanas **Marianna Auenbrugger** (1759.1782) y **Franziska Auenbrugger, Caroline Von Greiner, Bárbara Ployer** (1765-1811), **Josephine Aurnhammer, Therese Von Paradis** (1759-1824) y **Julie Candelle**, obviamente, Mozart, Beethoven y Czerny.¹¹³

111 HAROLD G. SCHONBERG. *Op. cit.*, p. 30.

112 PIERO RATTALINO. *Op. cit.*, p. 28.

113 Desde la segunda década del s. XVIII, el piano como signo de la aristocracia y el refinamiento, fue un instrumento básico para la educación de las señoritas, por eso había varias pianistas. En la enciclopedia de

Como se ha visto, es difícil pensar en un pianista o violinista que no fuese compositor, al menos hasta mediados del siglo XIX. Por lo que era muy común que los pianistas tocaran sus propias composiciones:

*Quando el pianista era un Mozart, Clementi o Beethoven, el público tenía suerte. De lo contrario los pianistas iban y venían tocando sus seudonciertos y variaciones, valeses, potpurris, piezas de batalla y música turca.*¹¹⁴

Desde esta perspectiva, es de suponer que en los recitales muchas obras no eran de relevante interés, ya que los “cembalopianistas trasladaban al pianoforte el estilo de ejecución del clavicémbalo”.¹¹⁵ La calidad respondía directamente al compositor y su obra, más que la del pianista como intérprete, ya que los compositores eran quienes formaban un auténtico repertorio pianístico.

Diderot, se describe al piano como “uno de los primeros ornamentos en la educación de los mujeres”. Otro panfleto de 1778, decía que el entrenamiento musical es fundamental ya que “las jóvenes pueden entretener a su propia familia y fomentar el confort doméstico designado por la providencia”. Véase STUART ISACOFF. *A Natural History of the Piano*, London : Souvenir Press, 2013, p. 85.

114 HAROLD G. SCHONBERG. *Op. cit.*, p. 29.

115 PIERO RATTALINO. *Op. cit.*, p. 41.

3.1d EL PRIMER VIRTUOSISMO PIANÍSTICO Y EL MÚSICO INDEPENDIENTE

Es bien conocido que W. A. Mozart fue considerado niño prodigio y músico genio integral (compositor de todo tipo de música instrumental y vocal). Difundió los conciertos para piano y las óperas (en varios géneros: seria, *buffa*, *dramma* y *singspiel*), pero también abrió algunas etapas más del pianista: *el virtuosismo y el músico independiente*.

Se ha dicho que los primeros recitales pianísticos eran intercalados con sinfonías y música de cámara, sin embargo, el genio de Salzburg ofrecía presentaciones que dejaban boquiabierto al público. No sólo en exhibiciones técnicas, sino con el virtuosismo creativo, es decir, con la composición e improvisación, que muy pocos músicos siguieron (entre ellos Beethoven y Liszt). En una gira con su padre en 1770, se dice que el joven Mozart:

*Tocó una sinfonía, fue solista en un concierto de piano que tuvo que leer a primera vista directamente del manuscrito. Luego le dieron una sonata para piano solo que no solamente tuvo que leer a primera vista sino también añadir las variaciones; y, hecho eso, tuvo que transportarla a otra tonalidad. Luego debió componer un aria en el acto, para una letra que le dieron, cantarla él mismo y acompañarse con el clave. Después de esto, el maestro de concierto de la orquesta le dio a Mozart un tema sobre el que debió improvisar una sonata. Luego tuvo que improvisar una fuga estricta. Después tocó el violín en un trío. Finalmente dirigió una de sus propias sinfonías desde el clave.*¹¹⁶

¹¹⁶ HAROLD G. SCHONBERG. *Op. cit.*, p. 31.

Es importante señalar que la improvisación y el virtuosismo no necesariamente van de la mano. Algunos pianistas pueden tocar una pieza extremadamente virtuosa que han estudiado previamente, o bien, improvisar un tema dado en ese momento; otros músicos hacen ambas. Tales fueron los casos de Mozart y Beethoven. Cuando el genio de Bonn conoció al de Salzburg en 1797:

*El gran maestro le pidió que tocara algo para él. Obedeció. Mozart, pensando que lo interpretado era una pieza de virtuosismo preparada para la ocasión, formuló unos elogios bastante fríos. Beethoven, al darse cuenta de ello, pidió a Mozart que le suministrara un tema para la improvisación (...) Tocó con tanto estilo que hizo que la atención y el interés de Mozart crecieran sin cesar. Finalmente, éste cruzó la habitación para dirigirse a unos amigos que había en la sala vecina, a los que dijo con animación: «No le perdáis de vista, un día logrará que el mundo hable de él».*¹¹⁷

Años después pasó algo similar, cuando Liszt conoció a Beethoven:

Primero toqué una pequeña pieza de Ries. Cuando terminé, Beethoven me pidió si podía tocar una Fuga de Bach. Escogí la Fuga en Do menor del Clave Bien Temperado. – ¿Y podrías también transportarla por lo menos en otro tono? – Me preguntó Beethoven. Afortunadamente, también fui capaz de hacerlo (entre otras piezas que tocó Liszt)... Beethoven me tomó con ambas manos, me besó en la frente y muy gentilmente dijo:

¹¹⁷ MARION M. SCOTT. *Beethoven*, Juan G. Basté (trad.), Barcelona : Salvat Editores, 1985 p. 35.

*¡Tú eres uno de los afortunados! ¡Llevarás dicha y felicidad a muchas personas más!*¹¹⁸

La imaginación e improvisación pianística dieron frutos a finales del siglo XVIII. El virtuosismo técnico de las propias composiciones se extendió y prevaleció en el siglo XIX, en el llamado período romántico.

Por otro lado, en el siglo XVIII era común que los músicos y otros artistas trabajaran directamente para un benefactor aristócrata, bajo un sistema de mecenazgo. Después de que Mozart tuviera problemas con el Arzobispo Colloredo, el músico de Salzburg pasaría a inaugurar una nueva etapa del músico moderno, es decir, el de *artista profesional independiente*.

Parte del éxito de Mozart, además de su talento, fue que pudo trabajar profesionalmente por fuera del sistema tradicional, creando sus propios proyectos musicales, afianzando contratos de diversas fuentes, y teniendo más libertad en sus composiciones y en su vida misma. Otras oportunidades se añadieron, “a través de los cuales el músico independiente podía ganarse la vida, como las lecciones privadas y una relación más cercana con el editor”.¹¹⁹ Bajo esta perspectiva, Mozart, “abrió un camino para los compositores como Beethoven, quién pudo sostener su

118 ALLAN KEILER. “Liszt and Beethoven: The Creation of a Personal Myth”, *19th-Century Music*, 12. no. 2 (1988). Traducción del inglés por el autor de esta tesis. *Apud.* RAYMOND MAO. *The Influence of Ludwig van Beethoven on Franz Liszt*, Music 89S, 2012, p. 6. Consultado el 6 de septiembre de 2014: http://sites.duke.edu/french2_01_f2011_katharinauhde/files/2012/11/Raymond-Mao.pdf

119 GIORGIO PESTELLI. *The age of Mozart and Beethoven*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984, p. 144.

carrera sin necesitar de tener una posición permanente con un mecenas”.¹²⁰

Con esto, también se ofrecían los conciertos al público en general. Al no tener que rendir cuentas con la nobleza, la música llegaba a la gente, propiciando la creación de conciertos de temporada y abonos.

En marzo de 1784, Mozart le envió a su padre una lista con no menos de 22 conciertos programados entre febrero y abril de ese año, en todos los cuales tocaba su propia música. Tenía 176 abonados entre la nobleza, funcionarios y la clase media. Además, en ese año comenzó a llevar un catálogo temático de sus obras con indicación de la fecha de término. “Continuaba sin tener un cargo retribuido con regularidad, una seguridad de empleo como la que disfrutaban Salieri en Viena o Joseph Haydn en Esterhazy, pero su futuro profesional parecía decididamente brillante”.¹²¹

120 EZRA DONNER. *On Being an Independent Musician*, consultado el 8 de septiembre de 2014: <http://ezradonner.com/on-being-an-independent-musician/>

121 GABRIEL JACKSON. *Mozart: Vida y ficción*, María Gomis (trad.), Salamanca : Universidad de Salamanca, 2003, p. 108.

3.2 PIANISTA / ARTISTA

3.2a SIGLO XIX. SEGUNDO VIRTUOSISMO Y LA TRANSFORMACIÓN DEL RECITAL PIANÍSTICO.

Los compositores solían interpretar su propia música, como Mozart y Clementi quienes ejecutaban sus sonatas en sus conciertos. Caso contrario fue el de Beethoven, que nunca tocó en público alguna de sus sonatas para piano solo, él prefería tocar música de cámara o en reuniones privadas;¹²² por el mismo lado se situaba Chopin, a quien no le gustaba estar frente a las multitudes. Era conocido que la gran mayoría de los compositores pianistas fueran virtuosos, pero a partir del *doble escape* de Érard, el virtuosismo técnico pianístico prosperó a otros niveles nunca antes vistos. Entonces, los conciertos también fueron modificados sustancialmente; las ejecuciones comprendían nuevos retos en técnica, improvisación, memoria, y energía. Mientras los primeros conciertos se ofrecían en salones aristócratas, ahora se hacían también en salas de concierto, iniciando la era del *pianista concertista solista*.

Con la instauración del concierto público, algunos protocolos fueron planteados, por ejemplo, el nombre mismo, “antes el concierto se llamaba academia”,¹²³ ya que la palabra *Concerto* se refería más a la forma musical de solista y orquesta, pero también se usaba la palabra *recital* cuando se trataba de un concierto solista.

Otros también se preguntaban ¿cómo debía sentarse el

122 PIERO RATTALINO. *Op. cit.*, p. 81. Quizá porque Beethoven cada vez se aislaba más con su sordera. No obstante, sí tocó sus conciertos para piano y orquesta.

123 *Ibid.* p. 77.

pianista en una sala de concierto? Jan Ladislav Dussek fue el primero en sentarse de forma transversal al escenario, con su perfil derecho del lado del público, en una presentación en Praga en 1804, resolviendo el problema del escenario. Todavía Mozart y sus contemporáneos tocaban con el piano perpendicular a la sala, es decir, dando la espalda al público.

Además, a principios de este siglo, se creó toda una imagen del pianista:

*Entraba en escena con el sombrero de tres picos en la cabeza y guantes en las manos, hacía las inclinaciones (3 reverencias, una hacia el palco donde se sentaba la máxima autoridad de entonces, y a los lados restantes), se sentaba, se quitaba sombrero y guantes, se cercioraba que «el individuo idóneo para volver las páginas al Artista (page turner)» estuviese pronto en acción y finalmente empezaba a desgranar sus notas.*¹²⁴

Sin embargo, también aparecían otras características a finales de la primera mitad del siglo XIX. Por ejemplo, el concertista ya no se presenta como pianista-compositor “sino ante todo como pianista intérprete al servicio de los compositores, y no de los compositores de moda sino de artistas a los que reconoce la talla de protagonistas de la historia”.¹²⁵

Esta línea del recital es propuesta por Ignaz Moscheles, quien interpretaba no sólo música de su autoría, sino también de otros músicos como Purcell, Bach, Scarlatti, Mozart y Beethoven en un solo programa. *Les soirées de piano o el recital de Moschelles* perseguía fines culturales en vez de espectaculares.

124 *Loc. cit.* Según los modales que sugería Czerny.

125 *Ibid.*, p. 211.

En cambio, Liszt “pretendía unir las razones de la cultura a las del espectáculo”.¹²⁶ A partir de 1839, su iniciativa fue el *recital solo o piano-recital*, que consistía en interpretar de memoria todo el material, sin algún tipo de ayuda. En ese año, en una carta a la Princesa Belgiojoso, describió su programa ejecutado en su totalidad por él mismo (al estilo Mozartiano), parafraseando al Rey Sol, «el concierto soy yo»: Sinfonía del Guillermo Tell, Reminiscencias de los Puritanos, Estudios y Fragmentos e Improvisaciones sobre temas dados.¹²⁷

Por el contrario, la otra etapa de Liszt (una década a partir de 1839), era más incluyente e incluso ecléctica. Aunque rara vez renunciaba a ser “hombre orquesta”, Liszt presentó un repertorio que revolucionaba al mundo pianístico; ni Field, Hummel o Kalkbrenner ofrecían recitales tan amplios estilísticamente. El repertorio de Liszt comprendía a los grandes compositores pianísticos y sus contemporáneos, (además de hacer arreglos, transcripciones y variaciones de los mismos): Beethoven, Berlioz, Chopin, Donizetti, Hummel, Mendelssohn, Moscheles, Mozart, Rossini, Schubert, Schumann y Weber; incluyendo también a los maestros de teclado previos al piano: Bach, Händel y Scarlatti.

En un programa de Marsella de 1844 presentaba:

1. Beethoven. Sinfonía 5 (quizá el primer o segundo movimiento).
2. Rossini. Obertura del Guillermo Tell.
3. Romanza de La Hebrea de Halévy, cantada por la señora Marquand-Cegatta.
4. Beethoven. Scherzo y Marcha (Tercer movimiento y

¹²⁶ *Loc. cit.*

¹²⁷ *Loc. cit.*

Final de la sinfonía del inicio del concierto).

5. Liszt. Fantasía sobre Roberto el Diablo.
6. Weber. Obertura de Oberon.
7. Liszt. Fantasía de Lucia di Lammermoor
8. Donizetti. Aria de La Favorita, cantada por la señora Marquand-Cegatta.
9. Chopin. Mazurca y Polonesa de los Puritanos.
10. Rossini. Romanza de Guillermo Tell, cantada por la señora Marquand-Cegatta.
11. Liszt. Galop cromático.¹²⁸

El músico húngaro estableció conexiones muy fuertes con el público en las salas de concierto. A nivel intelectual, ampliando el lenguaje pianístico y duración del recital; a nivel visual, atrayéndolo con su virtuosismo; y a nivel emocional, ofreciéndole una gran calidad interpretativa.

Eran muchas las pasiones que Liszt creaba en el público, sobre todo en el género femenino. Provocaba desmayos, tumultos y euforia entre sus fans, que deseaban poder tocar al artista o cualquier objeto de él.

*En un concierto, en 1846, dejó caer un par (de guantes) y estuvo a punto de provocar una pelea cuando un montón de mujeres se precipitaron hacia ellos. Al final los cortaron en trozos y se los repartieron.*¹²⁹

Estas y otras anécdotas abundan, y de ahí que el escritor **Heinrich Heine** (1791-1856) creara el término *Lisztomania* o *Fiebre de Liszt* después de una temporada de conciertos en Paris. Es por todo eso que muchos lo consideran el primer *music*

¹²⁸ *Loc. cit.*

¹²⁹ STUART ISACOFF. *Op. cit.*, p. 160.

star, junto con el virtuoso del violín **Niccolò Paganini** (1782-1840).

Poco a poco, otros pianistas siguieron la propuesta creativa de Liszt (no sólo de espectáculo). Por ejemplo, **Clara Wieck** (1819-1896), quien interpretaba obras propias, de Beethoven, Brahms, Chopin, de su esposo Robert y otras piezas virtuosas. Su trabajo comprendía composición, interpretación y edición (transcripción, digitación y revisión de las obras de Robert).

Años más tarde, esta línea también fue seguida por **Anton Rubinstein** (1829-1894). Él abarcaba más repertorio, desde **William Byrd** (ca. 1540-1623) hasta la escuela rusa de la cual él formaba parte: **Mikhail Glinka** (1804-1857), **César Cui** (1835-1918), **Nikolai Rubinstein** (1835-1881), **Mily Balakirev** (1837-1910), **Pyotr Ilyich Tchaikovsky** (1840-1893) y **Nikolai Rimsky-Korsakov** (1844-1908).

Después de la segunda mitad del XIX, también se empezaron a tocar ciclos completos de música, como las 32 *Sonatas de Beethoven*, mismas que fueron tocadas por primera vez por **Charles Hallé** (1819-1895) en 1861 en Londres. También, **Joseph Rubinstein** (1847-1884) ejecutó los dos libros del *Clave Bien Temperado* en 1880 en Berlín

A partir del siglo XIX, el recital funcionaba como medio para propagar la cultura musical y pianística. Como se puede observar, cada vez existía una división del pianista (intérprete) y el compositor, aunque esta se vuelve más notoria a partir del siglo XX.

3.2b RIVALIDADES Y CONTIENDAS PIANÍSTICAS

Las rivalidades, concursos y duelos musicales siempre han estado presentes. Desde el mítico duelo de Apolo y Marsias, hasta el de J. S. Bach con **Louis Marchand** (1699-1732), quien “se dio a la fuga” antes de la llegada del músico de Eisenach. En ese mismo siglo, las rivalidades más conocidas se dieron con Mozart y con casi todos los músicos que conoció, del cual se destaca el duelo con Clementi en 1781. Beethoven también fue retado por muchos pianistas.¹³⁰

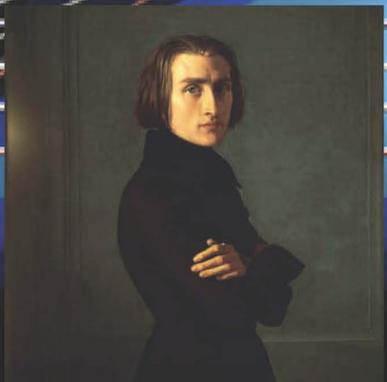
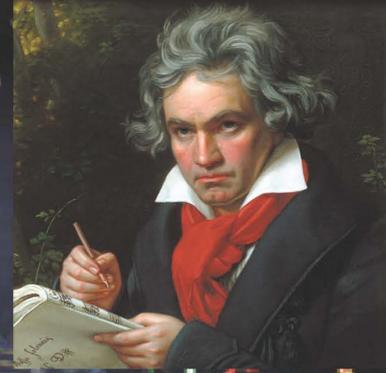
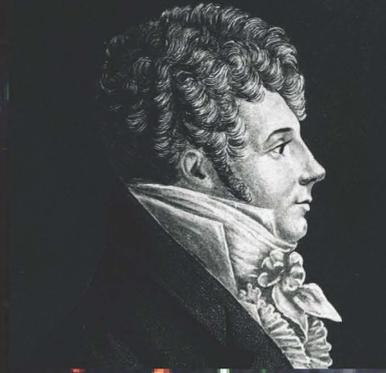
Sin embargo, las rivalidades se incrementaron con el virtuosismo desmedido. Algunas de ellas, fueron de carácter amistoso como la relaciones de Liszt con Chopin y Berlioz, o por el contrario, luchas por demostrar quién era el mejor, como Berlioz y Mendelssohn, y la más famosa de Liszt y Thalberg, quienes también competían en *rating*.

Igualmente, había rivalidades ideológicas a mediados del siglo. Los músicos decimonónicos luchaban la llamada *Guerra de los Románticos*. Ésta consistía en una discrepancia estética musical, de sus límites estructurales, armónicos y funcionales.¹³¹

Lo cierto es que en este siglo se desató una lucha de

130 De los que el músico de Bonn siempre salió victorioso. Algunos de sus competidores fueron el Abad Josef Gelinek (1758-1825), Daniel Steibelt (1765-1823) y Joseph Wöfl (1773-1812) entre otros. Los duelos consistían en interpretación, improvisación y lectura a primera vista. Véase *7 Classical Piano Duels*, consultado el 15 de septiembre de 2014: <http://listverse.com/2011/12/27/7-classical-piano-duels/>

131 Véase ALAN WALKER. *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861, Volumen 2*, Ithaca, New York : Cornell University Press, 1993 p. 357-359. Brahms, Schumann, Mendelssohn y Wieck, defendían y respetaban las formas establecidas de la escuela vienesa, aplicándolas al nuevo lenguaje musical. En cambio, Liszt, Hans von Bülow, Peter Cornelius y Richard Wagner, buscaban replantear esas formas para el nuevo lenguaje musical.



VS

egos muy fuerte, siendo Wagner uno de los que no ocultaba su altivez. “El orgullo de Wagner no tenía problemas con situarlo en el mismo Pantheon Griego”.¹³²

Las batallas pianísticas se institucionalizaron bajo la forma de concursos. Una de los primeros fue el *Primer Concurso de Pianistas* en Rusia (1899), y otros más aparecieron bajo diferentes nombres de pianistas reconocidos. Actualmente, muchos países tienen sus propios concursos locales y nacionales, auspiciados por instituciones, fundaciones y empresas. Algunos concursos internacionales destacados son: *The International Chopin Piano Competition* (1927), *The Ferruccio Busoni International Piano Competition* (1948), *The International Tchaikovsky Competition* (1958), *The Van Cliburn International Piano Competition* (1962), *The Arthur Rubinstein International Piano Master Competition* (1974) y *The Sviatoslav Richter International Piano Competition* (2005).¹³³

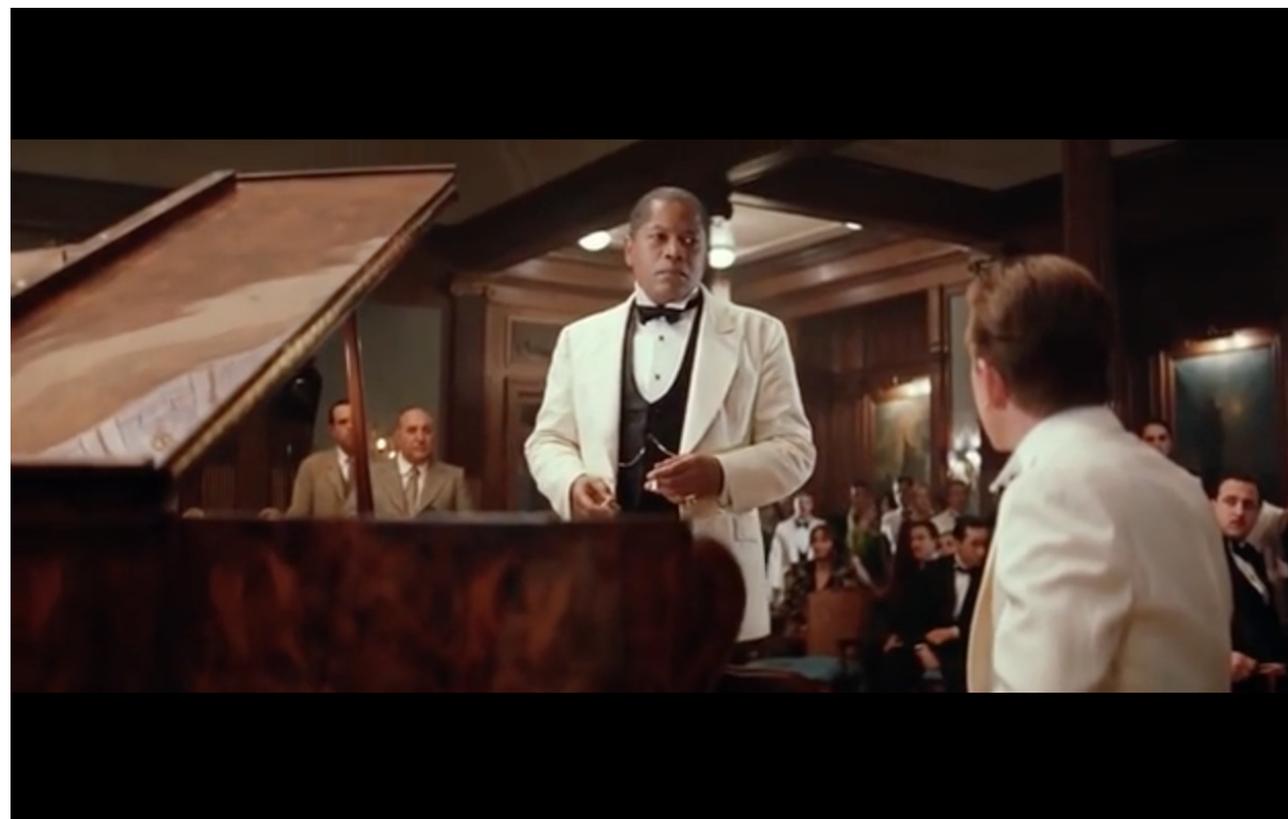
Los desafíos y exhibiciones pianísticas han sido una gran fuente de inspiración para innumerables producciones literarias, cinematográficas y mediáticas (incluyendo la animación) como es el caso de *Go West* (1940), *Tirez sur le pianiste* (1960), *Who Framed Roger Rabbit?* (1988), *Novecento* [(1994), también llevada al cine como *La leggenda del pianista sull'oceano*], *Shine* (1996), *The pianist* (2002), *Ray* (2004) y *Grand Piano* (2014), sólo por mencionar algunos ejemplos.

Asimismo, esta actividad se ha convertido en un

132 DANIEL H. FOSTER. *Wagner's Ring Cycle and the Greeks*, New York : Cambridge University Press, 2010, p. 347.

133 Para más información, véase The World Federation of International Music Competition, consultado el 15 de septiembre de 2014: <http://www.wfmc.org/>

espectáculo hoy día. El ***Dueling Piano*** es un show, generalmente en un *lounge bar* o crucero, donde dos personas se encuentran cara a cara con dos pianos, tocando peticiones de la audiencia. El repertorio comprende prácticamente cualquier género musical, sea escrito para piano o no. El humor, la diversión, el manejo del público y la improvisación son parte esencial en el *stage*, a diferencia de los concursos académicos. Existen muchos bares que ofrecen este espectáculo, principalmente en EUA.



La leggenda del pianista sull'oceano, 1998

3.2c OTROS PIANISTAS

Entre los años de 1847 a 1849, el escritor **Henry Murger** (1822-1861) daba vida a *Scènes de la vie de bohème*, creación que inspiró diversas obras, entre las que destacan las óperas de Puccini y Leoncavallo, ambas tituladas *La Bohème*. Por esta influencia, se denominó a los *bohémios* como artistas aparentemente despreocupados por la vida pero no por su arte, sin inclinaciones materialistas y superfluas, tendiendo a la creación artística y al enriquecimiento cultural intelectual ante todo.

El *pianista bohemio* ya se anticipaba desde principios del siglo XIX en la música romántico soñador. Desde el pianista que era figura central de las fiestas de la aristocracia, las *Schubertiades* (que incluían la participación de otras artes como la poesía) y las noches bohemias pianísticas, que comprendían ambientes plácidos, oníricos e incluso sanadores y mágicos. En este último rubro tenemos una anécdota de la **Baronesa Dorothea von Ertmann** (1781-1849, pianista a quien Beethoven dedicó la Sonata op. 101), cuando se encontraba inconsolable e imposibilitada a llorar por la muerte de su hija de 3 años de edad, y que años más tarde le contó a Mendelssohn lo sucedido:

*Beethoven la invitó a su casa, se sentó al piano y le dijo: “Ahora hablaremos uno al otro por medio de la música”. Él tocó por más de una hora, hasta que Ertmann comenzó a sollozar. “Sentí como si hubiera estado escuchando un coro de ángeles celebrando la entrada de mi pobre niña al mundo de la luz”.*¹³⁴

Por la gestualidad, expresiones, vestimenta e ideología

¹³⁴ STUART ISACOFF. *Op. cit.*, p. 144-145. Traducción del autor de esta tesis.

de los pianistas, era fácil suponer que ellos gozaban de un prestigio social diferente, el de un *artista*, tocado por fuerzas extra mundanas y que daba vida por medio de su arte. De hecho, las formas musicales libres hacen eco a esa imagen: *capriccio, fantasia, impromptu, momento musical, nocturno, romanza*, etc.

Igualmente en este siglo, surgió la profesión de *afinador de pianos*, como necesidad de las casas de pianos y de la evolución del mismo instrumento. Al aumentar el número de cuerdas, era necesario tener un sonido verdaderamente óptimo para las salas de concierto. La profesión tuvo su origen en Inglaterra, con la publicación del libro *The Tuner's Guide* (1840).¹³⁵

Asimismo, había otro tipo de pianistas que no participaban en las contiendas y rivalidades, no se presentaban en las salas de concierto, sino en los salones de la aristocracia; ellos fueron conocidos como *pianistas de salón*. Su repertorio era muy liviano y entretenían a sus oyentes con valeses, marchas, baladas y música que gustaba al público. Se desempeñaban en reuniones y fiestas, pero también ofrecían recitales; “el equivalente actual más cercano sería el llamado «pianista de cocktail»”.¹³⁶

En Estados Unidos, había otro pianista de salón, sólo que en vez de tocar en salones de la nobleza, tocaba en los salones (bares) del viejo oeste, deviniendo el *western saloon pianist*. En medio de pleitos, alcohol y diversión, el músico debía entretener a su público con música popular y aquietar el ambiente después de las disputas.

¹³⁵ JAMES PARAKILAS et al. *Piano Roles: three hundred years of life with the piano*, New Haven, Connecticut : Yale University Press, c1999, p. 187.

¹³⁶ HAROLD G. SCHONBERG. *Op. cit.*, p. 31.

Similar trabajo desempeñaba el **pianista de burdeles**, que tocaba músicaailable para que los clientes pudieran entretenerse con las mujeres de la vida galante. En México, esta imagen se encuentra retratada con el personaje del *Pianista Hipólito*, de la novela *Santa* del escritor **Federico Gamboa** (1864-1939).¹³⁷

También es relevante mencionar al **pianista de cabaret**. Un pianista de espectáculos que combina géneros diversos como el musical, la canción, el ragtime, el can-can, para apoyar las artes escénicas y la danza.¹³⁸

Posteriormente, con la llegada del impresionismo musical esas líneas pianísticas toman muchos caminos. Por ejemplo, **Erik Satie** (1866-1925), que oscila en los medios académicos, del cabaret y del teatro de lo absurdo. O bien, la imagen del pianista de conservatorio, culto y refinado, como Claude Debussy y Maurice Ravel.¹³⁹

Al final del siglo, aparece el **pianista de ballet**. Anteriormente, las lecciones de ballet eran acompañadas por el violín (tal como aparece en los cuadros de Degas). Porque la línea melódica de la obra era principalmente confiada a los

137 También llevada al cine en la película homónima. Ésta se convirtió en el primer largometraje mexicano sonoro en los años de 1931 y 1932.

138 No hay que confundir burdel con cabaret. El primero es una casa de prostitución. En el segundo, puede tener connotaciones sexuales, pero tiene el enfoque de sala de espectáculos (humorísticos, políticos), con teatro (ilusionista, pantomimas, parodias), música y danza. Además incorpora los servicios de bar y restaurante.

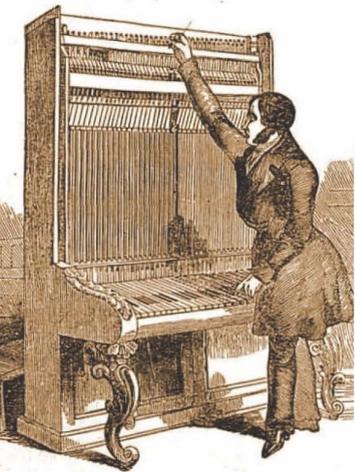
139 Ambos conocidos por ser compositores más que pianistas. Ravel aparecía como pianista de sus propias obras, incluso cuando acompañaba canciones; no obstante, aceptaba encargos como director. Véase NICOLAS SLONIMSKY (rev.). *The Concise Edition of Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, New York : Schirmer Books, 1993, p. 810.

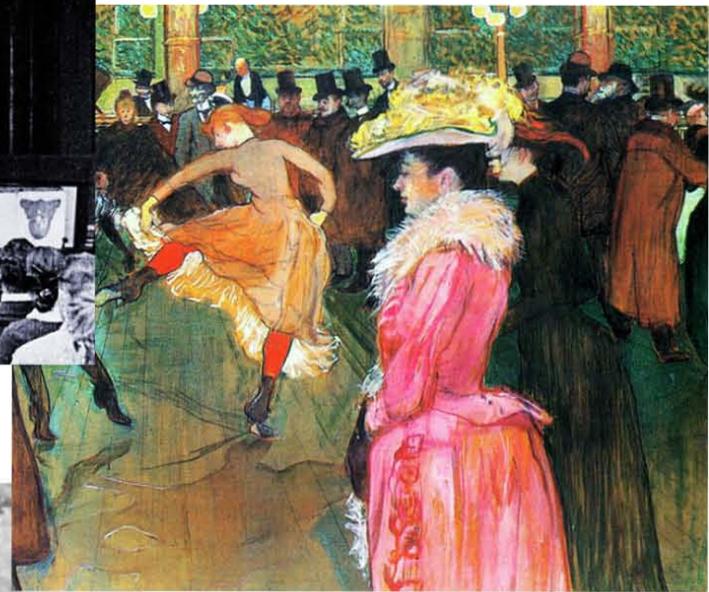
violines, y las bailarinas necesitaban guiarse de ella; no obstante, la música de ballet se hizo cada vez más compleja al destacar las voces y texturas, finalmente el piano sustituyó al violín. Hoy día, estos pianistas desarrollan un "rítmico entendimiento con bailarines, mismo que los mantiene en el negocio, ya que la grabación podría sustituirlos".¹⁴⁰

Igualmente, es relevante mencionar al **pianista de cine mudo**, que si bien muchos instrumentos musicales eran empleados para hacer música en el cinematógrafo, como el órgano o los pequeños ensambles; el piano y la pianola fueron los más frecuentados.

Con todas estas vertientes al final del siglo XIX, el pianista cambia de un estrato celestial a uno un más mundano. Además de tocar en salas de concierto, también es acompañante, toca en bares, cabarets y vive la vida en un ambiente social festivo.

140 JAMES PARAKILAS. *Op., cit.* p. 208.





3.3 LA RUPTURA DEL PIANISTA

3.3a SIGLO XX: EL PIANISTA MODERNO

A principios del siglo XX, el compositor virtuoso se transforma en el intérprete virtuoso, salvo con algunas excepciones como Rachmaninov, quien era ambos. Con el virtuosismo, la técnica se hizo la carta de presentación del pianista, “el arte de tocar el piano era el arte del velocímetro musical, el arte de tocar el mayor número de notas en el menor tiempo posible”.¹⁴¹

Igualmente, aparecieron algunas posturas estético-pianísticas históricas. Todavía a principios de siglo, muchos pianistas se tomaban demasiadas libertades en la ejecución de las obras, sin adherirse a los estilos de ellas o a las indicaciones de la partitura. Por ejemplo, interpretaban la música de piano barroca como si fuese romántica, los tempos variaban dependiendo de la “inspiración del momento” y no había una preocupación histórica de contextualizar la composición. Así, Anton Rubinstein sugería: “Toque primero exactamente lo que está escrito. Si le ha hecho realmente justicia y todavía cree que debería añadir o cambiar algo, pues bien, hágalo”.¹⁴²

No obstante, también había los indicios de apegarse a la obra y a su autor, como apuntaba **Josef Hofmann** (1876-1957):

La verdadera interpretación de una pieza de música es el resultado de una comprensión correcta y esto, a su vez, depende tan sólo de una lectura hecha con escrúpulos y exactitud. La deliberada y descarada exhibición que haga el ejecutante de su querido ego a través de añadidos voluntarios de matices, graduaciones, efectos y otros recursos, equivale a una

¹⁴¹ HAROLD G. SCHONBERG. *Op., cit.*, p. 310.

¹⁴² *Loc. cit.*



pianist (*noun*)

1. A musician for whom standing is not an option.
2. A person dedicated to masochism via finger-stretches.
3. A socially awkward loner who exclusively frequents practice rooms.

Usage:

‘Have you seen David recently? He went to practice four days ago.’
‘The pianist guy? I can’t even remember what he looks like.’

See also: accompanist, very important differences from.

*falsificación; en el mejor de los casos es tocar para el público de las galerías, charlatanería. El ejecutante siempre debería estar convencido de que sólo toca lo que está escrito.*¹⁴³

O bien, se hacían puentes musicales entre los otros estilos y la música moderna de esa época, como es el caso de Ferruccio Busoni y sus composiciones contrapuntísticas, arreglos y adaptaciones. Empero, los vestigios de estas posturas, han quedado en las grabaciones y nos han arrojado información histórica del concepto interpretación.

Ahora bien, los libros y métodos de técnica pianística eran considerables a principios del s. XX, pero cada vez se hacían más notorias las especificaciones para ser pianista. La preparación pianística, como el resto de todas las áreas musicales, era y sigue siendo estricta y temprana.

*El niño que es destinado para la carrera musical, debe recibir una instrucción musical vasta a una edad temprana, que sea compatible con la recepción y salud del mismo (...) Los niños aprenden más rápido que los adultos.*¹⁴⁴

Con esto, más conservatorios y universidades crearon los diplomas y las licenciaturas respectivas para el estudio del instrumento, consolidándose como instituciones educativas artísticas.¹⁴⁵ La dedicación, el talento, la perfección y el

143 *Loc. cit.*

144 JOSEF HOFMANN. *Piano playing with piano questions answered*, New York : Dover, 1976, p. 71. Traducción del autor de esta tesis.

145 Además de que se fundaron orquestas y otras academias. Esto también responde al período nacionalista en la música, que fomentaba la cultura musical de cada país.

reconocimiento público fueron conceptos paradigmáticos del pianista moderno.

*El pianista moderno debe poseer necesariamente una naturaleza sana y robusta, pues antes de que esté en condiciones de poderse presentar al mundo como artista completo y dueño de todos sus medios, su cuerpo habrá debido resistir la dura prueba de una larga serie de años de entrenamiento técnico, que agotan la resistencia física.*¹⁴⁶

Además, la proliferación pianística ofreció una diversidad de gustos y maneras de abordar la música. Los pianistas afianzaban su público con especializaciones de algún compositor o repertorio, pero también con el impacto en el escenario, con su filosofía musical y de vida, con su brío en la ejecución, con su personalidad, pero sobre todo con su *interpretación*.

La imagen del buen pianista moderno que predominó en el siglo XX, era la del artista culto, forjado con años de entrenamiento arduo, figura importante en la sociedad artística, cautivador de las salas de conciertos, con una “técnica que alcanzaba aquel grado de perfección y seguridad en todos sus aspectos, que garantizaban un dominio absoluto del instrumento y de sus posibilidades expresivas”.¹⁴⁷

146 HUGO RIEMANN. *Manual del pianista*, Antonio Ribera y Maneja (trad.), Barcelona : Labor, 1951, p. 31.

147 *Ibid.*, p. 103.

- 1 Daniel Barenboim & Martha Argerich
- 2 Alfred Brendel
- 3 Wilhelm Backhaus





3.3b EL PIANISTA INTERNACIONAL

En el primer cuarto del siglo XX aparecieron pianistas no sólo en Europa, sino en el resto del globo, convirtiendo al instrumento y al pianista en global. Los pianistas querían darse a conocer al mundo por medio de magnos conciertos, giras y grabaciones, mismas que también se convirtieron en incentivos de la profesión.

Desde el siglo XVIII, las giras fueron muy importantes para el pianista, basta con recordar a Mozart, Clementi y Liszt. Sólo que desde el siglo XX, el público no era la aristocracia, ni los salones, sino un público heterogéneo y salas de concierto especialmente diseñadas para ello. También, la fama pianística se lograba conquistando los concursos internacionales importantes, lanzar producciones discográficas, la amplitud del repertorio y abarrotar las salas de concierto, es decir, en el *concertismo*.

Por otro lado, también existe la posibilidad de caer en el riesgo de ser sólo un adorno de la industria mediática, de ser un peón de intereses meramente comerciales, o de no obtener un ingreso justo por el trabajo que el concertismo demanda.

Ya no hay pianistas compositores, ahora los pianistas concertistas profesionales están en manos de agentes, managers, promotores y comités de todo tipo, en mira de los intereses de corporaciones trasnacionales, aquéllos que controlan la comercialización de la cultura. Los conciertos “para ganarse la vida” se vuelven explotadores luego de la fama y éxito en los festivales de música, siendo el escaparate que el agente necesita atrapar, para la promoción del artista; y éste, para obtener atención, debe ganar concursos internacionales. Todos son explotadores, desde la industria discográfica, la cual

es explotadora también de los medios impresos, la radio y la televisión.¹⁴⁸

No obstante, muchos pianistas se han convertido en leyendas importantes, debido a todos sus logros musicales y artísticos. A continuación se mencionan algunos pianistas internacionales:

Aquellos que hicieron la transición del siglo XIX al XX: Rachmaninov, Hofmann, **Alfred Cortot** (1877-1962), **Artur Schnabel** (1882-1951), **Wilhelm Backhaus** (1884-1969), **Edwin Fischer** (1886-1960), **Arthur Rubinstein** (1886-1982), **Wilhelm Kempff** (1895-1991) y **Walter Gieseking** (1895-1956).

En la primera mitad del siglo XX: **Claudio Arrau** (1903-1991), **Vladimir Horowitz** (1903-1989), **Sviatoslav Richter** (1915-1997), **Emil Gilels** (1916-1985), **Arturo Benedetti Michelangeli** (1920-1995), **Géza Anda** (1921-1976), **Alicia de Larrocha** (1923-2009), **Byron Janis** (1928), **Friedrich Gulda** (1930-2000) y **Alfred Brendel** (1931).

En la segunda mitad del siglo XX: **Glenn Gould** (1932-1982), **Van Cliburn** (1934-2013), **Vladimir Ashkenazy** (1937), **Martha Argerich** (1941), **Daniel Barenboim** (1942), **Maurizio Pollini** (1942), **Murray Perahia** (1947), **Mitsuko Uchida** (1948), **András Schiff** (1953) y **Krystian Zimerman** (1956).

Por último, aquellos que hicieron la transición del siglo XX al XXI: **Valentina Lisitsa** (1973), **Freddy Kempf** (1977), **Li Yundi** (1982), **Lang Lang** (1982), **Yulianna Avdeeva** (1985), **Lola Astanova** (1985) y **Yuja Wang** (1987).

¹⁴⁸ JAMES PARAKILAS. *Op., cit.* p. 398. Traducción del autor de esta tesis.

Hay que destacar que el pianista internacional está inmerso en un estilo de vida global en el dominio de la “música clásica”. Es una imagen pública importante en el medio artístico y no sólo pianístico. No es aquél que de vez en cuando toca en el extranjero, sino que todos sus conciertos están pensados para eso, para estar en las más altas esferas pianísticas mundiales.

3.3c EL REGRESO DE LA IMPROVISACIÓN

Con la inmigración hacia EUA en el siglo XX, la multiplicidad cultural se fue mezclando, generando nuevos estilos y tendencias musicales. Entre ellos el *ragtime*, el *gospel*, y después el *jazz*, el *blues* y ya a lo largo del siglo XX y XXI, una diversidad de estilos y géneros fusión; siendo la *improvisación* un elemento fundamental en ellos.

Desde que el piano se hizo popular en América, muchos músicos se sintieron atraídos por el instrumento y por incorporar esta diversidad musical a la música de concierto. Por ejemplo, **Louis Moreau Gottschalk** (1829 – 1869), considerado como el *Primer Pianista Internacional Americano*, pero que también experimentó con ritmos sincopados, mismos que después usó **Scott Joplin** (1868-1917), **Jelly Roll Morton** (1885-1941) y **George Gershwin** (1898-1937).¹⁴⁹

Aunque también hay producciones de *piano solo*, el músico de jazz es conocido en ensambles y bandas, más que como un solista, a diferencia del concertista clásico. De hecho, al principio, los mismos nombres de las bandas respondían a esto, anteponiendo el nombre del músico y después el número del ensamble: *Dave Brubeck Quartet*, *The John Coltrane Quartet*,
¹⁴⁹ STUART ISACOFF. *Op. cit.*, p. 273.

The Crimson Jazz Trio, Junko Onishi Trio, etc.

El papel del pianista es fundamental en la historia del desarrollo del jazz, ya que éste puede reforzar la armonía, los patrones rítmicos, o bien proponerlos.

*Mientras que el pianista de ragtime operaba como una entidad autosuficiente que ejecutaba de modo simultáneo los elementos melódicos, armónicos y rítmicos de la pieza, el pianista inscrito en un grupo de jazz se especializaba en dos de estas tres funciones: el patrón armónico y el ritmo propulsivo.*¹⁵⁰

Sin embargo, los solos son partes importantes para hacer improvisaciones destacadas, que es justamente lo que hace diferente al jazz de los otros géneros. Algunos estilos que se prestan para el virtuosismo pianístico son el *bebop*, *hardbop*, *free jazz*, *flamenco-jazz*, *latin jazz*, entre otras fusiones.

Otro punto importante son las *jam session*. **George Frazier** (1911-1974) la define como una “reunión informal de músicos de jazz, con afinidad temperamental, que tocan para su propio disfrute música no escrita ni ensayada”.¹⁵¹ Estas sesiones se pueden dar en varios lugares, desde una casa particular a un club. En un principio, la *jam session* era una reunión altamente competitiva, y “adquiría la atmósfera de un combate de gladiadores cuando se juntaban dos o más intérpretes del mismo instrumento”.¹⁵² Pero las *jam session de ensamble*, la

¹⁵⁰ FRANK TIRRO. *Historia del jazz clásico*, Barcelona : Ma Non Troppo Ediciones, Robinbook, 2001, p. 137.

¹⁵¹ PETER CLAYTO. *Jazz A-Z : Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz. Una guía Guinness*, José Ramón Rubio (adap.), Buenos Aires : Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1991, p. 153.

¹⁵² *Loc. cit.*

mayor parte de los músicos la pasan bien, se ponen de acuerdo en algún tema y empiezan a dialogar musicalmente entre ellos.

Esta tradición de improvisación recuerda más a los grandes músicos de la historia, de ahí que muchos expertos conjeturan que “si Bach estuviera vivo, sería músico de jazz”.¹⁵³ Asimismo, otras investigaciones demuestran que la improvisación además de ser un recurso musical importante, contribuye al desarrollo intelectual y cerebral.¹⁵⁴

A continuación se mencionan algunos pianistas importantes de jazz:

Aquellos de la primera mitad del siglo XX: **Duke Ellington** (1899-1974), **Count Basie** (1904-1984), **Art Tatum** (1909-1956), **Thelonious Monk** (1917-1982), **Dave Brubeck** (1920-2012), **Erroll Garner** (1921-1977), **Red Garland** (1923-1984), **Oscar Peterson** (1925-2007), **Bud Powell** (1924-1966), **Horace Silver** (1928-2014), **Bill Evans** (1929-1980), **Cecil Taylor** (1929), **Ahmad Jamal** (1930) y **Wynton Kelly** (1931-1971).

En la segunda mitad del siglo XX: **Cedar Walton** (1934-2013), **Alfred McCoy Tyner** (1938), **Herbie Hancock** (1940), **Chick Corea** (1941), **Keith Jarrett** (1945), **Aziza Mustafa Zadeh** (1964), **Diana Krall** (1964) y **Beata Hlavenková** (1978).

El pianista de jazz además de intérprete, es compositor y arreglista. Se desempeña en los clubs, bares y salas de jazz.

¹⁵³ EDUARDO HOJEAN. *Entrevista a Charles Lloyd*, Radiomás, la radio de los veracruzanos, consultado el 30 de septiembre de 2014: <http://www.radiomas.mx/si-bach-estuviera-vivo-seria-musico-de-jazz-charles-lloyd/>

¹⁵⁴ NOAH NAKEYAMA. *Why Improvisation Should Be Part of Every Young Musician's Training*, consultado el 20 de enero de 2016: <http://www.bulletproofmusician.com/why-improvisation-should-be-part-of-every-young-musicians-training/>

1-4



5-8



9-11



- 1 Martha Argerich
- 2 Jelly Roll Morton
- 3 Vladimir Horowitz
- 4 Herbie Hancock
- 5 Art Tatum
- 6 Thelonious Monk
- 7 Yulianna Avdeeva
- 8 Chick Corea
- 9 Arthur Rubinstein
- 10 Dave Brubeck Quartet
- 11 Lola Astanova



Por su naturaleza percutida del piano, es ideal para acompañar cualquier instrumento, al lado de la guitarra, la batería, la voz, o de cualquier instrumento. Sin embargo, “el pianista puede ser más libre que los otros instrumentistas en la sección de ritmos, y añadir embellecimiento al sonido del ensamble. Por su habilidad de mantener fuertemente una línea rítmica.¹⁵⁵ El piano en el jazz puede aparecer como solista, pero también para proveer contraste al sonido del grupo.

3.3d PIANISTAS COMERCIALES POPULARES

A partir de las películas, la música popular y de los pianistas internacionales, ser pianista o simplemente poder tocar el piano, se reconoció como una habilidad altamente apreciada, que refuerza los valores sociales culturales globales, ya presentes desde la aparición del instrumento.

Con la idea cinematográfica y mediática, la imagen del piano y el ser pianista siguen siendo conceptos positivos pero también diversos.¹⁵⁶ Desde poder romper una tradición (*The Jazz Singer*, 1927), ser escenario surrealista (*Un chien andalou*, 1929), conmovir a la sociedad (*Moonlight Sonata*, 1937), expresar un sentimiento sin palabras (*Casablanca*, 1942), imponer la fuerza pianística (*Anchors Aweigh*, 1945), enamorar a alguien (*Night Song*, 1947; *September Affair*, 1950; *The Eddy Duchin Story*,

155 BARRY KERNFELD. *The New Grove Dictionary of Jazz, Volume Two*, London : Macmillan Press, 1988, p. 310.

156 Hay que recordar que las películas mudas eran acompañadas con música de piano, y que el instrumento sigue presente en muchos *soundtracks* actuales.

1956; *Playing Mona Lisa*, 2000; *Ray*, 2004), tener amores complejos (*The Competition*, 1980; *Besieged*, 1998), la obsesión (*The piano*, 1993; *La Tourneuse de pages*, 2006), salvarte la vida (*Shine*, 1996; *The pianist*, 2002) o hasta poder ser aplastado por un piano (*His Musical Career*, 1914 y cientos de parodias de ello).

Muchas películas de pianistas y compositores son vastas, nos ofrecen conceptos del ser pianista en diferentes épocas, pero coinciden en la idea del artista romántico, sensible, creativo y con una elegante presencia.

Algunos pianistas se inmortalizaron con la imagen conceptual del piano soñador romántico, más que con la creación o interpretación del instrumento en sí mismo. De ahí que muchos pianistas comerciales están sobrevalorados por otras cualidades y no por su actividad pianística, creativa, técnica, etc.

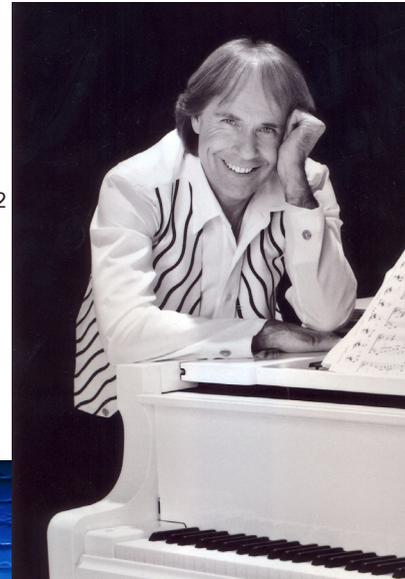
A partir década de los 70's, con los géneros de rock, pop, new age y *easy-listening*, existe el **pianista pop**. **Floyd Cramer** (1933-1997), **Freddie Mercury** (1946-1991), **Elton John** (1947), **Billy Joel** (1949), **Stevie Wonder** (1950), **David Lanz** (1950), **Richard Clayderman** (1953), **Yanni** (1954) y **David Bryan** (1962), son algunos ejemplos de ello.

Así también, existen pianistas que por su imagen han fungido como *entertainers* en diferentes medios de espectáculos como **Władziu Valentino Liberace** (1919-1987).

Igualmente, el medio tiende a homogeneizar al pianista con los otros instrumentos de teclado sean electrónicos o acústicos. También, algunas canciones y *covers* que son conocidas por el acompañamiento de piano, se vuelven íconos de la literatura

pianística pop y devienen “otros pianistas-tecladistas”. Entre ellos: **Ian Stewart** (1938-1985), **Ray Manzarek** (1939-2013), **Tony Banks** (1950), **Bruce Hornsby** (1954), **Tori Amos** (1963), **Thom Yorke** (1968), **John Lennon** (1969-1980), **Yann Tiersen** (1970), **Chris Martin** (1977), **Fiona Apple** (1977), **Vanessa Carlton** (1980) y Lady Gaga entre otros.

1, 2



3-5



6-8



- 1 Richard Clayderman
- 2 Yanni
- 3 Yann Tiersen
- 4 Tori Amos
- 5 Freddie Mercury
- 6 Liberace
- 7 Fiona Apple
- 8 Tom Yorke



3.4 REPLANTEAMIENTO DEL CONCEPTO PIANISTA

3.4a SIGLO XXI: MUSIC STAR

Más allá del pianista internacional, se encuentra el *music star*, quien también incursiona en el mundo de los negocios, el marketing, la integración de instituciones y empresas, los premios discográficos y la comercialización de otros productos.

El mejor ejemplo que se tiene en el mundo pianístico es Lang-Lang. Además de ofrecer conciertos, *master classes* y todo lo que el pianista internacional hace, tiene su propia fundación (*Lang Lang International Music Foundation's*), academia (*The Lang Lang Piano Academy*), métodos (*Lang Lang Piano Academy: mastering the piano*), una biografía *bestseller* (*Journey of a Thousand Miles: My Story*), una línea de fragancias (*Amazing*), se presenta en diferentes conciertos y eventos fuera del mundo clásico (Olimpiadas, Mundiales, foros, etc.), junto con músicos de otros géneros (Metallica, Psy, etc.) y posee otros nombramientos (*Embajador de Buena Voluntad UNICEF*, *Embajador Cultural de China*, *Embajador internacional Telefónica*, *Mensajero de la Paz de las Naciones Unidas*, etc.).

Su trabajo es titánico y ha hecho que el músico clásico llegue a otros niveles mediáticos nunca antes vistos:

*Mi punto es que la música clásica sea para todos. Tocando música clásica, tengo la misma reacción que las stars del pop y del cine. Yo no creo que sólo las estrellas de cine, de deportes o del pop pueden tener fans. Yo creo que si los músicos clásicos lo hicieran también, se puede tener la misma respuesta, la misma reacción.*¹⁵⁷

¹⁵⁷ JONATHON GREEN. *Lang Lang: The piano phenomenon taking music to new heights*, Daily Mail, consultado el 6 de octubre de 2014: <http://>

Después de casi dos siglos, la *Liztomania* ha sido superada por el *Lang Lang Phenomenon*. Miles de niños en China y el resto del mundo aspiran a ser como él: virtuosos del piano, famosos, ricos y reconocidos por todos. Consecuentemente, para poder llevar a cabo esta tremenda empresa, es necesario comenzar desde temprana edad y no sólo tener el talento, sino otras características que no tienen que ver con ser pianista como tal; es decir tener excelentes habilidades sociales, y todo un equipo que genere propuestas comerciales (estrategias de venta, contratos, diseño en todas sus áreas), de inversión y mantenimiento de imagen, incursión en la vida pública, etc.

El *music star* se puede colocar en otros estratos, como persona influyente, rica y figura pública. Además, configura un concepto diferente al pianista de otras épocas. Primero, porque se reconoce como *music star* antes que *pianist star*, rompiendo la clasificación del instrumentista para tener un margen más global. Segundo, porque en la época mediática actual, se permite recurrir a otras formas de fomentar la música y al músico, de crear una identidad diferente, y de vender la música como un objetivo tácito. Sin embargo, no todos los músicos están preparados para ese estilo de vida y aún siguen siendo una minoría en el mundo clásico. Otros ejemplos en potencia a música star en el mundo de la música clásica: Yuja Wang, **Vanessa Mae** (1978), **Gustavo Dudamel** (1981), y los compositores exitosos en el cine, **John Williams** (1932), **Hans Zimmer** (1957), **Danny Elfman** (1953), **James Horner** (1953-2015) y **Ennio Morricone** (1928), por nombrar a algunos.

www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1302224/Lang-Lang-The-piano-phenomenon-taking-music-new-heights.html



1, 2



3-5

- 1 Lang Lang
- 2 Yuja Wang
- 3 Hans Zimmer
- 4 Vanessa Mae
- 5 James Horner
- 6 Danny Elfman
- 7 John Williams

6, 7



3.4b PIANISTA DOCENTE ACTIVO

Podemos escribir que prácticamente todos los músicos, en algún momento de sus vidas, han recibido consejos o han tenido una guía de otros músicos. Ya sea al inicio de su formación para comenzar a aprender a tocar un instrumento, o para perfeccionar la técnica, la interpretación o cualquier otro componente pianístico importante; en los objetivos y funciones, radican los distintos maestros de piano¹⁵⁸ con sus variantes.

Por un lado, hay aquellos que se dedican a dar órdenes desde su asiento, sin acercarse a la partitura y que intentan comunicar de manera oral, y sin el mínimo intento de ejemplificar de manera práctica. También, se encuentran aquellos que lograron ser muy buenos pianistas pero que ya no tocan (por lesiones, avanzada edad, etc.), pero que saben de lo que hablan e intentar impartir una buena enseñanza. Por otro lado, también se encuentran aquellos maestros que son pianistas y que se encuentran activos, es decir que son músicos que tocan y que combinan la enseñanza del piano con su profesión pianística, ofrecen conciertos, graban discos, producen material musical y pedagógico, etc.

Ser un pianista docente activo es estar vigente en la enseñanza y en la profesión, actualizarse constantemente, y tener la preocupación de formar a nuevos pianistas sin descuidar su labor musical propia.

¹⁵⁸ El término *maestro* aplicado a un músico, no necesariamente remite a la impartición de clases, generalmente se usa como signo de respeto. Por otro lado, con los enfoques pedagógicos del siglo XXI, la palabra docente se encamina más a la labor de enseñanza-aprendizaje en un contexto académico; y profesor de piano tiene más la denotación de impartición de clases particulares.

3.4c PIANISTA ACOMPAÑANTE

Se ha escrito mucho repertorio vocal e instrumental con el “acompañamiento del piano”. En estas formas musicales, básicamente se tenían dos vertientes: Situar al piano y al pianista como un fondo o en un plano secundario, o por el contrario, que el pianista tomara demasiado protagonismo, provocando un mal acompañamiento y choques con los otros músicos.

*Los «acompañantes» profesionales deben de haber sido personas de trato fácil que enseñaban a los cantantes las partituras, captaban amistosamente la disposición anímica de éstos, los reconducían hacia la senda correcta después de sus veleidades improvisadoras, adaptaban el registro a ojo y sabían contar buenos chistes.*¹⁵⁹

El término pianista acompañante se designó al pianista que tocaba con otros músicos, dúos, tríos, y otros ensambles de música de cámara, dónde oscilaba en estos dos extremos. Esto ha ido cambiando con el paso de tiempo, para que todas las partes estuvieran en planos equilibrados, estableciendo un diálogo y tomando la batuta sólo cuando la música lo exige, y no cuando a alguien se le antoje.

Por ejemplo, las sonatas para cello y piano de Beethoven, (que en realidad son sonatas para pianoforte y cello), tienen un gran reto para ambas partes. El cellista inglés Steven Isserlis (1958), dice que “interpretar las sonatas – especialmente las primeras – con un piano moderno de cola, arrojan todo tipo de problemas de balance que no debían existir en tiempos de

¹⁵⁹ ALFRED BRENDEL. *De la A a la Z de un pianista*, Jorge Seca (trad.), Barcelona : Acantilado, 2013, p. 75.

Beethoven”.¹⁶⁰ Esto debido a la potencia de los pianofortes que se contaban en aquella época, y por el cuidado de la interpretación a cargo del pianista.

El término de pianista acompañante empieza a ser reemplazado por el *pianista de cámara* o *pianista de ensamble*, siendo un pianista que toma en cuenta a sus compañeros, la música, el contexto (la partitura, la época, el lugar), y decide “qué tanto abre la tapa del piano”.

3.4d COACHING PIANIST

Uno de los trabajos de alta demanda en estos último años es el de *collaborative pianist*, *voice coach* o *coaching pianist*. Totalmente encaminado a conocer y trabajar directamente con cantantes y su repertorio, sin llegar a ser maestros de canto. La soprano, maestra de canto y coaching pianist Elizabeth McDonald, explica estas diferencias.¹⁶¹

El **maestro de canto** es la persona que aborda problemas de técnica vocal, guía la voz por medio de ejercicios de respiración, resonancia, nivelación vocal, tono, entre otras cosas. Su meta es establecer un saludable, balanceado y apropiado sonido, de acuerdo a la edad y experiencia del cantante. Asimismo, asigna repertorio de acuerdo al nivel técnico y a la madurez del cantante,

¹⁶⁰ STEVEN ISSERLIS. “How I fell in love with Ludwig”, *The Guardian*, 12 de enero de 2007. Traducción del autor de esta tesis y consultado el 20 de mayo de 2015:

<http://www.theguardian.com/music/2007/jan/12/classicalmusicandopera>

¹⁶¹ Véase ELIZABETH MCDONALD. “Voice Teacher vs Vocal Coach”, Blog de la autora *From the voice of...*, 23 de octubre de 2009. Traducción del autor de esta tesis y consultado el 20 de mayo de 2015:

<http://fromthevoiceof.blogspot.mx/2009/10/voice-teacher-vs-vocal-coach.html>

sumado a la producción del tono, el lenguaje musical y lo que demanda la dramática. En resumen, el maestro de canto es una persona que se formó como cantante, que ha tomado cursos de pedagogía e impulsa la carrera del cantante.

Por otro lado, el **voice coach** o **collaborative pianist**, es un pianista que se han entrenado en dicción, repertorio vocal (de cámara y de ópera), y que también se enfoca al lenguaje y la dramática, pero encargándose de las reducciones de orquesta, y de otros factores musicales que intervienen en las obras (transposiciones, adaptaciones, texturas, etc.), ayudando al cantante a juntar y poner todo eso en su lugar. El voice coach espera que el cantante llegue con las notas aprendidas, la traducción y la idea de cómo podría interpretarse la canción. El coach es “el espejo musical del cantante que refleja lo que ambos escuchan, y hace sugerencias de cómo hacer los cambios pertinentes”¹⁶² para una mejor interpretación.

3.4e PIANIST SINGER

Los pianistas que cantan mientras tocan. Desde la época de Mozart, muchos de sus *Singstimme* fueron concebidos para que pudieran ser interpretados por una misma persona, la mayoría para sus alumnas y amigas. Los pianistas cantantes tuvieron su auge a principios del siglo XX con músicos de gosspe, blues y jazz como **Nat King Cole** (1919-1965), **Bobby Short** (1924-2005), Duke Ellington y Ray Charles. El término *cantautor* antepuso la función de cantante al de compositor o instrumentista (pianista, guitarrista, etc.), por elementos de la misma música

¹⁶² *Loc. cit.*

(las letras, la canción como recurso expresivo y la diversidad de géneros musicales), y otros factores más (como el marketing, la mediática e imagen del cantante); aunque también se emplea el término **singer pianist**, por ejemplo **Nina Simone** (1933-2003), **Carole King** (1942), **Sarah McLachlan** (1968), y **Alicia Keys** (1981), por mencionar algunos ejemplos.

Usar el piano mientras se canta, responde al hecho que es un buen instrumento que favorece la voz, la composición y el acompañamiento musical. Ser pianist singer o singer pianist, involucra aptitudes de ambas disciplinas musicales, coordinación y práctica, que genera otra línea musical, y que cada vez esta más presente en el panorama musical, generando más fuentes de trabajo.

3.4f PIANISTAS EN OTROS MEDIOS.

No sólo pianistas, también instrumentistas, compositores, y muchos músicos se adentran en otros campos como **la investigación, la literatura musical, y la filosofía**. Desde compositores como Schumann, Satie, Schönberg, Stravinsky, Boulez; directores musicales como **Nikolaus Harnoncourt** (1929-2016), **Wilhelm Furtwängler** (1886-1954), **Simon Rattle** (1955); otros músicos como Alfred Brendel, **Joshua Bell** (1967), **Michael Nyman** (1944), y Daniel Barenboim, por mencionar a algunos, han manifestado sus ideas por escrito, con publicaciones de artículos en revistas, periódicos, libros e incluso de manera digital.

Es relevante mencionar, que también se encuentra el campo de la **crítica musical**, una actividad intelectual que

ofrece juicios de valor a las obras, grupos y géneros musicales con su tiempo. Es cierto que ser crítico de cualquier medio es visto como una profesión peligrosa, por emitir juicios que puedan ser mal interpretados, o bien la mala fama que antecede a la crítica, como algo destructivo en vez de algo constructivo, sin contemplar las posibilidades de retroalimentación. Algunos críticos importantes además de ser periodistas, han sido músicos en algún momento, esto favorece a tener un mejor conocimiento del tema a analizar, por ejemplo los críticos de la sección *Classical Music* del *New York Times*: **James Ruben Oestreich, Michael Cooper, Anthony Tommasini y Vivien Schweitzer.**

Otros pianistas que por su formación, y por tener buenas habilidades para leer partituras, ofrecer y tener entrenamiento auditivo, un buen desempeño con otros músicos, visión para los negocios, y otras aptitudes, establecen un puente y se encaminan como **arreglistas, directores, y productores** (musical, discográfico, digital), por ser una labor compleja:

*Las tareas que debe desempeñar el productor musical abarcan desde la contratación de artistas de cualquier género musical, la negociación de los contratos con las compañías discográficas y de las actuaciones en directo o el lanzamiento de nuevos músicos, hasta la dirección artística (elección de los temas que se grabarán en cada disco, la orientación para mejorar los aspectos técnico-musicales de los intérpretes,...), dado que generalmente los productores suelen ser músicos con una formación académica musical muy amplia y variada. También se ocupan de la supervisión de la grabación y de la masterización de las grabaciones.*¹⁶³

163 MANUEL JESÚS GUTIÉRREZ. "Productor musical", *Red Educativa*

Un caso que ejemplifica esta multidisciplina musical en México, es el del español Rosino Serrano, quien ejerce de pianista, compositor, arreglista, director musical, productor y docente; y que aboga por no descuidar la formación completa del músico del siglo XXI:

*El músico contemporáneo tiene que estar educado para ser eficiente en cuanto a tocar un instrumento, escribir y arreglar música; producirla, grabar, secuenciar y programar. Todo lo que implica eso. A ese perfil de músico debemos educar; ya no es suficiente tener sólo una rama de todo el quehacer, hay que estar preparado para muchas cosas.*¹⁶⁴

Estas últimas frases nos llevan a replantear los conceptos que tenemos del pianista y de su formación académica, que más adelante se profundizará. Pero también, que el piano puede ser un inicio para la formación de músicos, y como el eje primordial para el gran quehacer que tiene la música actual. Por otro lado, el piano y la música han permitido establecer conexiones para el estudio y profundización de otras áreas no necesariamente musicales: matemáticas, artes en general, diseño acústico, filosofía, etc. Ahora, esto no quiere decir que también estas personas sean pianistas, esto se define en los objetivos individuales y en la ejecución musical del instrumento.

Musical, 9 de noviembre de 2010. Consultado el 25 de mayo de 2015:
<http://recursostic.educacion.es/artes/rem/web/index.php/es/dossier-educativo/item/235-productor-musical>

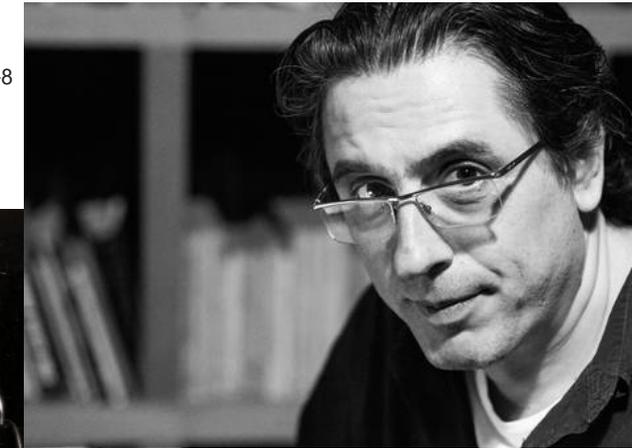
164 MARISOL PACHECO. *Rosino Serrano, 30 años de composición, arreglo y dirección musical*, "Music:Life", Año 9, Núm. 107, mayo 2014, p. 32. Consultado el 25 de mayo de 2015:
https://issuu.com/musiclife/docs/musiclife_107



1-4



5-8



- 1 Daniel Barenboim
- 2 Michael Nyman
- 3 Anthony Tomassini
- 4 Joshua Bell
- 5 Helmut Deutsch
- 6 Sara McLachlan
- 7 Nina Simone
- 8 Rosino Serrano
- 9 Joe Hisaishi
- 10 Gerald Martin Moore & Renée Fleming
- 11 Viktoria Horti & Tere Frenk



9-11





POSTLUDIO

4.1 RETOS Y ESCENARIOS PIANÍSTICOS DEL SIGLO XXI – EL PIANISTA Y LA TECNOLOGÍA EN EL IMET

4.1a PIANISTA ≠ TECLADISTA

Se ha mencionado que en el principio histórico del piano, los pianistas se iniciaron con la técnica del resto de los instrumentos de teclado. Se podría decir que el término pianista como tal, no era tan empleado, más bien algo así como *Klaviermeister* (Maestro de Teclados), ya que el piano era incorporado al resto de los otros instrumentos de teclado. Actualmente, es inconcebible pensar que el pianista es un tecladista en el amplio sentido de la palabra. Primero, porque cada instrumento posee una especificidad y una larga trayectoria de estudio. Segundo, porque el pianista puede contextualizar cualquier obra en su instrumento. Es decir, se puede interpretar una obra barroca sin necesidad de hacerlo en el clavecín, porque se reconoce y distingue el trabajo heterogéneo de clavecinistas, pero también de organistas, pianistas, fortepianistas, y actualmente el de tecladistas, debido a que no son conceptos iguales ni análogos.¹⁶⁵

Pensar en el concepto “tecladista” en un contexto global del siglo XXI, lamentablemente se reduce al músico que toca el sintetizador o algún instrumento musical electrónico de teclado

¹⁶⁵ También hay que reconocer que existen músicos que tocan más de un instrumento de teclado. Por ejemplo, en siglo XX: Arturo Benedetti Michelangeli, Friedrich Gulda y Anthony Newman (1941). Es importante mencionar que hay posturas puristas que defienden que la música barroca de teclado, no debería interpretarse en el piano.

(IMET);¹⁶⁶ instrumento musical maquínico del siglo XX.¹⁶⁷

Es importante distinguir que el pianista y el tecladista son diferentes conceptos y profesiones. Es cierto que ambos manejan el teclado (entendido como la distribución de los tonos musicales a partir de semitonos en un teclado), pero uno es producido de manera acústica-mecánica y otro de manera sintética-electrónica; esta no es la única razón, pero sí una de las más importantes, ya que configura ciertas diferencias básicas que a continuación se mencionan.

El **timbre**, es la diferencia esencial entre el piano y el IMET. El piano, al tener cuerdas percutidas, caja de resonancia, el uso de los distintos pedales, de las dinámicas y la vibración por simpatía, genera armónicos que hacen que el sonido sea cálido y no plano. Si bien algunos pianos digitales manejan *samplers*, los armónicos no se escuchan de la misma manera en esos muestreos, e incluso en otro tipo de grabaciones.¹⁶⁸ Otra posibilidad que tiene el IMET, es que su timbre es modificable (si es sintetizador) y no necesita de afinación periódica.

El piano, al ser mecánico, emplea varios procesos en

166 Para fines prácticos de esta tesis, he decidido formar las siglas IMET (Instrumentos Musicales Electrónicos de Teclado) para designar a todos los instrumentos musicales como sintetizadores, arrangers, pianos digitales, etc., que no son pianos acústicos pero le imitan en algún sentido.

167 Existen razones socioculturales para pensar que “tecladista” es un músico de IMET, ya que la era informática digital en la que vivimos, inmediatamente establece conexiones que otorgan un fuerte significado y relación del concepto teclado con la tecnología. Véase la sección “El Teclado como máquina” de esta tesis, pp. 27-29.

168 También esta es una de las razones para que la gente siga asistiendo a escuchar música en vivo, ya que el sonido es diferente en las grabaciones. Además, ver a los músicos en vivo, resulta ser atractivo también para el público, por las diferentes conexiones que se generan en ambos.

donde se usa energía potencial que nos ofrece un **peso en la tecla**. Es decir, una sensibilidad táctil directamente ligada a la maquinaria y que hace que cada modelo de piano sea único. El IMET posee el equivalente denominado **touch response**, que simula esa sensibilidad al tacto, pero que aún no se encuentra perfeccionada, resultando ser brusca y con un limitado recurso de matices.

Como bien sabemos, el uso del **pedal** de resonancia es una herramienta básica del pianista, al igual que los otros pedales de *una corda* y *sostenuto* en los pianos de cola, y los de *aproximación* y *sordina* en los pianos verticales. Los pedales electrónicos no cuentan con una buena compatibilidad, ya que el reconocimiento de los dispositivos depende de la marca del instrumento o de un modelo en particular. Además, no todos los modelos cuentan con entradas para los 3 pedales, lo que conlleva a comprar adaptadores, o que los efectos se logren de manera externa, con botones de *sustain*, *reverb*, *chorus*, cajas de efectos y con la computadora.

Los IMET cuentan con **recursos** que necesitaban de años de estudio o ayuda de otros músicos. Uno de ellos es la **transportación**, ya que sólo se escoge el tono requerido y el IMET hace el resto. También poder tocar con **diferentes acompañamientos, con otra instrumentación, modificar el sonido para hacer timbres propios, editar, guardar, conectar, grabar y almacenar** en otros dispositivos (memorias, computadora, Wi-Fi, etc.).

Los **registros** también juegan un papel importante. Algunos IMET vienen con 5 octavas,¹⁶⁹ y eso ocasiona que al tocar 169 A menos que sean profesionales, ya que éstos cuentan con 88 teclas.

debamos escoger un repertorio que no sobrepase esa extensión, o transportar ciertos pasajes, ya sea de manera manual o con la ayuda del mismo IMET. Esto suscita incomodidad en el pianista familiarizado con las 88 teclas.

En un principio, una de las problemáticas a resolver en los sintetizadores fue la posibilidad de producir **polifonía**. La mayoría de los IMET en el siglo XXI son polifónicos, pero aún así, al tocar series de acordes, *clusters*, *forti*, o mantener el sonido con los pedales, se tiene una **saturación del sonido**, que junto con las bocinas (ya sea incorporadas o externas) producen pérdidas e interrupciones sonoras significativas.

Otra diferencia se da en la **logística** misma. Sin duda, antes de cualquier presentación se prueba el instrumento, pero en el IMET es preparar el instrumento, los cables de corriente eléctrica, de salida y entrada de audio. Igualmente la **altura para tocar**, ya que el *stand* en ocasiones solo viene con algunas posiciones, y nosotros estamos acostumbrados a ajustar la altura del banco del piano y no del teclado. También el **atril**, ya que éste puede ser desmontable, no tener la altura adecuada, o bien se puede necesitar de un atril externo. Aunque estos elementos puedan contribuir a beneficio de la **transportabilidad**, en un inicio pueden ser también factores que descontextualizan a los pianistas.

Igualmente es importante la **presencia y elegancia** que estamos acostumbrados a tener del piano como objeto mismo, que no sólo es el sonido, sino también es tamaño, forma, materiales y colores del instrumento. De ahí que muchos IMET conserven esas propiedades táctiles y visuales del piano

acústico.

En resumen, el IMET, el piano, y cualquier otro instrumento acústico de teclado, son diferentes. Aunque los avances y herramientas digitales del IMET se asemejan cada vez más a los del piano acústico y de otros instrumentos musicales, su planteamiento se ve obstaculizado en una problemática estética-funcional propia de algunas posturas del siglo XX y XXI.



4.1b CONCEPCIÓN ESTÉTICA Y FUNCIONAL DEL IMET EN LA CULTURA PIANÍSTICA

Es importante hablar de las relaciones estético-funcionales del IMET dentro del campo pianístico. Principalmente, porque la gran mayoría nos hemos enfrentado a la situación de trabajar de alguna u otra manera con algún IMET, pasando por ciertas problemáticas. Además, porque actualmente hay una coexistencia de instrumentos musicales electrónicos y acústicos, que generan mezclas y dan vida a diferentes géneros musicales; pero también crean confusión de identidad en las diferentes funciones y propósitos de cada uno. Asimismo, la sociedad contemporánea hace que cada vez se “sinteticen y simplifiquen” las cosas (al menos en apariencia), buscando un enfoque electrónico. Es inevitable ignorar este hecho, mismo que incide en el trabajo pianístico.

El no contemplar los IMET en nuestra formación y trabajo, responde a muchas situaciones. Entre ellas, la concepción de que es un instrumento totalmente diferente y nada tiene que ver con el piano ni con la música que se nos ha enseñado. Evidentemente, esta es una problemática estética-funcional del instrumento mismo y del contexto pianístico.

Obviamente, el IMET es otro instrumento musical que no es un piano, pero que tiene un antecedente en el mismo. Parte de él tiene la función de imitarlo, tanto que todos ellos tienen distintos timbres sintéticos de piano, y la tecnología realmente se sigue esforzando por conseguir la fidelidad real de éste.

Es totalmente válido pensar que no tenemos que conocerlo en la Academia, sobre todo si tomamos en cuenta que

muy pocos pianistas se han tomado la molestia de estudiar el clavecín (antecedente del piano) para poder comprender mejor el piano y el repertorio que también compartimos. Entonces, ¿por qué habríamos de estudiar algún IMET? No porque caigamos en la idea de que éste sea el instrumento sucesor contemporáneo del piano, pero sí porque se ocupa en el trabajo actual, en situaciones donde no se cuenta con un piano acústico, ésta es la razón principal.¹⁷⁰

*No te puedes abstraer al mundo en el que vivimos y la evolución tecnológica y sus aplicaciones en la industria de la música. Si no estás al día estás perdido, así lo veo yo, o por lo menos en ciertas ramas del quehacer musical porque a lo mejor el concertista puede vivir sólo con su instrumento del siglo XVIII y ya, no le hace falta explorar nada más. Sí he explorado las opciones que los teclados facilitan para mi labor y he tenido de todo: Kurzweil, Korg, Yamaha. Aún salgo a tocar con un Molif XF8 o la nueva serie XS, me siento cómodo con el toque y con la variedad de respuesta de los sonidos que tiene para la actuación en vivo.*¹⁷¹

170 Incluso dentro de la misma Academia se usa. Como experiencia personal, cuando fui prestador de Servicio Social en el Programa de Conciertos Didácticos (2014) de la Facultad de Música, el 70% de los conciertos que ofrecí fueron en un clavinova. Muchas veces las Escuelas Profesionales de música cuentan con IMET en algunos cubículos de estudio, pero descuidan por completo en qué tipo de situaciones se podría usar, al igual que su funcionamiento y el repertorio mismo que podríamos tocar en él.

171 MARISOL PACHECO. *Op., cit.* p. 31-32.

Indudablemente, es decisión de cada uno utilizarlo o no, pero si nos hemos de enfrentar a situaciones donde esté presente, más vale contemplarlo para poder situarlo y comprender mejor sus funciones y posibilidades.

Otro argumento que le da un lugar en la música de concierto a cualquier IMET, es que muchos de nosotros tuvimos nuestros primeros acercamientos al piano (y a la música) a través de uno. La razón primordial de ello, es que el piano siempre ha sido un instrumento costoso. Varios estudiantes de piano no tienen la oportunidad de tener un piano en casa (al menos al principio), pero sí la accesibilidad de un IMET económico.

Esto conduce a la siguiente cuestión: ¿Por qué no se acepta tan fácilmente el IMET en el trabajo pianístico?

Algunas razones a este problema estético-funcional, se ilustran en el siguiente ejemplo: Supongamos querer tocar una Rapsodia de Brahms en un IMET.

A nivel estético, el timbre del IMET hace que automáticamente lo discriminemos al no sonar como un piano. Incluso, la presencia del IMET (como objeto mismo) no inspira confianza ni es familiar, por lo que algunos de nosotros nos sentiríamos ridículos únicamente al sentarnos.

A nivel funcional, sería poco práctico porque no cuenta con los recursos suficientes para poder interpretar. Tendríamos problemas de dinámicas, de saturación y de pedal (quizá tocando en un piano digital se mejoren un poco estos inconvenientes).

No obstante, sí se podría tocar un lied de Brahms con una cantante, ya que por el tipo de escritura musical, la parte del piano no tiene tanta jerarquía que cuando uno es solista. Hacer

música de cámara sencilla es diferente, y bajo ese contexto, tocar “música clásica” en un IMET (si no se cuenta con piano), no es tan malo como parece.

Como pianistas formados en la Academia, se tienen muchos prejuicios en el uso del IMET. Pero éste cobra un mejor sentido dependiendo en qué situaciones podamos utilizarlo, además hay beneficios que podríamos aprovechar del IMET, algunos de ellos son:

Estudios de Iniciación Musical y Didáctica. Como se mencionó anteriormente, algunos pianistas comienzan sus estudios musicales usando un IMET. Es otra opción para iniciar y atraer a las personas a la música. Algunos niños prueban varios instrumentos antes de escoger uno para su estudio profesional, y no por eso se les compra un piano para saber si éste será el que elegirá en su futuro musical. Además, el hecho de que tengan una buena gama de timbres, ritmos, música pregrabada y métodos de grabación, despierta interés en el principiante. Actualmente, muchos IMET vienen con software, Websites y Gadgets que complementan la educación musical de manera didáctica y lúdica.

Práctica. Incluso, después de conocer el piano, se usa el IMET como práctica inicial o de reforzamiento. Por ejemplo, es muy útil si se desea estudiar en la noche.¹⁷² Si bien lo mejor es

¹⁷² El estudio musical contempla horarios nocturnos y se puede volver molesto para las personas que se encuentran cerca, creando problemas locales pero también legales. Un caso extremo conocido por tocar en exceso y a altas horas de la noche, fue el de la pianista Laia Martín; demandada por su vecina, la acusación solicitaba una pena de cárcel. Véase MARTA RODRÍGUEZ. “Una pianista se enfrenta a siete años y medio de cárcel por molestar a una vecina”. *El País*, Girona, España, 11 de Noviembre de 2013. Disponible en:

estudiar en el piano (ya que el uso de dinámicas es muy limitado en el IMET), se puede dar un vistazo a la pieza, practicar algunos pasajes, memorizarlos, tener una visión más o menos general de la estructura, del ritmo, de los motivos, etc.

Movilidad. Sin duda la gran ventaja del IMET desde el punto de vista práctico, es poder tener una mejor transportabilidad que el piano. En términos de costo, cuidado y mantenimiento, resultan ser muy accesibles.

Música de Cámara. Ser solista en un IMET realmente resulta complicado si no se tiene el equipo adecuado (el instrumento, manejo de éste, pedales, sonorización, repertorio, etc.). No obstante, resulta ser menos impráctico en el momento de acompañar alguna pieza que no tenga mayores complejidades, como ya se había sugerido. Igualmente, hay que revisar el ensamble, ya que si se toca con aientos metal o algún otro instrumento que tenga mayor intensidad sonora, se corre el riesgo de opacar por completo al IMET si no se tiene una buena sonorización.

Edición. La buena compatibilidad que se tiene con MIDI y otros dispositivos de entrada y salida de audio, permite un buen manejo de Softwares de edición musical de manera práctica y sencilla. Sobre todo si se trabaja en los campos de composición, arreglos, edición de partituras, educación, etc.

Teniendo en cuenta estos recursos, es posible darle un valor al IMET desde el punto de vista pianístico y profesional, contemplando sus limitaciones, pero también sus ventajas. Sin embargo, en las líneas anteriores sólo se ha transportado el http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/11/catalunya/1384184642_796144.html

concepto del piano al del IMET, pero esto conlleva a otra gran cuestión: ¿Qué pasaría si como pianistas contemporáneos (sin convertirnos en tecladistas) tradujéramos las posibilidades del IMET en un repertorio contemporáneo de calidad? ¿Si se tocara un lenguaje que cobre un total sentido en el IMET y en los pianistas?

La primera respuesta a esta cuestión sería tocar música popular o de otros géneros como el jazz, blues y rock, que ciertamente tienen una reciprocidad con el IMET, pero que la sola idea desestabiliza a muchos pianistas forjados en la Academia. Sin embargo, otra respuesta interesante, sería tocar un repertorio que contemple la estética y funcionalidad misma del IMET en un lenguaje comprensible a los “pianistas clásicos”.

Sabemos que una buena parte de las composiciones académicas pianísticas actuales contemplan técnicas extendidas, efectos atmosféricos, y resonancias, que son prácticamente imposibles para el IMET desde el punto de vista pianístico, pero sí posibles desde otra forma de hacer efectos electrónicos.¹⁷³ Pero así como se integran todos estos elementos, se considera un buen reto a resolver componer para algún IMET desde el punto de vista pianístico-académico.

Así como las primeras obras para teclado contemplaban las 5 octavas de los primeros clavecines, su capacidad sonora, de respuesta en las cuerdas, etc., se podrían considerar las limitaciones del IMET y sus recursos para generar composiciones

173 Además de incorporar diferentes escrituras musicales, texturas, desarrollo estructural y otras razones de peso que dan valor a la música contemporánea de concierto.

relevantes.¹⁷⁴ De tal forma que se genere un repertorio contemporáneo que integre nuestros estudios escolásticos a la del IMET, sin necesidad de transportar la idea del piano al IMET, pero sí la idea pianística a él. Además, esto reforzaría la idea de ser pianistas contemporáneos (que también interpretamos música de nuestro tiempo) respondiendo al problema electrónico que está presente.

Claramente esta cuestión concierne más a los compositores, pero también a los pianistas y a la Academia, ya que aún no se tiene una cultura amplia que contextualice las capacidades sonoras del IMET a un repertorio pianístico; siendo que muchos compositores trabajan con IMET, al igual que las Academias en sus aulas. Quizá deberíamos aceptar el sonido y los recursos diferentes del IMET, para tener un total sentido con la música que lo emplea directamente.

Por otra parte, también están las cuestiones en relación a la identidad, comparación y confusión de ambos instrumentos. ¿Por qué la gente confunde un piano con un IMET? ¿Ser un tecladista remite solamente a la música comercial? ¿El pianista tiene una connotación exclusivamente clásica de concierto?

Respecto a la confusión del IMET con un Piano, (que obviamente no pasa en el contexto académico, pero sí en el laboral), la presencia que tiene éste último es tan fuerte y tan conocida, que prácticamente todos los instrumentos de teclado son confundidos con él. El piano cuenta con más tiempo de vida

¹⁷⁴ Integrandos otros tipos de efectos más propios del IMET. Incluso se podrían rescatar otros elementos musicales que se encuentran un poco olvidados en la música contemporánea académica, como la armonía tonal, nuevas líneas melódicas (no tan cerebrales) y timbres.

que el IMET, pero también consolidó una relevancia social y cultural con 3 siglos de existencia. El *blanco y negro* del teclado se asoció inmediatamente con la música de cualquier teclado, convirtiendo al piano en el instrumento musical de teclado más conocido en el mundo. De tal manera que si juntamos estos conceptos del piano y de síntesis maquina del IMET que predominan en la sociedad del siglo XX y XXI, es natural que exista esa confusión entre la gente que no es músico, siendo que el piano también sigue vigente como instrumento contemporáneo.

Personalmente me pregunto si este problema existió en los siglos pasados, si la gente común (o incluso de la nobleza) podía distinguir un virginal de una espinetta; se podría suponer que sólo los músicos podían hacerlo. Pero como se ha dicho, el músico tecladista barroco podía tocar ambos instrumentos de manera indistinta. En el caso del pianista no es así, ya que hay algunos que incluso se niegan a tocar en los pianos verticales; otros sólo tocan sus propios pianos, de alguna marca o modelo en específico. Este último argumento es entendible, teniendo en cuenta que uno se acostumbra a su instrumento, así como un violinista o un flautista; pero también considerando la unicidad de cada instrumento y los lazos afectivos que uno crea con él. Además, el desprendimiento del piano de la familia del clavecín y la especialización, dieron origen a que los pianistas no recurrieran a otros instrumentos de teclado, sino que continuaran con todo lo que conduce a la creación de un nuevo instrumento y su repertorio.

Respecto a la identidad del piano y del IMET, se puede afirmar que el piano ya no se delimita únicamente a escenarios clásicos; también el jazz es otro de los principales géneros asociados al piano acústico, al igual que otros más: Flamenco, World Music, OST, Pop, Rock y Salsa. En general, el piano es usado para la composición y vocalización, por lo que se comprenden más vertientes musicales.

Por otro lado, el IMET sí tiene la denotación de música comercial. Sobre todo a partir de los años 70's, donde hubo un *boom* de la música disco. Posteriormente, se utilizó en prácticamente casi todos los géneros musicales, desde la música Psycho hasta la Cumbia. De ahí que el “tecladista” se asocie con lo versátil, con la música comercial, popular yailable, y ya no más con los músicos que se desempeñan en los otros instrumentos musicales de teclado.

Actualmente el término “tecladista” se ha reducido a un músico que toca el IMET, pero el piano sigue siendo un eje esencial sobre los instrumentos de teclado por toda la carga significativa que posee.



4.1c GADGETS PIANÍSTICOS

La Tecnología siempre ha modificado nuestra manera de estudio musical, desde dispositivos como el *chiroplast*, el metrónomo, hasta los avances que tenemos en este siglo XXI.

A continuación se mencionan algunas herramientas diseñadas para apoyar y fomentar el estudio pianístico mediante TIC.¹⁷⁵

- **APPS**

Diversión: Con pretexto de usar la música como entretenimiento, se basan más en la destreza para hacer *taps* en el momento preciso. No necesariamente usan el teclado sino otra interfaz que estimule a los usuarios mediante sonidos y colores. Por ejemplo: Tiny Piano, Magic Piano y Piano Tiles.

Iniciación Musical: Enfocadas al aprendizaje básico musical. Utilizan un teclado, enseñan la notación, los acordes y vienen ejercicios de seguimiento, solfeo, lectura de notas y entrenamiento auditivo. Algunos ejemplos son: Piano Lesson, Piano Genius, Piano Maestro, Piano Scales & Jam, Better Ears, Music Theory, Wolfie for Piano y las Apps de la ABRSM¹⁷⁶ (Piano Practice Partner, Aural Trainer y Speedshifter).

Consulta: Recrean el teclado del piano, pero no sustituyen la práctica en el instrumento. Más bien son útiles como herramienta de revisión y consulta rápida de partituras, de entonación y para poder tocar pequeños pasajes. A esta rama pertenecen: Virtuoso

¹⁷⁵ Estas taxonomías son una propuesta sencilla por el autor de esta tesis. Todas ellas están basadas en Tecnologías de Información y Comunicación (TIC).

¹⁷⁶ Siglas en inglés de la Asociated Board of the Royal Schools of Music de London.

Piano, Virtual Piano, Go Piano, Player Piano, The Piano 3d y Sibelius Essentials.

Lectura: Funcionan como partituras electrónicas, por lo que se necesita un mayor campo de visión como el de una Tablet y un atril especial.¹⁷⁷ Podemos destacar el Etude Sheet Music On Steroids, MusicReader PDF 4, Mobile Sheets, Orpheus Sheet Music Reader, Musicnotes Sheet Music Viewer, Steinway Etude y el ClassicalScores, que permite digitalizar partituras propias como un scanner a partir de la cámara integrada a la Tablet.

Administración de Entrenamiento y Práctica: Diseñadas para medir, registrar, sugerir las horas y temas de estudio. Generan una rutina de práctica y estadísticas de éste. En esta categoría se encuentran: Music Journal, Liszt Practice, Piano Practice Timer y Praxis: Music Practice Journal.

Metrónomos virtuales: Prácticamente han remplazado a los mecánicos y digitales, ya que se pueden cargar desde cualquier dispositivo móvil. Por ejemplo: Steinway Metronome, Tap Metronome y Tempo Metrónomo.

¹⁷⁷ Incluso en la primera década de este siglo, se diseñaron tablets especiales para músicos, una de ellas es la Tablet PC for Musicians. Consultado el 2 de Febrero de 2015:

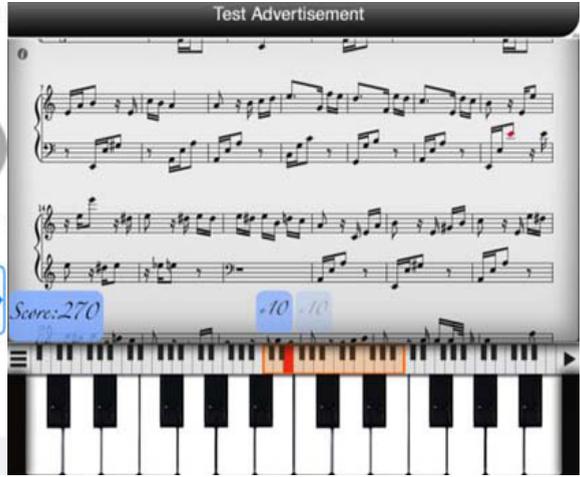
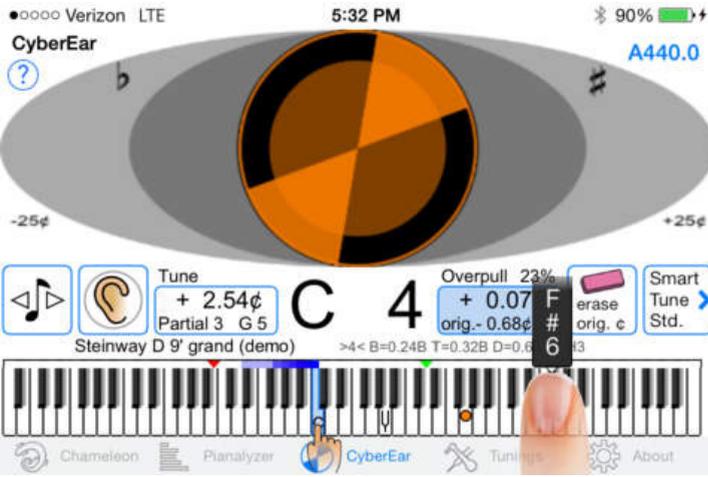
Véanse: <http://www.tabletpreview.com>

https://www.youtube.com/watch?v=F_QxZJERPI8

Más reciente, la Samsung Galaxy Note Pro 12.2 (2014), donde se pueden cambiar las partituras por medio de pedales electrónicos. Consultado el 2 de Febrero de 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=uGs4jqCpQTK>

También los atriles han evolucionado para adaptarse a todo tipo de Tablets y Computadoras. El más popular es estos últimos años es el AirTurn ManosUniversal Mount



- **SOFTWARE**

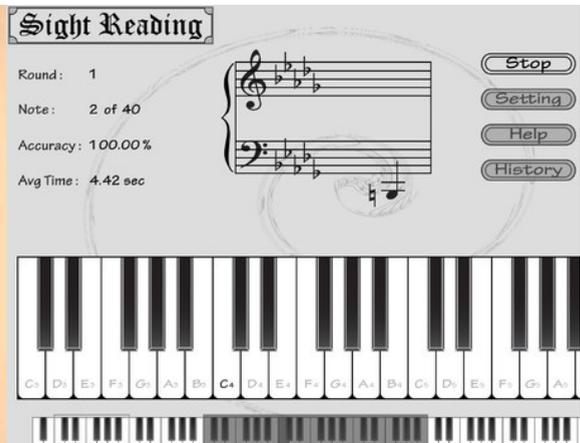
Aunque muchos de estos pueden emplearse desde dispositivos móviles, todos los recursos se aprovechan mejor en la versión completa del ordenador. Sin necesidad de muchos accesorios como micrófonos profesionales o alguna especialización informática, ofrecen excelentes y útiles herramientas musicales.

Grabación y edición: Más que hacer una grabación profesional,¹⁷⁸ sirven para auto-escucharse y que ello pueda conducir a la crítica y al análisis de nuestra interpretación. Entre los más populares se encuentran: Garage-Band, PreSonus Studio One, Acid Music Pro, Logic Pro, Audacity, Ableton, Cubase, MuLab, LMMS y Pro Tools.

Afinación: Permiten afinar el instrumento con la ayuda de un software conectado a un micrófono, que nos indica el tono exacto o los parámetros que se requieran. Obviamente se necesitan las herramientas para afinar pianos y nociones básicas de este oficio. Entre los más populares se encuentran: Cadenza Afinador, Dirk's Piano Tuner, TuneLap, Verituner y APTuner.

- **OTROS**

Sitios Web que nos ayudan a compartir experiencias pianísticas, recomendaciones, discos, partituras, libros, ofertas de trabajo, grupos de estudio. Esto por diferentes medios como blogs, bibliotecas digitales, chats, foros, wikis y otras plataformas que abundan en el ciber mundo.



¹⁷⁸ Ya que eso sería otro tema, pero algunos software que se mencionan ofrecen la posibilidad de hacer grabaciones profesionales.



4.2 RETOS Y ESCENARIOS PIANÍSTICOS DEL SIGLO XXI – EL PIANISTA Y LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS

4.2a OFERTA EDUCATIVA EN MÉXICO

La formación pianística que se tiene en las instituciones académicas musicales, se enfoca a ofrecer los elementos teórico-prácticos principalmente para resolver las problemáticas del repertorio de concierto y otras que la música en general lleva implícitamente.

En general, las Licenciaturas Musicales son de larga duración, por lo menos 10 años para adquirir un título profesional empezando desde un nivel cero. Prácticamente en todas ellas existen ciclos previos antes de la licenciatura, mismos que hay que cubrir junto con la educación básica y media superior. Para ingresar a la licenciatura se hacen exámenes de ingreso; incluso si el estudiante ha hecho su formación en la misma institución.

Parte de lo que hace diferente a los pianistas académicos de otros géneros, son ciertos recursos que nos exige la misma academia, por ejemplo, la técnica. Una buena parte del medio, todavía sigue creyendo que los mejores pianistas son aquéllos que dominan “el arte de tocar el mayor número de notas en el menor tiempo posible”.¹⁷⁹ Pero también se encuentran otros recursos valiosos como: Lectura de partituras (que comprende lectura a primera vista, solfeo, entonación, etc.), análisis musical, armonía tonal clásica, interpretación de música de cámara, y discernimiento del contexto musical de las obras a interpretar, historia, estética y filosofía.

Sin embargo, otros recursos no son tomados con la misma importancia, debido a que se encuentran conferidos a otras áreas
179 HAROLD G. SCHONBERG. *Op. cit.*, p. 310.

musicales o disciplinas, incluso a veces queriéndolas aislar por completo del trabajo pianístico. Algunas de ellas son composición, improvisación, arreglos, gestión, promoción y marketing, mismas que también incurre el músico contemporáneo.

*Esta es una profesión demasiado amplia, y en estos días las escuelas en general no cubren la expectativa que tiene el aspirante a profesional para salir formado con todo lo que la realidad le va a demandar. Hoy incluso hay mucha más información de la que había cuando yo estaba estudiando.*¹⁸⁰

Estos otros elementos se encuentran muy presentes en el campo laboral actual; en un mundo globalizado y competente, ya no basta con tener una excelente técnica o dominio del instrumento como antiguamente se pensaba:

*La técnica que la moderna literatura pianística exige del ejecutante es del más elevado rango; por otra parte, el número de los que se dedican a la carrera del piano es tan extraordinariamente crecido, que para conseguir destacarse de su multitud y alcanzar una posición privilegiada es menester poseer aquellos dos factores, talento y constancia en el estudio.*¹⁸¹

También hace falta saber moverse en el medio, vender y cobrar lo justo por tu trabajo; esta última cuestión puede ser más diversa de lo que se tenía pensando cuando se ingresa a la Academia de Música.

Muchos estudiantes de piano comienzan sus estudios con la idea de ser los grandes solistas de las salas de concierto,

180 MARISOL PACHECO. *Op., cit.* p. 31.

181 HUGO RIEMANN. *Op. cit.*, p. 29.

pero con el tiempo descubren que el concertismo no es para todos, ya sea por las escasas oportunidades que se tienen, la competitividad, el estilo de vida, o simplemente porque sus intereses pueden ser otros, por ejemplo: música de cámara, pianista coral, pianista de ballet, *coaching*, docencia, arreglista, etc.¹⁸² Con todo ese bagaje musical, en la mayoría de las Academias se sigue pensando en encaminar a los estudiantes al concertismo, y dejan a un lado los otros tipos de pianismo y sus posibilidades de trabajo.

A continuación se revisan algunos conceptos del *pianista* y la oferta educativa a nivel licenciatura de las Academias Musicales más importantes del país.

En la **Facultad de Música UNAM**, los perfiles de ingreso y egreso de la carrera de piano no mencionan muchas complejidades y se enfocan más por las generalidades en todas las carreras que ofrece la institución. Aquí el perfil de ingreso de la Licenciatura en Piano:

El futuro Músico - Pianista demostrará contar con las aptitudes musicales, instrumentales e intelectuales necesarias para emprender exitosamente el estudio profesional de la música en el área correspondiente, en sus aspectos técnico, teórico y expresivo, así como en el humanístico y social. El candidato a ingresar en la Licenciatura en Música - Piano deberá contar con: disciplina en el estudio, sensibilidad y capacidad para el trabajo individual y colectivo, interés por la docencia, investigación y difusión de la cultura musical, sentido ético y creatividad, todo

182 Véanse la secciones de la *Ruptura del Pianista* y el *Replanteamiento del Pianista* de esta tesis.

esto contribuirá al logro de dicha meta.¹⁸³

El perfil de ingreso de la Licenciatura en Composición:

*El futuro Músico - Compositor demostrará contar con las aptitudes musicales, instrumentales e intelectuales necesarias para emprender exitosamente el estudio profesional de la música en el área correspondiente, en sus aspectos técnico, teórico y expresivo, así como en el humanístico y social. El candidato a ingresar en la Licenciatura en Música - Composición deberá contar con: disciplina en el estudio, sensibilidad y capacidad para el trabajo individual y colectivo, interés por la docencia, investigación y difusión de la cultura musical, sentido ético y creatividad, todo esto contribuirá al logro de dicha meta.*¹⁸⁴

El perfil de egreso de la Licenciatura en Música Piano:

*El alumno egresado de la Licenciatura en Música- Piano de la Escuela Nacional de Música contará con las bases teóricas y prácticas para el desempeño pianístico profesional que le permita enriquecer la vida cultural del país por medio de la difusión, docencia e investigación.*¹⁸⁵

El perfil de egreso de la Licenciatura en Música Composición:

El alumno egresado de la Licenciatura en Música- Composición de la ENM contará con una formación sólida

¹⁸³ Escuela Nacional de Música, consultado el 24 de enero de 2015. http://www.enmusica.unam.mx/div/ofere_educ/licenciatura/lic_ingreso.html

¹⁸⁴ *Loc. cit.*

¹⁸⁵ *idem*: http://www.enmusica.unam.mx/div/ofere_educ/licenciatura/lic_egreso.html

*e integral que abarcará los aspectos técnicos, teóricos, humanísticos e histórico-sociales de la composición musical. El egresado estará capacitado para componer obras musicales originales con una conciencia plena del lugar que su obra ocupa en el contexto de diferentes corrientes estético-musicales y podrá contribuir al desarrollo cultural de nuestro país mediante la creación, la difusión, la actividad docente y la investigación musical.*¹⁸⁶

El perfil de egreso de la Licenciatura en Música Instrumentista:

*El alumno egresado de la Licenciatura en Música- Instrumentista de la Escuela Nacional de Música contará con una sólida formación instrumental y artística sustentada en el conocimiento técnico, estilístico, teórico y humanístico-social que le permita enriquecer la vida cultural del país a través de la difusión, la enseñanza y la investigación de la música con una actitud crítica, ética, creativa y con disposición para la superación permanente.*¹⁸⁷

El perfil de ingreso es prácticamente igual en todas las áreas, confiando en que todos sus aspirantes puedan ser aptos para tocar el instrumento que sea, cantar, investigar y componer, si partimos de una misma base musical. Por el mismo lado, los perfiles de egreso describen similares actividades, compartiendo el objetivo de enriquecer culturalmente al país, y encaminados a la investigación, la docencia y la difusión de la cultura musical de

¹⁸⁶ *Loc. cit.*

¹⁸⁷ *Loc. cit.*

se puede ingresar a Licenciatura cubriendo un bachillerato general, siempre y cuando se posean ciertos criterios musicales.

A pesar de tener un enfoque constructivista, no tiene perfiles específicos de ingreso, de egreso ni definiciones por carrera. Dentro de sus objetivos generales se encuentran:

*Formar profesionales que al final de su formación sean capaces de enfrentarse al público como solistas, o integrarse como ejecutantes a una orquesta, como acompañantes, a coros, ensambles de cámara, etc. Dar al estudiante una formación de alto nivel con el sentido de crear profesionales de alta calidad. Egresar profesionales de tal nivel que puedan competir internacionalmente. Formar maestros que sean capaces de aportar soluciones a la gran demanda educativa de nuestro país.*¹⁹⁴

Su currículo incluye también materias pedagógicas, de acompañamiento (además de música de cámara), Música en Latinoamérica e Historia y Literatura del piano.¹⁹⁵

Una propuesta interesante que incorpora la especificidad del pianista y un currículo diferente a los anteriores es la **Escuela Superior de Música**. Para esta institución existen diferentes ciclos (inicial, medio y superior), con dos enfoques de pianista y de músicos: “Profesionales de la música de concierto y del jazz”.¹⁹⁶

194 Conservatorio de las Rosas. Consultado el día 24 de enero de 2015: <http://conservatoriodelasrosas.edu.mx/Portal/licenciatura/>

195 Véase Anexo 3. Conservatorio de las Rosas. Consultado el día 24 de enero de 2015:

<http://conservatoriodelasrosas.edu.mx/Portal/licenciatura/plan-de-estudios/>

196 Escuela Superior de Música. Planes de Estudio (2010) de Nivel

En general el perfil de egreso de ambos:

*Demostrar un dominio técnico de ejecución en el instrumento de su especialidad. Aplicar los conocimientos teórico-musicales en la ejecución del instrumento de su especialidad, que respaldan su educación integral. Aplicar la metodología de estudio que le permita discriminar auditivamente, leer, comprender, ejecutar y memorizar diferentes obras. Desempeñarse como solista e integrante de grupos de cámara y orquestas sinfónicas. Interpretar obras de diferentes tipos de dificultad y de complejidad técnica y musical. Demostrar presencia escénica. Demostrar una amplia cultura musical, a partir del conocimiento general de los valores estéticos y artísticos del repertorio más representativo de los grandes compositores. Demostrar un conocimiento de las diversas manifestaciones artísticas, como parte de su bagaje cultural. Entender su función en la sociedad.*¹⁹⁷

La Licenciatura de Pianista de concierto tiene 5 años de duración y consta de 28 materias repartidas en 5 áreas: Especialidad (Piano), teórico-musical, música grupal, histórico-social e idioma. La poca carga de materias por año evidencia la prioridad que se da a las materias prácticas.¹⁹⁸

La Licenciatura de Jazz con especialidad en Piano, se cursa en 4 años, pero con una mayor carga horaria. Incorpora otras materias en los campos de composición, arreglos, discografía, instrumentación y la modalidad de Taller de Jazz.¹⁹⁹

Superior. Consultado el día 24 de enero de 2015: <http://www.escuelasuperiordemusica.bellasartes.gob.mx/pdf/PLANLIC2010.pdf>

197 Loc. cit.

198 Véase ANEXO 4

199 Véase ANEXO 5

Sin duda, esta licenciatura tiene otros enfoques a las otras que se han mencionado.

En la **Facultad de Música de la Universidad Veracruzana**, también cuentan con tres ciclos: Inicial, Preparatorio y Licenciatura. El perfil de egreso es común en todas las carreras:

*Dominio de las técnicas y características expresivas y creativas. Dominio de habilidades en el instrumento elegido. Gestión del conocimiento musical a través de proyectos artísticos. Vinculación de la actividad artística musical. Dominio de las técnicas teórico-musicales a nivel profesional.*²⁰⁰

Es su plan de estudios de piano cuentan con seis áreas pensadas en ocho semestres: Formación Básica General, Básica de Iniciación a la Disciplina, Formación Disciplinar, Formación Disciplina por Énfasis, Formación Terminal y Elección Libre. Además de las materias de piano, le dan peso a las materias que son bastante útiles fuera de la Academia: Expresión corporal en la Interpretación Musical, Gestión de Proyectos e Improvisación Musical.²⁰¹

También cuentan con un Centro de Estudios de Jazz, ofreciendo la Licenciatura en Estudios de Jazz y Cursos

200 Véase Licenciatura en Música: Plan de estudios 2011 Modelo Educativo Integral y Flexible de Facultad De Música UV el 7 de Marzo de 2103. Consultado el 27 de enero de 2015:

<https://prezi.com/jsajeaj1rqj3/licenciatura-en-musica-plan-de-estudios-2011/>

201 Véase ANEXO 6. Licenciatura en Música Plan de estudios de Piano de la Facultad De Música de la Universidad Veracruzana. Consultado el 27 de enero de 2015:

<http://www.uv.mx/musica/files/2014/02/trip-musica-piano.pdf>

Preparatorios en cuatrimestres.²⁰² Si bien las materias se enfocan en los recursos propios del jazz, no dejan a un lado las materias teóricas, de gestión y docencia.²⁰³

En esta sección, se presentan ofertas educativas de otras organizaciones que no son bien vistas entre las Universidades y Escuelas de Música más conocidas del país, debido a su visión empresarial más que institucional, ellas ofrecen convenios y certificaciones con otras escuelas y empresas internacionales.

La **Escuela de Música G.Martell A.C.** no hace distinciones conceptuales ni funcionales de la música contemporánea a la música comercial, ni cuenta con perfiles de ingreso pero sí de egreso:

*El egresado contará con todos los recursos y herramientas para desempeñarse como compositor, arreglista, músico ejecutante o de sesión e incluso dedicarse a la enseñanza de la música y hacer de esta su propio negocio.*²⁰⁴

La Carrera Internacional de Teclado y Composición se cursa en cuatro años, pretendiendo integrar el Piano y el IMET en su estudio, al igual que el concepto de intérprete, arreglista y compositor. En su mapa curricular destacan materias empresariales como: Administración del Negocio de la Música,

202 Centro de Estudios de Jazz. Convocatoria externa Cursos Preparatorios febrero 2015. Consultado el 27 de enero de 2015: <http://www.uv.mx/jazzuv/convocatoria-externa-cp2015/>

203 Véase ANEXO 7. Centro de Estudios de Jazz, Licenciatura en Jazz. Consultado el 27 de enero de 2015: <http://www.uv.mx/docencia/programa/Creditos.aspx?Programa=JAZZ-11-E-CR>

204 Escuela de Música G.Martell, Carrera Internacional de Teclado y Composición. Consultado el 27 de enero de 2015: <https://www.gmartell.com/carrera-teclado>

Marketing y Medios de Comunicación, Film Scoring, y Diseño de Concepto Artístico. También se enfocan a materias de Ensamblés e Improvisación de rock, blues, jazz y latin; así como materias que involucran el manejo de software musical.²⁰⁵

Por la misma línea se sitúa la carrera de Ejecución de Música Popular Contemporánea que ofrece la **Academia de Música Fermatta**. En la que destaca su área de Negocios e Industria Internacional y Habilidades Tecnológicas Globales.²⁰⁶

*Tiene una duración de cuatro años en los que se preparará al alumno en el dominio del instrumento de su preferencia y será capaz de interpretar y expresar composiciones con un alto nivel de complejidad dentro de diversos géneros de la música popular contemporánea, tales como: rock, funk, latin, jazz, pop, blues, rhythm & blues, samba y bossa nova entre otros. Además será capaz de apreciar, analizar y componer música de géneros diversos estimulando así su habilidad de improvisación de interpretación en grupo.*²⁰⁷

De esta información, se observan los distintos conceptos que se tienen del pianista, y lo que se espera de él después de concluir sus estudios. Por ejemplo en estos últimos currículos, hay un concepto de *pianista contemporáneo* equivalente a

205 Véase ANEXO 8. Programa Académico de la Carrera de Teclados y Composición. Consultado el 27 de enero de 2015: http://www.gmartell.com/pdf/programa_academico_teclados-01.jpg

206 Véase ANEXO 9. Planes de Estudio de la Academia de Música Fermatta. Consultado el 27 de enero de 2015: <http://www.fermatta.edu.mx/licenciaturas.pdf>

207 Academia de Música Fermatta. Consultado el 27 de enero de 2015: <http://www.fermatta.edu.mx/academico/licenciaturas/licenciatura-en-ejecucion-instrumental/>

compositor, arreglista, intérprete y multidisciplinario, responde al hecho de que el músico se desenvuelve en varios sectores, pero sobre todo por la predominancia de la industria musical, incluso en el mismo ambiente “clásico”.²⁰⁸ Esta idea no es originada de la nada, responde a una necesidad social, económica, global e incluso histórica-inicial, cuando el pianista era compositor; imagen todavía residual que persiste también en el músico en general.

Esta idea poco a poco se va integrando en algunas Academias de Concierto, al tener un concepto más “flexible y versátil” de pianista, algo más que sólo el músico de concierto e intérprete de las salas de concierto:

*Al egresar el estudiante del ciclo profesional, se habrá convertido en un ejecutante versátil tanto por el tipo de música que interpreta como por los distintos grupos en los que puede participar que ya cuenta con una amplia experiencia en música de cámara y capaz de interpretar con calidad obras musicales de alto nivel.*²⁰⁹

Desde este breve análisis de las ofertas educativas, se plantean algunas cuestiones. Por ejemplo, el CNM y otras Academias que contemplan campos laborales en el Teatro, TV y el Cine. ¿Realmente los egresados se encuentran preparados para hacer música incidental, generar ambientes y espectáculo? ¿Poseen un buen conocimiento de *Music Library*? ¿Podrían

208 Véase la sección del “Pianista Internacional” de esta tesis, pp. 114-116.

209 Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz. Perfil de egreso del Ciclo Profesional. Consultado el 27 de enero de 2015: http://www.ismev.edu.mx/?page_id=326

crear un *jingle* o *cover*? ¿Podrán tocar aún cuando en el mundo del espectáculo se tendrá que usar un IMET o improvisar? ¿Acaso el pianista de la Academia puede tocar jazz siempre y cuando esté todo perfectamente escrito en una partitura? o bien, ¿el tecladista de la Escuela de Música G. Martell también puede tocar correctamente una sonata de Beethoven?

Muy difícilmente se cuentan con estas habilidades al egresar, ya que cada institución pretende un enfoque, aún cuando éste no sea claro o bien contextualizado, incluso si quiere abarcar muchos propósitos. Además cada quien escoge sus propias líneas de acción, pero en muchas ocasiones nos vemos obligados a entrar en otros estratos, sobre todo cuando las situaciones laborales así lo demandan.

Se considera que por medio de la reflexión histórica de lo que ha sido el piano y el pianista, y explorando las problemáticas actuales, se podría replantear la formación académica en las instituciones. Éstas deberían tener un enfoque más explícito y concreto del instrumento y la música que se va a estudiar, tomando en cuenta otros criterios que respondan a las ofertas de trabajo y realidades de este mundo global, contemporáneo y múltiple; pero también a la toma de conciencia de qué es lo que se hará después de las aulas. Es conveniente que esa decisión se tome a la par del ingreso a la carrera, para tener un plan flexible y especializándose en un área deseable.

4.2b LA ESPECIALIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO MUSICAL COMO RECURSO PARA ENCAMINAR AL ESTUDIANTE

En la carrera de piano, muchas materias no son del agrado de los estudiantes, sobre todo para aquéllos que ya saben a qué se van a dedicar o a especializar después. Es muy común que se tienda a discriminar ciertas materias, “aquellas que quiten tiempo, que no sean interesantes, o que la clase o el maestro sea malo”. Pero también por la creencia de que alguien no esté hecho para un área determinada. Incluso los mismos maestros lo comentan, ¿cuántas veces hemos escuchado a los maestros de instrumento que recomiendan presentar un extraordinario o no dedicarle mucho tiempo a otra materia que no sea práctica? En efecto, para los pianistas, la materia que más se cultiva es piano, sobre todo si se tiene una carga horaria excesiva.

La Facultad de Música al formar parte de la UNAM, posee una visión integral humanística, donde las “tareas sustantivas de esta institución pública, autónoma y laica son la docencia, la investigación y la difusión de la cultura”.²¹⁰ Siendo la principal razón para que en el plan de estudios se tengan materias que responden a esta visión de la Universidad. No obstante, muchos estudiantes contemplan la posibilidad de que incluso las áreas *educativa e investigación* se agrupen también en *multidisciplina*, simplemente por ver como una posibilidad lejana dedicarse a la docencia o a la investigación, sobre todo aquéllos que desean el concertismo y así puedan dar más importancia al estudio del instrumento. Entonces, poco a poco los alumnos se acercarían

210 Portal de la Universidad Nacional Autónoma de México. *Qué es la UNAM*. Consultado el 29 de enero de 2015: http://www.unam.mx/acercaunam/es/pdf/QueEsUNAM_Espaniol.pdf

a una especialización antes de terminar la carrera, aunque también se encuentran otras opciones y condiciones dentro de misma práctica musical. Por ejemplo, el pianista concertista, de ensamble con canto o con música de cámara, presentan diferentes problemáticas a resolver entre ellos, tanto que algunas instituciones hacen la distinción de pianista concertista, solista y acompañante (de ópera, de música de cámara, etc.) como una licenciatura o especialidad aparte.²¹¹

Si los planes de estudio se enfocaran a un currículo que se adapte más a las necesidades del alumno y de la demanda laboral, que de la institución, se podría encaminar al estudiante a una línea de especialización antes de terminar la carrera, coherente con el campo laboral que éste quiera elegir. Estas especializaciones se hacen visibles en una misma rama musical (en nuestro caso la música de concierto); pero si habláramos de los otros géneros musicales, por supuesto que encontraríamos diferencias muy notorias.²¹²

La gran música nos ha sobrepasado y los tiempos han cambiado. Los conceptos de *ser universal* del renacimiento

211 En muchas Instituciones Musicales en Europa los estudios son de ciclos superiores. Un caso es el Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, que ofrece 3 ciclos. El primero (3 años) es equivalente a la licenciatura (obteniendo el Diplôme National Supérieur Professionnel de Musicien) y los otros dos corresponden la maestría (2 años) y el doctorado (3 años). De esta forma, la licenciatura es más práctica y se cursa en menor tiempo, y las otras líneas de investigación, docencia, composición, jazz, historia, etc. se hacen en la maestría y el doctorado. Esto también fomenta a que se tenga un mayor número de titulados y que continúen estudios de posgrado. Consultado el 29 de enero de 2015: <http://www.conservatoiredeparis.fr/etudes/diplomes-delivres/musique/>

212 Aunque la tradición histórica indique lo contrario, ya que como se ha visto en esta tesis, los grandes y primeros pianistas eran compositores, improvisadores, solistas pero también acompañantes, editores, etc.

y del músico genio mozartiano, ya no son tan vigentes, y ser un experto en muchas áreas es poco factible, teniendo en cuenta que la música crece a cada momento. Ciertamente hay gustos para todos, y hay muchos genios musicales, pero los hechos más cercanos a la realidad es que un sólo pianista o músico no puede hacer música de todo tipo, debido a que cada género es diferente y no se puede ser perfecto en todo, tener excelsas habilidades en los ritmos y armonías complejas, en la improvisación, o simplemente algún género pueda no ser del gusto musical del músico. Existen muchos pianistas en diversos géneros.

Estas especializaciones del conocimiento han configurado estos últimos siglos. Podríamos establecer algunas analogías. Por ejemplo, en tiempos antiguos el concepto del arquitecto e ingeniero eran iguales, ahora existen amplias diferencias y profesiones especializadas como el urbanista, el diseñador de interiores, el diseñador industrial, el arquitecto de paisaje, el calculista, etc. y todas colaboran a la transformación del espacio habitable. De igual forma sucede en la medicina, es decir que así como un médico que concluye sus estudios de licenciatura, sabe de todo un poco, es evidente que recurriremos a un neurólogo si se necesita una cirugía cerebral, o si se padece de un trastorno se requerirá terapia de un psicólogo y medicación de un psiquiatra si es necesaria; y no sólo la atención de un sólo médico general para hacer este tipo de tratamientos.

La especialización pianística puede ser una buena opción para enfocar nuestra energía y gusto por lo que hacemos, además de conducir óptimamente a las fuentes de trabajo en

las que queremos crecer como músicos profesionales, antes y después de terminar los estudios de licenciatura.



4.2c PIANISTA, INTÉRPRETE, COMPOSITOR, MÚSICO, ARTISTA, LICENCIADO

El Diccionario de la Real Academia define al *pianista* como el “músico que toca el piano”.²¹³ También, define al *músico* como la “persona que conoce el arte de la música o lo ejerce, especialmente como instrumentista o compositor”.²¹⁴ Es evidente que, primero se debe conocer la música para poder ser pianista, pero eso no necesariamente nos hace músicos en el sentido amplio y poético de la palabra.

Sin duda, el compositor es a quien seguimos en la partitura como *intérpretes*, tratando de recrear lo más fiel posible la idea que el compositor quiere expresar. Se puede ser un buen pianista, virtuoso, y con gran nivel técnico, pero también se corre el riesgo de ser un mal intérprete si no se toma en cuenta la obra y al compositor. En palabras de Robert Schumann:

*No creas que la verdadera maestría consiste sólo en la agilidad. En la ejecución de un buen trozo procura mas bien producir la impresión que tenía en la mente el compositor y nada más. Cualquier otra cosa sería caricatura.*²¹⁵

Esta idea de no entrometerse en las ideas del compositor, de variarlas, ni de modificar su esencia, es uno de los valores más preciados que se tiene como pianistas-intérpretes, ya que

213 Diccionario de la Real Academia Española, consultado el 7 de febrero de 2015: <http://lema.rae.es/drae/?val=pianista>

214 *Ídem.*, consultado el 7 de febrero de 2015: <http://lema.rae.es/drae/?val=músico>

215 ROBERT SCHUMANN. *Consejos a los jóvenes estudiantes de música*, Víctor De Rubertis (trad.), Buenos Aires : Ricordi Americana, 1955, p. 13.

“disgusta que los intérpretes tomen las obras maestras como materia prima para sus propias divagaciones”.²¹⁶

La interpretación no es repetir ni decir exactamente el discurso como tal. Si llevamos esto a la hermenéutica, es como si se tradujera un texto de un idioma a otro, y bajo ese contexto no es repetir literalmente lo dicho en la lengua de origen, ya que muchas veces el sentido de las palabras es diferente en cada idioma, y se corre el riesgo de hacer una traducción incomprensible, poco adecuada o incluso disparatada.

*No se trata tan sólo del hecho de que, para traducir, se deba empezar por hacer una interpretación del texto – cosa por lo demás obvia –, sino que aquí la traducción misma es, ya en sí, una interpretación.*²¹⁷

Con esto, tenemos muchas preguntas y argumentos que le dan sentido al trabajo del intérprete musical: ¿Cuál es el idioma que traducimos? ¿Por qué traducimos o interpretamos? ¿Dónde queda nuestra libertad creadora? Primero, el idioma que traducimos es la música, del papel al sonido, de las ideas del compositor a las nuestras con el respeto de las mismas y según nuestro criterio. Segundo, interpretamos porque el lenguaje musical nace del pensamiento, de la unión emocionalmente, del instante, pero sobre todo porque una obra nunca será igual al tocarla, ya que no existe un momento repetible en el flujo espacio-tiempo. Por último, nuestra valiosa libertad radica en volver a darle vida a la obra, en hacer que exista nuevamente

216 ALFRED BRENDEL. *Op. cit.*, p. 18.

217 Prólogo al libro de MARTIN HEIDDEGER. *Ser y el tiempo*, Jorge Eduardo Rivera (trad.), Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 2005, p. 18.

en ese espacio-tiempo.

Cabe señalar que en muchas ocasiones quedan otras situaciones por resolver a cargo del intérprete dependiendo de la obra, el compositor, el estilo y el género, pero también por ciertas circunstancias que puedan no estar previstas en el concierto.²¹⁸

Asimismo, es conveniente hacer el esfuerzo por comprender la obra, el compositor y por consiguiente tener otros acercamientos a la interpretación. Es favorable que además de tener una base histórica-contextual, se entienda un poco el papel del compositor, al menos así lo recomienda Alfred Brendel:

*Quisiera aconsejar a todo pianista joven que asista a clases de composición y que, al menos durante algún tiempo, componga. La experiencia de inventar música y trasladarla al papel, organizar una pieza y conducirla desde el principio hasta el fin, contribuirá quizás a percibir de otra manera las partituras de los grandes compositores y a respetarlas aún más.*²¹⁹

Esta idea de respetar la obra y al compositor (o al menos a los grandes), también la describe Schumann:

No olvides que es cosa detestable y monstruosa hacer cambios y mutilaciones en la música de los grandes compositores, como también agregar adornos de uso exclusivamente moderno.

218 Los ornamentos, cadencias, variaciones, agógica, dinámica van de acuerdo a un contexto determinado. Sin embargo, podemos encontrar situaciones que no estén a nuestra mano para recrear la composición. Por ejemplo, el más común es el estado del piano, que pueda no estar en su funcionamiento óptimo. Entonces, habrá que hacer todo lo posible, e incluso “malabares” para poder rescatar la obra, por medio de transposiciones, sustituciones, etc.

219 ALFRED BRENDEL. *Op. cit.*, pp. 31-32

*Es la máxima injuria que se pueda hacer al arte.*²²⁰

Es importante recordar que la formación del músico de antaño, involucraba la composición. En tiempos actuales, de alguna manera también está presente esa formación, aunque en menor grado y como educación común a todos los músicos, sobre todo en las clases de contrapunto, armonía y análisis musical. Conocer los procesos de composición, es ponerse un poco en los zapatos del otro. Ciertamente, no sabremos con total exactitud lo que el compositor piensa o respondería a ciertas preguntas de su propia obra, pero quizá al preguntarse “¿cómo está compuesta esta pieza? ayudará a responder a otra pregunta, habitual en el oficio: ¿cómo hay que tocar esta pieza?”

²²¹

Sin embargo, ¿qué pasa cuando no se comprenden las ideas del compositor? ¿cuándo se empieza a trasgredir la obra? ¿hemos fracasado como intérpretes o como músicos? ¿no tenemos vocación musical? Muchos dirían que sí. Pero más bien depende de qué queramos lograr con la música, ser honestos con nosotros mismos y preguntarnos hacia dónde vamos, corregir nuestras carencias y poder seguir en el camino de la interpretación o escoger otro camino. Como alusión a este problema, Brendel lo escribe de manera irónica: “El compositor es nuestro padre. Un intérprete que no ame a su padre y que contraría sus intenciones y deseos, debería convertirse en compositor”.²²²

220 ROBERT SCHUMANN. *Op. cit.*, pp. 13-14.

221 ALFRED BRENDEL. *Op. cit.*, pp. 32

222 *Ibid.*, p. 14.

Ciertamente el **compositor** es creador, de sus ideas, de su obra, de lo que expresa a través de la música, pero también lo es el intérprete, “ayudamos al compositor por libre decisión y lo hacemos apelando a nuestras mejores virtudes, pero no jugamos a ser la institutriz del compositor ni el salvador de la obra”.²²³

Es evidente la reciprocidad que hay entre cada función, en cada personaje presente, “sin compositor no habría intérpretes. Y sin la obra que hasta cierto punto se ha librado del compositor como creación autónoma, no hay fuente de información para el intérprete”.²²⁴ Ahora bien, ¿por qué la obra se separa hasta cierto punto del compositor? Escribe Pierre Boulez que el creador una vez terminada la obra, tiene como obligación quemar el origen de la misma, desaparecer el camino que le condujo llegar a ella y borrar sus rastros. Claro, se puede llegar a las circunstancias, a los bosquejos de ese “secreto”; pero eso no es lo importante para Boulez, sino:

*Reinventar otro secreto a partir de la obra existente; lo que importa no es reencontrar al autor, sino encontrarse a sí mismo. Tomar una obra, transcribirla temporalmente en nuestro propio lenguaje, es lo que nos vuelve perfectamente humildes y perfectamente orgullosos, libres frente al autor, frente a la historia (...). Si el secreto fuera y permaneciera visible, no habría obra.*²²⁵

Hay que llevar la música a otro plano más allá de sólo tocar bien

²²³ *Ibíd.*, p. 31.

²²⁴ *Loc. cit.*

²²⁵ PIERRE BOULEZ. *Puntos de referencia*, Eduardo J. Prieto (trad.), Barcelona : Gedisa, 2001, p. 396.

la obra:

*Hay pianistas que sólo tocan el piano. Su ambición no va más allá de lo que instrumento tiene por ofrecer cuando se lo toca bien y como es debido. A esta escasa ambición se le opone el hecho de que los compositores para piano más importantes, dejando a un lado a Chopin, no eran especialistas del piano sino que enriquecieron la música íntegramente.*²²⁶

Con estos argumentos, se podría pensar que la obra pasa a ser una propiedad no-exclusiva del compositor, al menos al momento de volver a darle vida tocándola, y que ésta forma parte de la música, enriqueciéndola íntegramente; sobre todo cuando se habla de una obra maestra, y sí se ejecuta de tal forma que cobre sentido en nosotros mismos, con el compositor y sobre todo con la música misma, es entonces que podemos decir que, esos personajes que están involucrados en ese proceso, efectivamente son **músicos**.

Ser músico es usar la música como principal lenguaje, como el elemento más esencial que va más allá del instrumento mismo, y que expresa de la manera más correcta la obra que se está ejecutando, y por eso, este concepto nos une a todos, a los instrumentistas y a los compositores. Por consiguiente, esto nos conduce a otras cuestiones: ¿qué es ser artista? ¿el que hace arte? ¿cualquier arte?

Para Hugo Riemann, el pianista que posee únicamente habilidades técnicas “sin otras cualidades espirituales, no pasa de ser un curioso fenómeno de habilidad manual; el nombre de artista sólo lo merece aquel que, aunque no siendo creador de
²²⁶ ALFRED BRENDEL. *Op. cit.*, p. 99.

obras originales, sabe *re-crear* las de los grandes maestros”.²²⁷ Aquí Riemann nos habla de *re-crear*, entendiendo al pianista como un co-creador de la obra; pero por otro lado, también refiere ciertas *cualidades espirituales*. Sin duda, estas cualidades también las valora Kandinsky, al considerar que los elementos espirituales, “son como un poderoso agente que representa también una promesa de salvación para los corazones desesperados. Aparece así una mano que señala el camino y ofrece su ayuda”.²²⁸ Asimismo, el pintor escribe que el arte no significa una creación inútil de objetos que se desvanecen en el vacío, sino “una fuerza útil para el desarrollo y la sensibilización del alma”.²²⁹ Entonces, el artista es quien posee estas cualidades espirituales que se ven reflejadas en el alma, ya que el artista “comprende, forma y aproxima al espectador al punto de vista del artista”, pero también a una perspectiva de la vida diferente.²³⁰ porque el espectador se puede alejar de la obra y del arte, si éste no le encuentra sentido en su propia vida.

El músico que deviene *artista*, es quien comprende, es una especie de intérprete del momento, de la realidad, de su arte y del arte, y “la interpretación no consiste en tomar conocimiento de lo comprendido, sino en la elaboración de las posibilidades proyectadas en el comprender.”²³¹ La interpretación de comprender, no se convierte en otra cosa, sino ser uno mismo.

227 HUGO RIEMANN. *Op. cit.*, p. 103.

228 WASSILY KANDINSKY. *De lo espiritual en el arte*, Elisabeth Palma (trad.), Ciudad de México : Ediciones Coyoacán, 2006, p. 28.

229 *Ibid.*, pp. 106-107.

230 *Ibid.*, p. 12.

231 MARTIN HEIDDEGER. *Op. cit.*, p. 172.

Ser artista es dar el siguiente paso después de ser músico. No es fundir la música en la nada, tampoco utilizarla como medio de evasión; “la verdadera música (y el arte) es creada por la libertad, y se vive también por la libertad”.²³² Poder ser un artista, involucra al arte mismo y no a un sólo arte; por eso es posible decir que un músico, un pintor o un cineasta puedan devenir artistas. El arte y el artista son frutos de su tiempo escribe Kandinsky, particularmente creo que también son frutos del espíritu.

Finalmente, tenemos otro término que nos acredita como merecedores de llamarnos músicos o instrumentistas, un título que nos otorga un conservatorio o universidad al concluir y cumplir con los requisitos que la institución demande en una carrera musical o escénica. En algunos países se otorga un *Diploma de Artes*,²³³ con el título de artista, que es más acorde al área de estudio. En México, al finalizar una la carrera, se otorga el título de *Licenciado*, que es un común a casi todas las carreras que ofrecen las instituciones educativas.

Cabe destacar que estos conceptos no siempre pertenecen a algún orden jerárquico, porque cada quien conoce sus límites y sus habilidades. Al final, uno puede ser un compositor-pianista, un pianista-compositor, un músico-intérprete, o sencillamente un pianista o un licenciado.

232 JEANNE HERSCH. *Tiempo y música*, Rosa Rius y Ramón Andrés (trad.), Barcelona : Acantilado, 2013, p. 47.

233 En México, no se debe confundir el término diploma al obtener un diplomado, que tiene menor valor curricular que una licenciatura. La palabra francesa *diplôme* es equivalente al de *título*, *certificate*, o *degree*. Por ejemplo, el que expide el Conservatoire de Paris DNSPM (Diplôme National Supérieur Professionnel de Musicien), véase la nota 45 de esta sección de la tesis.

4.3 RETOS Y ESCENARIOS PIANÍSTICOS DEL SIGLO XXI – REPLANTEAMIENTO DE FUENTES LABORALES, Y OTRAS ESTRATEGIAS

4.3a RECITALES, CONCIERTOS, TOCADAS Y HUESOS

En las secciones anteriores de esta tesis, se ha comentado que los conciertos han tenido una evolución significativa. Actualmente también se replantea el protocolo del concierto, debido a la diversidad de la audiencia, las ofertas de trabajo, la interdisciplina, la pedagogía, el marketing, la evolución de la sociedad, y por diversos factores.

De hecho, hay posturas diversas para cambiar la forma de los conciertos de música clásica, por ejemplo una interacción más personal al sustituir los asientos en la sala de conciertos que propone **Jonny Greenwood** (1971):

*Creo que las personas se han perdido en el camino de las grabaciones, y creen que ya saben cómo suena una orquesta de cuerdas, pero cuando se ponen de pie en una habitación con ellos, es una experiencia muy diferente, se hace mucho más viva y emocionante.*²³⁴

Otras propuestas apuestan cambiar radicalmente todo el protocolo del concierto para atraer a públicos más jóvenes: El público debería sentirse libre de aplaudir entre los movimientos, todos los programas deberían contener una pieza contemporánea, permitir llevar bebidas a la sala de conciertos, incorporación de tecnología de vanguardia en las salas de conciertos (pantallas,

²³⁴ COLIN PATERSON. “Live classical ‘off-putting’ says Jonny Greenwood”, *BBC NEWS*, 10 de octubre de 2014. Consultado el 20 enero de 2015: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-29559804>



e interacción con el público).²³⁵

Con el tiempo, los conciertos se han modificando y desde el siglo pasado, se han introducido términos de otras disciplinas como: presentación, evento, función, “tocadas” y “huesos”, para que “escuchar y ofrecer música”, tenga distintos enfoques y funciones.

A continuación, se mencionarán algunos de ellos. En esta primera parte, se incluyen ejecuciones donde la música es el elemento principal, que se presenta a un público que tiene como objetivo esencial escuchar la música en un espacio especialmente diseñado para ello.²³⁶ En palabras de Jeanne Hersch:

*Pero estoy en el concierto. Escucho. Aparte de escuchar, no hago otra cosa. He renunciado a la capacidad humana de decisión y acción. No toco en la orquesta. ¿Soy «pasiva» por ello? En absoluto. Soy receptiva y siento esa receptividad como una actividad más intensa que muchas acciones y esfuerzos. Se diría que, a través de la música, el tiempo mismo desplegara en mí una suerte de vida propia.*²³⁷

Recital: Se emplea para la ejecución musical de un solista o máximo dos músicos. El término se empleó por primera vez para designar las ejecuciones pianísticas de Franz Liszt en Londres

235 BALDUR BRÖNNIMANN. *10 cosas que deberíamos cambiar en los conciertos clásicos*, consultado el 30 enero de 2015: <http://www.baldur.info/es/blog/10-things-that-we-should-change-in-classical-concerts/>

236 Excepto el caso de los conciertos didácticos, porque en ocasiones, llevar música a la gente, involucra la adecuación del espacio que no necesariamente resulta ser un buen escenario, sin embargo, la música sigue siendo uno de los objetivos esenciales del concierto.

237 JEANNE HERSCH. *Op. cit.*, p. 16.

en 1840.²³⁸ No obstante, el término tiene su origen en la literatura, en el acto de recitar o decir en voz alta alguna poesía o una serie de textos. Igualmente, se recurre al mismo término para designar las ejecuciones dancísticas.

Concierto: Puede referirse a la composición para orquesta y un solista, o bien, para la ejecución musical en público dónde intervienen 3 o más músicos, a diferencia del recital. Inicialmente, los conciertos se efectuaban en palacios, iglesias, colegios musicales o en círculos selectos que podían sustentar una orquesta. Es con Mozart, que se inicia el acercamiento del concierto al público general.²³⁹

Concierto-Conferencia: Cuando se encadena un trabajo de exposición de un tema en específico con música que lo ejemplifica, o que complementa la información. El conferencista y el concertista pueden ser o no la misma persona. Por lo general se lleva a cabo en instituciones educativas, aunque también en escenarios importantes del medio cultural.

Concierto Didáctico: Cuando un concierto cumple con ciertos objetivos educativos, pedagógicos y formativos. Tiene un programa flexible y diseñado para un tipo de público en específico, facilitando el acercamiento del mismo a la música en vivo, logrando una interacción con los músicos, el público,

238 Véase DON MICHAEL RANDEL. *Diccionario Harvard de Música*, Victorino Pérez (trad.), México D.F. : Diana, 1997, p. 410.

239 Véase la sección “El primer virtuosismo pianístico y el músico independiente” de esta tesis, pp-85-88.

y generando vivencias didáctico-musicales y un aprendizaje significativo. Con un público heterogéneo, se vuelve un reto establecer los objetivos, el programa, la interacción con el público, y la adecuación del espacio, sobre todo porque muchos protocolos del concierto tradicional, se rompen; por ejemplo, hablar con el público, hacer cambios en el programa, recurrir a estrategias extra-musicales, etc.

En los siguientes rubros, la música juega un papel fundamental, aunque no necesariamente es el más importante. La conexión con otras disciplinas, tener espacios diversos (foros, teatros, calles, parques etc.), presentarse ante un público heterogéneo (que no acude sólo a escuchar música sino a presenciar un espectáculo, y donde hay otros factores que no están contemplados en el concierto tradicional: gritos, murmullos, apropiarse del escenario, romper protocolos de aplauso-silencios, etc.), pueden generar una ruptura conceptual para un músico tradicional.

Función: Utilizado frecuentemente en el ámbito escénico teatral o dancístico. La música no es el elemento más importante, ya que puede estar en conexión, equilibrio o sustento con otras artes escénicas, por ejemplo en una obra de teatro, en música de cine, performances e instalaciones.

Presentación: Cuando el objetivo es dar a conocer por primera vez un elemento nuevo, por ejemplo la presentación de un nuevo ensamble, un integrante del mismo, un disco o un álbum, siendo

en este último caso, sinónimo de lanzamiento.²⁴⁰ No se debe confundir con el *estreno de una obra*, porque esta puede ser en cualquier ámbito de recital, concierto, función, etc.

Evento: Cuando la música es un complemento, o pueda ser música ambiental: Fiestas privadas, inauguraciones, cierres, discursos, graduaciones, etc.

Tocada/Toquín: De uso más coloquial para la música de otros géneros diferentes a la música de concierto. Por lo regular se da en fiestas, bares, y en *rockband fests*. Es tocada cuando se cuenta con una multitud, y toquín cuando hay poca gente. A menudo involucran elementos multimedia, baile y frenesí.²⁴¹ En el mejor de los casos se contará con un piano, aunque por el tipo de música se emplea algún IMET.

Huesos: Muy popularmente conocidos como intervenciones musicales en quince años, bodas, bautizos, incluso misas y otras reuniones sociales, que generan un ingreso extra al fondo económico de un músico (aunque también hay músicos que sólo se dedican a ello). Frecuentemente se emplea repertorio accesible, y en ocasiones propuesto por la demanda o por quien contrata. En las academias, esta actividad no es muy aceptada en primera instancia, ya que genera un conflicto social con los “músicos populares” y “de oído”, que no son fácilmente

²⁴⁰ El lanzamiento en sus diferentes procesos, tiene como función el desarrollo e inserción en el mercado de un nuevo producto. Puede ser incluso antes de la presentación, de manera virtual u online.

²⁴¹ Aunque no aplica para todos los géneros, por ejemplo los *raves* son exclusivos de la música electrónica.

reconocidos en el medio académico, aunque muchos músicos del mismo ejercen en estas actividades laborales; en palabras del músico ruso Dimitri Dudin:

*Hay hueseros por excelencia, que sólo se dedican a tocar en actos privados; pero también hay músicos respetables: concertinos y principales de las orquestas que lo hacen y no por eso es un desprestigio, pues tienen mucha calidad.*²⁴²

Esta labor se vuelve una oportunidad laboral más, en un país donde el apoyo para el trabajo artístico es escaso, difícil o mal pagado. “Para el artista resulta muy singular esta práctica del «hueso o huesear», e incluso es un fenómeno exclusivo del país, que de unos años a la fecha se encuentra en auge, «de moda»”.²⁴³

De manera satírica, el huesear “es una actividad laboral a la que recurren los músicos para no quedar en los huesos”.²⁴⁴

Por último, cabe señalar que todas estas actividades musicales, no son lineales en sus significados. Actualmente la palabra concierto se puede usar en el contexto de música de concierto o en otro género musical. Incluso, las actividades que generan conciertos o tocadas, como los festivales, los hay desde los que abogan por lo multicultural, hasta lo especializado.

242 ÁNGEL VARGAS. “Vivir como músico clásico es difícil; el hueso es una opción : Dudin”, *La Jornada*, Ciudad de México, 19 de junio de 2011. Consultado el 2 de mayo de 2015:

<http://www.jornada.unam.mx/2011/06/19/cultura/a02n1cul>

243 *Loc. cit.*

244 *Revista Chilango*, “Chilangoñol Real Epidemia de la Lengua – Lenguaje musical”, consultada el 2 de mayo de 2015: <http://www.chilango.com/chilangonol/lenguaje-musical>

Asimismo, estas actividades musicales no demeritan o disminuyen la calidad musical, porque eso depende de la profesionalidad y compromiso del músico, de los recursos con los que cuenta el patrocinio y la función que tenga el mismo. La realidad en esta época es que ofrecer música desde otras perspectivas, con distintos enfoques, permite diseñar diferentes propuestas de proyectos musicales, para el alcance de nuevos públicos y crear una amplia gama de campos de trabajo.





4.3b EXPECTATIVAS LABORALES Y GESTIÓN CULTURAL

Al comenzar los estudios musicales, una parte de los estudiantes tiene en mente una vida laboral musical al término de la carrera: tocar como solista, en ensamble, con orquesta, ser docente, dedicarse a la investigación, etc. Se piensa que las cosas se irán dando sobre el camino, pero esto no es verdad, sobre todo si se quiere dedicarse a la interpretación, a tocar en público, grabar discos, viajar, participar en festivales de música, etc.

El hecho es que ser músico es un enorme reto en México. La profesión musical se encuentra en una de las peores pagadas en el país. Con un sueldo promedio mensual de \$8,193, es el cuarto lugar de diez (mejor posicionada que Bellas Artes con \$7,256).²⁴⁵ Sumando que el músico (a no ser que encuentre en una institución educativa, gubernamental o en un buen lugar del sector privado), se encuentra “sin prestaciones, sin seguridad social, sin estabilidad, cuando un músico recién egresa no suele ganar más de 5 mil pesos al mes”.²⁴⁶

El Instituto Mexicano para la Competitividad (IMCO) afirma que pocos estudiantes tienen acceso a información sobre las consecuencias económicas de elegir una carrera sobre otra, “cuál es el nivel de desempleo e informalidad, cuánto ganan, en qué trabajan, cuál es el nivel de matriculación actual y sobre todo,

245 NAYELI MEZA OROZCO. “Las 10 carreras mejor y peor pagadas en México”, *Revista Forbes México*, 19 de agosto de 2015. Consultada el 2 de mayo de 2016:

<http://www.forbes.com.mx/las-10-carreras-mejor-y-peor-pagadas-en-mexico/>

246 “Enlistan los 10 empleos peor pagados en México”, *El Universal*, Ciudad de México, 2 de septiembre de 2013. Consultada el 2 de mayo de 2016:

http://diario.mx/Nacional/2013-09-02_48b76294/enlistan-los-10-empleos-peor-pagados-en-mexico/

Mejor y Peor Pagadas

A Nivel Nacional: \$5,783 | Promedio Profesionistas: \$11,007

la rentabilidad esperada”.²⁴⁷ Sin embargo, esto no es una razón para limitarse a estudiar algo que sea del gusto personal, pero sí es conveniente informarse antes y tener un mejor panorama del posicionamiento laboral, actuar con recursos, y poder vivir bien de lo que a uno le gusta, o al menos, esa es la idea.

En el siglo XXI, ya no basta con tocar muy bien el instrumento, esto no es suficiente en un país tan competitivo y con poco presupuesto para la música de concierto (y el arte en general), por lo que hay que diseñar estrategias de promoción de nuestro trabajo, y que igualmente tengan la remuneración que corresponde.

En principio, lo ideal sería tener un gestor que esté al pendiente del trabajo, que lleve a cabo los proyectos y de la suficiente difusión del artista. No obstante, en un inicio, un gran porcentaje no tiene idea de qué hacer, cómo acercarse a las fuentes de trabajo, cómo desarrollar un proyecto, ni mucho menos los recursos para pagarle a un profesional de marketing.

*Los programas de estudio en las escuelas especializadas no prestan atención a dichas materias, por lo que los egresados de las escuelas de danza, música, teatro u ópera, desconocen, en su mayoría, lo que implica el ámbito de la gestión y distribución de los productos artísticos. En la práctica de su profesión es cuando se enfrentan, desarmados, a un mundo que exige conocimientos y experiencia para lograr buenos resultados desde la concepción y la ejecución, hasta la comercialización de su proyecto.*²⁴⁸

247 CATALINA DELGADO. “Compara Carreras”, Instituto Mexicano para la Competitividad (IMCO). Consultada el 3 de mayo de 2015: http://diario.mx/Nacional/2013-09-02_48b76294/enlistan-los-10-empleos-peor-pagados-en-mexico/

248 MARISA DE LEÓN CEVALLOS. *Espectáculos escénicos. Producción*



Muchos gestores creen que este factor de organización es tan importante como la propuesta artística misma (la calidad, la práctica, el artista y su producto, ya sea en la interpretación o composición de obras). “Todo proyecto cultural que no se planifique y espere un resultado en diferentes etapas (corto, mediano y largo plazo) suele estar condenado a morir de éxito o a fracasar”.²⁴⁹

También cabe señalar que, no existe una receta para triunfar en un proyecto artístico:

*No se puede afirmar que exista una metodología única para llevar a cabo proyectos artísticos y culturales, porque cada profesional establece su método de trabajo a partir de su formación, experiencia, personalidad, habilidades, conceptos, valores, ética, lógica, intuición, así como del uso de técnicas, herramientas e instrumentos disponibles en su contexto.*²⁵⁰

Sin embargo, hay elementos determinantes que disminuyen el éxito de un proyecto, como son: No tener claros los objetivos esenciales, confiar ciegamente que se contará con aceptación y apoyo absoluto de quienes participan en él, y que:

Hay un público que consumirá ese producto artístico, lo cual exige, conocer al destinatario, reflexionar y analizar las necesidades culturales y gustos artísticos del público, ese monstruo de mil cabezas que decide y elige sobre las múltiples

y difusión, México : CONACULTA/FONCA, Dirección General de Vinculación Cultural, 2013, p. 16.

249 GUILLERMO HERAS. *Pensar la gestión de las artes escénicas : escritos de un gestor*, Caseros : RGC Libros, Dirección General de Vinculación Cultural, 2012, p. 40.

250 MARISA DE LEÓN CEVALLOS. *Op. cit.*, p. 20.

*opciones de la oferta cultural existente.*²⁵¹

Aquí intervienen elementos que no siempre se consideran en nuestra formación en la Universidad.

Empecemos por el *público*, y éste se debe percibir no solamente como entes pasivos que disfrutaban el arte *per se*, si no como un consumidor de un producto, y ¿cuál sería ese producto? El trabajo del músico claro está, pero teniendo en cuenta que puede estar en conexión con valores muy propios desde el siglo XX: Espectáculo, producción, marketing, demanda, *business*, consumo y cultura. No obstante, no se debe caer en el otro extremo, en la banalización de la cultura ya que poco a poco:

*Las fronteras de lo que en otro tiempo se entendió como CULTURA se entremezclan, se difuminan o, incluso se pervierten, vendiendo productos más cercanos al puro entrenamiento mercantilista que a ese concepto humanista que debería impregnar cualquier práctica cultural.*²⁵²

Así también, nuestro trabajo puede tener el valor de espectáculo, y no entendido como un acto sin valor alguno a manera de un programa de “telebasura”, pero sí considerando que los “espectáculos quedan marcados por el doble discurso de lo artístico y lo productivo(...), marcada hoy por la globalización y una continua confusión entre términos de ocio y cultura”.²⁵³ El espectáculo sin importar la disciplina artística que intervenga, debe poseer calidad:

251 *Ibid.*, p. 25.

252 GUILLERMO HERAS. *Op. cit.*, p. 43.

253 GUILLERMO HERAS. *Op. cit.*, p. 79.

*Se espera que sea atractivo e interesante ya sea por la temática, la época histórica, el equipo artístico y equipo creativo, el espacio de representación, el concepto estético, las técnicas utilizadas, el repertorio o programa que se ejecuta, entre otras razones que motiven el interés y la participación.*²⁵⁴

Considerar esto, da pauta a introducirse a la *industria cultural* sin excluir su carácter de bien económico y artístico. Al tener estos valores, es posible introducirse en el mercado y obtener una ganancia justa para poder vivir de ello,²⁵⁵ ya que “las artes son esenciales para la salud de una nación, así como la comida, la ropa, y la vivienda son esenciales para el bienestar físico, el arte lo es para nutrir social y espiritualmente nuestra vida”;²⁵⁶ es decir, las artes forman parte de la industria, también llamadas industria creativa o industria de contenidos.

La UNESCO define una industria cultural como “aquella que combina la creación, promoviendo la comercialización de contenidos intangibles de naturaleza cultural, generalmente provenientes de derechos de autor, que pueden tomar la forma de bienes o servicios”. O bien nos dice: “Hay industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen

254 MARISA DE LEÓN CEVALLOS. *Op. cit.*, p. 53.

255 Contemplando esto, desde los primeros niveles de formación básica y profesional, facilitaría a los estudiantes y artistas, a entender que no se debe regalar o malbaratar el trabajo. Tocar gratis, no tener buenas condiciones en los contratos, menospreciarse como individuo o a la profesión misma, son frutos de la desinformación, la falta de compromiso social, la falsa tradición del artista como un ser que debe sufrir en todo aspecto para vivir, incluyendo lo económico.

256 PHILIP KOTLER, en el prefacio de JOANNE SCHEFF BERNSTEIN. *Marketing tras bambalinas. Cómo crear y conservar el público para las artes escénicas*, Victoria Schussheim (trad.), México : Librería : CONACULTA, 2008, p. 13.

*y difunden aplicando estrategias de carácter económico”.*²⁵⁷

Por eso es importante conocer la gestión cultural y el marketing si se desea introducirse en la industria cultural: Planeación y elaboración de proyecto, modelos de producción, características de un espectáculo artístico, valores contextuales, de impacto, legales, segmentaciones, diagnósticos, financiamiento, presupuestos, etc.

Si bien la gestión y el marketing son trabajos muy completos, que no pueden quedar a cargo del mismo artista porque descuidaría su propia función, como músicos y partícipes en el siglo XXI, se debe tener un conocimiento básico de estos factores, sobre todo si no se puede contar de la ayuda de un gestor, pero sí promoviendo su *autogestión*, y tomar la iniciativa de sus proyectos. La autogestión es un modelo más accesible para aquellos que recién egresan de las instituciones educativas, que cuentan con recursos básicos y que mantienen el entusiasmo para empezar, hacer crecer y difundir su trabajo.

257 GUILLERMO HERAS. *Op. cit.*, pp. 77-78.

4.3c PROMOCIÓN EN INTERNET, REDES SOCIALES Y LA TECNOLOGÍA COMO ALIADO

Además de responder a los factores de gestión y a la creación de un *business plan*, es conveniente saber que en este siglo se cuenta con una gran herramienta que configura un mundo lleno de posibilidades para la autopromoción: **El Internet**

Por medio de páginas web, redes sociales, blogs, sociedades anónimas (Pay Pal), videos, etc., es posible difundir el trabajo musical con los grandes beneficios que la Red ofrece, tanto para la organización como para la gente, por ejemplo:

Beneficios para la organización: Es posible ofrecer información detallada 24/7, eficiente en costos al reducir los gastos y elevar los ingresos, consiente hacer cambios en la información y en el diseño gráfico, se cuenta con una presencia *online*, permitiendo acceso desde cualquier parte del mundo (lo que genera posicionamiento), y conexión entre todos los recursos del Internet mismo.

*Pensando en las organizaciones artísticas (y en el artista), con restricciones financieras, digitalizar una compañía, además de crear oportunidades ilimitadas de negocios, pone la fuerza de una compañía grande en el cuerpo de una institución pequeña, y le proporciona los recursos, el alcance y el impacto de una gran corporación.*²⁵⁸

*Beneficios para el cliente:*²⁵⁹ Contacto y búsqueda del artista, cómoda recepción de información, compras y pagos *online*,

²⁵⁸ JOANNE SCHEFF BERNSTEIN. *Op. cit.*, p. 225.

²⁵⁹ Además de público, espectador, consumidor, y cliente, también hay que considerarlo usuario, internauta, y por lo tanto como ser social activo.

otorga cierto control a la gente en los procesos del artista al intercambiar opiniones, tomarlo en cuenta y hacerlo partícipe, decide qué consumir, y establece un diálogo con la compañía o el artista.

*En gran medida gracias a la Internet, los consumidores se han involucrado en un diálogo activo y explícito con los fabricantes de bienes y servicios. Lo que es más, ese diálogo ya no es controlado por las corporaciones... Ahora los consumidores pueden iniciar el diálogo; han salido del público y se han subido al escenario.*²⁶⁰

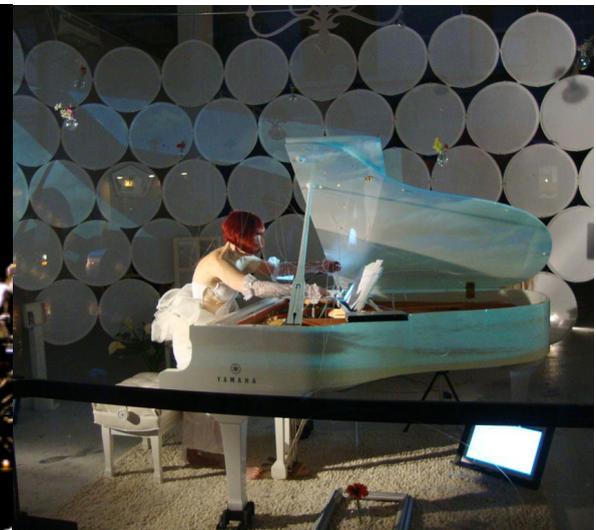
Una gran ventaja de la Red es su “imagen gratuita”, la interconexión, la diversidad, la especialización, y que es una fuente importante de ingresos. Por ejemplo, las **Redes Sociales** permiten compartir cualquier contenido multimedia abierto al público (o con opción de restricción). En un inicio, la música ya estaba contemplada como un sector importante y se crearon redes sociales exclusivas para músicos, como es el caso de *MySpace*, *Last.fm*, *Stagelt*, y *MusicArte* por mencionar algunas.²⁶¹ También existen paginas que funcionan como bibliotecas musicales para consulta, compra y descarga (con la posibilidad de escoger desde una canción, un disco, o todo lo lanzado al mercado),

²⁶⁰ MOHANBIR SAWHNEY. *A manifesto for Marketing. What Ails the Profession and How to Fix It*, 2004. *Apud* JOANNE SCHEFF BERNSTEIN. *Op. cit.*, p. 322.

²⁶¹ Esta última pensada para músicos de concierto, compositores, intérpretes, etc. Para conocer otras redes sociales de músicos, véanse, los siguientes links consultados el 12 de mayo de 2016:
<https://catalinaserranogarcia.wordpress.com/2015/01/20/las-11-mejores-redes-sociales-para-musicos/>
<http://www.musicalizza.com/plataformas-para-musicos/>



- 1 Liszt en un concierto privado, 1842
- 2 Piano Lanzallamas de la película Lisztomania, 1975
- 3 Infomercial de Tecla Fácil, un ejemplo de confusión entre el piano y el teclado electrónico en la TV mexicana, década de los 90
- 4 De-Struction Ritual, Henny-Penny-Piano-Sacrifice-Concert', performance de Raphael Montañez Ortiz, 1967
- 5 Los Diez Pianos Extravaganza, Foro Universal del Poliforum Siqueiros, 2011
- 6 Performance on Bleecker Street, Storefront Diva, 2012
- 7 Piano decorado de Chris Martin, 2012
- 8 Beyoncé, Gustavo Dudamel, Coldplay y Bruno Mars
- 9 Debut de Hatsune Miku en América, presentación en el programa Live on Letterman, 2014



como *SoundCloud*, *SongTrust*, *Spotify* o el mismo iTunes. Estas redes en conexión con otras más populares como *Facebook*, *Twitter*, *YouTube*, y plataformas como *Blogs* y *WebPages*, se tienen herramientas muy poderosas de creación de contenidos y difusión, generando seguidores, fans, y a su vez lealtad hacia un artista.

La red y la tecnología, han modificado nuestra forma de escuchar, comprar, vender, y hacer música. Tal es el caso de *Kompoz*, una red colaborativa donde “puedes crear canciones con un bajista en Estocolmo, un baterista en Nashville, y un guitarrista en Kalamazoo”.²⁶² O bien, la orquesta de YouTube dirigida por **Michael Tilson Thomas** (n. 1944) y presentada en la *Opera House de Sydney* en el 2011, reuniendo 101 músicos de 30 países, elegidos por audiciones a través de YouTube.²⁶³

Asimismo, otras herramientas tecnológicas se encuentran cambiando la música, como los *software de síntesis*, en los que destacan los *Vocaloids* y sus bancos de voz. El usuario escribe la música y la letra, y el vocaloid interpreta la composición, estableciendo criterios de pronunciación, acentos y matices. Estas plataformas han sido todo un éxito en Japón, al personificar los vocaloids por medio de proyecciones bidimensionales, y convertirlas en *virtual idols*, como es el caso de **Hatsune Miku**, una de las vocaloids más populares y exitosas, definida por sus creadores como “el primer sonido del futuro”,²⁶⁴ por ser una

262 Slogan de esta red social. Consultado el 13 de Mayo, véase: <http://www.kompoz.com/music/home>

263 Consultado el 13 de Mayo, para conocer esta propuesta véase: <https://www.youtube.com/watch?v=LnKJpYGCLsg>

264 Definida de esta forma por sus creadores. Consultado el 13 de Mayo: http://www.crypton.co.jp/miku_eng

“cantante en una caja y estar diseñada para actuar como un reemplazo de un cantante real”.²⁶⁵

En el avance tecnológico, nuevas formas de creación, difusión, y competencia aparecen. Quizá algún día también habrá *pianistoids* o *musicianoids*²⁶⁶ y nuevos retos se presentarán al confrontar la tecnología con el Ser Humano, aunque lo ideal sería que estas futuras herramientas se encuentren en equilibrio y como recurso favorable para esas generaciones, como aliados y no enemigos. Sin embargo, como cualquier tecnología hay pros y contras; pero el hecho es que estos escenarios, ya forman parte de los retos que se enfrentan los artistas del siglo XXI, (ya no sólo músicos o pianistas).

265 Definida de esta forma por sus creadores. Consultado el 13 de Mayo: <http://www.elplaza.mx/evento/hatsune-miku>

266 Por ponerle un nombre. *Loid*=célula, plástico.



4.4 RETOS Y ESCENARIOS PIANÍSTICOS DEL SIGLO XXI – LA MULTIPLICIDAD DEL SER PIANISTA

¿Por qué ser pianista? La tesis lleva por nombre “ser pianista”, por el simple hecho de que en esta vida, en esta realidad en la que nos encontramos, sabemos que “este es un universo de seres y no de cosas”.²⁶⁷ El Ser en una de sus posibilidades, encuentra en el devenir musical el ser pianista como una multiplicidad más del Ser, y es precisamente lo que cultivamos en nuestros años de estudio, el crecimiento del ser.

¿Qué conceptos comprende el ser pianista del siglo XXI? Desde que aparece el piano, el pianista ha tenido conceptos comunes pero también heterogéneos. Con esto, no es que existan solamente dos o tres “clases de pianistas”. Con la evolución de la música, sus conceptos se han ampliado y modificado, creando mezclas de todo tipo.

Por un lado, es artista, culto, dedicado, detallista, refinado, famoso, elegante, divo, humilde, elitista, conservador o abierto. Es solista pero también acompañante orquestal, coral, operístico, de ballet, de cámara y compañero de otros pianistas y músicos, posee un sentido de liderazgo y de unión.²⁶⁸ Se desempeña en las salas de concierto e instituciones.

Por otro lado, puede ser artista insurrecto, anónimo, informal, *cool*, contradictorio, urbano y creativo. Pertenece a grupos y “bandas”, forma parte de espectáculos y tiene perfiles multidisciplinarios de la misma música (editor, arreglista, coach,

²⁶⁷ DOMINGO FERRER VIVÓ. *A la Plenitud del Ser por la Magia Azteca*, Ciudad de México : Azteca Fraternity, 2015, p. 51.

²⁶⁸ No es coincidencia que el pianista tenga el full score en la música de cámara.

compositor, director, productor), de otras áreas (audio, teatro, danza, cine,) y de otros géneros (jazz, blues, rock, salsa, etc.). Con otros músicos dialoga para tener un balance o un rugido de crítica. Se desempeña en bares, clubes, teatros, calles y otros escenarios.

Pero también, puede usar al piano como un instrumento de imagen y de comercialización; o viceversa, usar su imagen personal como concepto de pianista; ser un producto mediático más que musical. Se desempeña en estadios, foros, shows y otros eventos que tienen un mero fin de entretenimiento. Todos estos conceptos forman parte del ser pianista hoy día.

Entonces, *¿qué es ser un pianista común?* En un campo tan amplio como es la música, la palabra común no encuentra un significado concluyente. Común no es ser tradicional, ni rebelde, ni star. No es ser “pianista clásico”, porque sería menospreciar el trabajo de cientos de años de evolución musical; tampoco se debe discriminar a todo lo que no es “clásico”, ni muchos menos homogeneizar a los géneros musicales. Igualmente, no es ser “pop pianist”, porque la opinión del público y el rating no lo es todo. La multiplicidad del pianista tiene que ver directamente con la multiplicidad musical; no se guía por las mayorías ni por las minorías, sencillamente la música se ha quitado de esas taxonomías severas.

De entrada, cada vez me gusta menos que se divida la música en términos de popular, culta (...) No, yo pienso que la música que tenemos expone una cultura occidental cuya historia es vasta y compendia el paso de muchos siglos y culturas que hoy, como nunca, confluyen y nos podemos sentir dueños de muchas



*músicas como si fuéramos nativos de su origen. De manera que, en tanto te acerques con la debida devoción y respeto a cualquier género, provengas o no de éste originalmente, puedes hacerlo tuyo y eso es un fenómeno que perfuma la música de nuestro tiempo.*²⁶⁹

Es precisamente la multiplicidad la que configura las tendencias de la música, su evolución, los conceptos de ser pianista y del instrumento.

¿Qué es ser pianista en el siglo XXI? Primeramente, todo depende de las expectativas de cada músico; en qué campos se quiera desenvolver y qué espera de su labor. Ser pianista en el siglo XXI es hacer bien tu trabajo, llevar la música a través del piano, sólo que ahora en distintos lenguajes y maneras; justamente ahí estriba lo interesante en este siglo: la multiplicidad de Ser.

¿Qué es la multiplicidad? Cuando lo múltiple es tratado como sustantivo, dejando la relación como sujeto, objeto, o imagen, pero sin caer en el nihilismo, o en la falsa comodidad.

*La multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad).*²⁷⁰

269 MARISOL PACHECO. *Op., cit.* p. 34.

270 GILLES DELEUZE – FELIX GUATTARI. *Mil mesetas Capitalismo y esquizofrenia*, José Vázquez Pérez (trad.) y Umbelina Larraceleta (col.), Valencia : Pre-textos, 2002, p. 12.

La multiplicidad de ser pianista configura combinaciones, no sólo musicales, también extra-musicales, artísticas, filosóficas, expresivas, espirituales, en la medida que nosotros queramos conectar.



CONCLUSIONES

Realizar este trabajo de investigación, me ha permitido reflexionar y cuestionar los diferentes conceptos del ser pianista, porque se ha visto que no existe un sólo y determinante concepto del ser pianista, hay multiplicidad de ellos en la medida que fluye la música, la evolución del instrumento, el arte, la sociedad, la tecnología, en resumen, la vida humana.

Igualmente, me ha dado la oportunidad de manifestar mis propias ideas de la música, del piano, de mis experiencias laborales, y de lo que quiero como músico y en mis futuros proyectos.

Espero este trabajo ayude a los futuros pianistas, músicos y gente interesada, promueva la crítica, la construcción del pensamiento y motive a seguir replanteando estos y otros conceptos de la vida musical, y de los retos que aparezcan en el futuro.

CODA

VOLVER AL LISTADO																			
LINEA DE FORMACION	AREA DE CONOCIMIENTO	semestre 1		semestre 2		semestre 3		semestre 4		semestre 5		semestre 6		semestre 7		semestre 8			
Musical	CONCEPTUAL																		
	INTERPRETACION	Piano I →	2 HP 10 Créd.	Piano II →	2 HP 10 Créd.	Piano III →	2 HP 10 Créd.	Piano IV →	2 HP 10 Créd.	Piano V →	2 HP 10 Créd.	Piano VI →	2 HP 10 Créd.	Piano VII →	2 HP 10 Créd.	Piano VIII →	2 HP 10 Créd.		
		Música de Cámara I →	2 HP 10 Créd.	Música de Cámara II →	2 HP 10 Créd.	Música de Cámara III →	2 HP 10 Créd.	Música de Cámara IV →	2 HP 10 Créd.	Música de Cámara V →	2 HP 10 Créd.	Música de Cámara VI →	2 HP 10 Créd.	Música de Cámara VII →	2 HP 10 Créd.	Música de Cámara VIII →	2 HP 10 Créd.		
		Lectura a Primera Vista I →	3 HP 15 Créd.	Lectura a Primera Vista II →	3 HP 15 Créd.	Armonía al Teclado I →	3 HP 15 Créd.	Armonía al Teclado II →	3 HP 15 Créd.					Música para Piano de los s. XX y XXI I →	2 HP 10 Créd.	Música para Piano de los s. XX y XXI II →	2 HP 10 Créd.		
ESTRUCTURA MUSICAL	Teoría y Análisis Musical I →	2 HT/1 HP 5 Créd.	Teoría y Análisis Musical II →	2 HT/1 HP 5 Créd.	Teoría y Análisis Musical III →	2 HT/1 HP 5 Créd.	Teoría y Análisis Musical IV →	2 HT/1 HP 5 Créd.	Teoría y Análisis Musical V →	2 HT/1 HP 5 Créd.	Teoría y Análisis Musical VI →	2 HT/1 HP 5 Créd.							
humanística - social	HISTÓRICA SOCIAL	Historia de la Música Universal I →	2 HT 4 Créd.	Historia de la Música Universal II →	2 HT 4 Créd.	Historia de la Música Universal III →	2 HT 4 Créd.	Historia de la Música Universal IV →	2 HT 4 Créd.	Historia de la Música Mexicana I →	2 HT 4 Créd.	Historia de la Música Mexicana II →	2 HT 4 Créd.						
	FILOSÓFICA											Filosofía del Arte I →	2 HT 4 Créd.	Filosofía del Arte II →	2 HT 4 Créd.				
educativa	PEDAGÓGICA					Psicopedagogía Musical I →	2 HT 4 Créd.	Psicopedagogía Musical II →	2 HT 4 Créd.	Prácticas Docentes Supervisadas I →	2 HP 2 Créd.	Prácticas Docentes Supervisadas II →	2 HP 2 Créd.						
	PSICOLÓGICA																		
investigación	INVESTIGACION	Investigación Documental I →	1 HT/1 HP 3 Créd.	Investigación Documental II →	1 HT/1 HP 3 Créd.							Seminario de Titulación I →	2 HT 4 Créd.	Seminario de Titulación II →	2 HT 4 Créd.				
LÍNEA MULTIDISCIPLINARIA	OPTATIVIDAD FLEXIBILIDAD					Optativa ▶▶▶	2 HT 4 Créd.	Optativa ▶▶▶	2 HP 2 Créd.	Optativa ▶▶▶	2 HP 2 Créd.	Optativa ▶▶▶	2 HP 2 Créd.	Optativa ▶▶▶	1 HT/1 HP 3 Créd.	Optativa ▶▶▶	1 HT/1 HP 3 Créd.		
TOTAL DE HORAS SEMESTRE		14 HORAS		14 HORAS		16 HORAS		16 HORAS		15 HORAS		15 HORAS		10 HORAS		10 HORAS			
TOTAL DE CRÉDITOS SEMESTRE		47 CRÉDITOS		47 CRÉDITOS		52 CRÉDITOS		50 CRÉDITOS		37 CRÉDITOS		37 CRÉDITOS		37 CRÉDITOS		37 CRÉDITOS			
TOTAL DE ASIGNATURAS SEMESTRE		6 ASIGNATURAS		6 ASIGNATURAS		7 ASIGNATURAS		7 ASIGNATURAS		7 ASIGNATURAS		7 ASIGNATURAS		5 ASIGNATURAS		5 ASIGNATURAS			
Total de créditos		344														HP	HORAS PRÁCTICAS		
Total de asignaturas a cursar		50														HT	HORAS TEÓRICAS		
Total de HT y HP		1760														→	SERIACIÓN OBLIGATORIA		
Total de Horas de Estudio Independientes		2560														▶▶▶	SERIACIÓN INDICATIVA		
Pensum académico		4320																	

Descripción

7El pianista es el artista capaz de analizar, interpretar y ejecutar cualquier obra musical representada gráficamente, que haya sido escrita para su instrumento.

Objetivo General

Proporcionar al alumno la teoría y técnica adecuadas para dominar su instrumento e interpretar eficientemente las obras de los compositores de todas las épocas.

Campo de trabajo

Ejecutante como en orquestas de cámara o sinfónica y en pequeños grupos musicales como dúos, tríos, etc., docencia, grabaciones musicales con fines de espectáculo (cine, teatro, danza).

Requisitos de ingreso

Edad de 12 a 15 años.
Cuatro fotografías tamaño infantil.
Acta de nacimiento (original y dos copias).
Certificado o constancia de estudios del último grado cursado según edad del aspirante (original y dos copias).
Acreditar examen de admisión.
Certificado médico expedido por una institución oficial.
Pago de la cuota de inscripción.
Curso propedéutico.
Los aspirantes extranjeros deberán:
Acreditar su estancia legal en el país.
Presentar acta de nacimiento traducida al español.
Revalidar estudios.
Pagar el doble de la cuota de inscripción.

Requisitos de egreso

Acreditar la totalidad de asignaturas de la carrera.
Presentar certificado de estudios de bachillerato.
Cumplir con el servicio social.
Presentar examen profesional.

Duración

Diez años.

Turnos

Matutino, vespertino y mixto
(De 8:00 a 20:00 horas).

Plan de estudios

- Ciclo inicial (tres años)

PRIMER AÑO

Instrumento I.
Solfeo I.
Introducción a la Música.

SEGUNDO AÑO

Instrumento II.
Solfeo II.
Conjuntos Corales I.

TERCER AÑO

Instrumento III.
Solfeo III.
Conjuntos corales II.
Armonía I.

- Ciclo medio (cuatro años).

CUARTO AÑO

Instrumento IV.
Solfeo IV.
Conjuntos corales III.
Armonía II.
Lectura a primera vista I.

QUINTO AÑO

Instrumento V.
Conjuntos instrumentales o de cámara I.
Armonía III.
Análisis musical I.
Acústica y organología.
Lectura a primera vista II.
Prácticas como acompañante I.
Historia de la música I.

SEXTO AÑO

Instrumento VI.
Conjuntos instrumentales o de cámara II.
Contrapunto.
Análisis musical II.
Lectura a primera vista III.
Prácticas como acompañante II.
Historia de la música II.

SÉPTIMO AÑO

Instrumento VII.
Conjuntos instrumentales o de cámara III.
Lectura a primera vista IV.
Análisis musical III.
Prácticas como acompañante III.
Historia de la música III.

- Ciclo superior (tres años).

OCTAVO AÑO

Instrumento VIII.
Conjuntos instrumentales o de cámara IV
Instrumento complementario.

NOVENO AÑO

Instrumento IX.
Conjuntos instrumentales o de cámara V.
Idioma extranjero I.

anexo 3 Conservatorio de las Rosas

CONSERVATORIO DE LAS ROSAS							LICENCIATURA EN MUSICA EN EL AREA DE PIANO						
PRIMER SEMESTRE	clave	seriación	hrs/t	hrs/p	total	cred.	SEGUNDO SEMESTRE	Clave	Seriación	hrs/t	hrs/p	total	cred.
Armonía I	LTC0101		2	0	2	4	Armonía II	LTC0204	LTC0101	2	0	2	4
Era Modal I	LTC0102		4	0	4	8	Era Modal II	LTC0205	LTC0102	4	0	4	8
Contrapunto I	LTC0103		2	0	2	4	Contrapunto II	LTC0206	LTC0103	2	0	2	4
Piano I	LPN0101		2	10	12	14	Piano II	LPN0205	LPN0101	2	10	12	14
Ensamblés de Cámara I	LPN0102		2	0	2	4	Ensamblés de Cámara II	LPN0206	LPN0102	2	0	2	4
Lectura a primera vista I	LPN0103		1	0	1	2	Lectura a primera vista II	LPN0207	LPN0103	1	0	1	2
Acompañamiento I	LPN0104		1	0	1	2	Acompañamiento II	LPN0208	LPN0104	1	0	1	2
Total			14	10	24	38	Total			14	10	24	38
TERCER SEMESTRE							CUARTO SEMESTRE						
Armonía III	LTC0307	LTC0204	2	0	2	4	Armonía IV	LTC0411	LTC0307	2	0	2	4
Era Tonal I	LTC0308		4	0	4	8	Era Tonal II	LTC0412	LTC0308	4	0	4	8
Contrapunto III	LTC0309	LTC0206	2	0	2	4	Contrapunto IV	LTC0413	LTC0309	2	0	2	4
Pedagogía I	LTC0310		2	0	2	4	Pedagogía II	LTC0414	LTC0310	2	0	2	4
Piano III	LPN0309	LPN0205	2	10	12	14	Piano IV	LPN0413	LPN0309	2	10	12	14
Ensamblés de Cámara III	LPN0310	LPN0206	2	0	2	4	Ensamblés de Cámara IV	LPN0414	LPN0310	2	0	2	4
Lectura a primera vista III	LPN0311	LPN0207	1	0	1	2	Lectura a primera vista IV	LPN0415	LPN0311	1	0	1	2
Acompañamiento III	LPN0312	LPN0208	1	0	1	2	Acompañamiento IV	LPN0416	LPN0312	1	0	1	2
Total			16	10	26	42	Total			16	10	26	42
QUINTO SEMESTRE							SEXTO SEMESTRE						
Introducción a la Musicología	LTC0515		2	0	2	4							
Análisis Musical I	LTC0516		2	0	2	4	Análisis Musical II	LTC0619	LTC0516	2	0	2	4
Era Tonal III	LTC0517	LTC0412	4	0	4	8	Era Contemporánea	LTC0620		4	0	4	8
Prácticas Pedagógicas I	LTC0518		1	2	3	4	Prácticas Pedagógicas II	LTC0621	LTC0518	1	2	3	4
Piano V	LPN0517	LPN0413	2	10	12	14	Piano VI	LPN0620	LPN0517	2	10	12	14
Ensamblés de Cámara V	LPN0518	LPN0414	2	0	2	4	Ensamblés de Cámara VI	LPN0621	LPN0518	2	0	2	4
Acompañamiento V	LPN0519	LPN0416	1	0	1	2	Acompañamiento VI	LPN0622	LPN0519	1	0	1	2
Total			14	12	26	40	Total			12	12	24	36
SEPTIMO SEMESTRE							OCTAVO SEMESTRE						
Análisis Musical III	LTC0722	LTC0619	2	0	2	4	Análisis Musical IV	LTC0825	LTC0722	2	0	2	4
La Música en México	LTC0723		4	0	4	8	La Música en Latinoamérica	LTC0826		4	0	4	8
Prácticas Pedagógicas III	LTC0724	LTC0621	1	2	3	4	Prácticas Pedagógicas IV	LTC0827	LTC0724	1	2	3	4
Piano VII	LPN0723	LPN0620	2	10	12	14	Piano VIII	LPN0826	LPN0723	2	10	12	14
Ensamblés de Cámara VII	LPN0724	LPN0621	2	0	2	4	Ensamblés de Cámara VIII	LPN0827	LPN0724	2	0	2	4
Historia y Literatura del piano I	LPN0725		3	0	3	6	Historia y Literatura del piano II	LPN0828	LPN0725	3	0	3	6
Total			14	12	26	40	Total			14	12	26	40



LICENCIATURAS EN PIANO
MAPA CURRICULAR

GRADO		PRIMERO	SEGUNDO	TERCERO	CUARTO	QUINTO										
EJES DE FORMACIÓN	ÁREAS															
ESPECÍFICA	ESPECIALIDAD	PIANO I 1/1 20 26	PIANO II 1/1 20 26	PIANO III 1/1 22 28	PIANO IV 1/1 25 31	PIANO V 1/1 30 36										
BÁSICA	TEÓRICO MUSICAL	ARMONÍA I 2/2 4 16	ARMONÍA II 2/2 4 16	FORMAS MUSICALES 2/1 4 14	ANÁLISIS MUSICAL I 2/1 4 14	ANÁLISIS MUSICAL II 2/1 4 14										
		ENTRENAMIENTO AUDITIVO 1/1 4 10		CONTRAPUNTO I 2/1 4 14	CONTRAPUNTO II 2/1 4 14											
		MÚSICA DE CÁMARA I 1/1 5 11	MÚSICA DE CÁMARA II 1/1 5 11	MÚSICA DE CÁMARA III 1/1 5 11	MÚSICA DE CÁMARA IV 1/1 5 11											
	MÚSICA GRUPAL	PRÁCTICAS PIANÍSTICAS I 1/1 3 9	PRÁCTICAS PIANÍSTICAS II 1/1 3 9													
	HISTÓRICO SOCIAL	HISTORIA DE LA MÚSICA I 3/0 0 12														
			HISTORIA DE LA MÚSICA II 3/0 0 12													
		HISTORIA DE LA MÚSICA MEXICANA 2/0 0 8														
		HISTORIA DEL INSTRUMENTO Y LITERATURA PIANÍSTICA 2/0 0 8														
		HISTORIA DEL ARTE 2/0 0 8														
		MÚSICA Y SOCIEDAD 1/0 0 4														
	IDIOMA	IDIOMA I 1/1 0 6														
			IDIOMA II 1/1 0 6													
				IDIOMA III 1/1 0 6												
		H/S/C	H/S/PM	C/T/A	H/S/C	H/S/PM	C/T/A	H/S/C	H/S/PM	C/T/A	H/S/C	H/S/PM	C/T/A	H/S/C	H/S/PM	C/T/A



LICENCIATURA EN JAZZ CON ESPECIALIDAD EN PIANO
TIRA DE MATERIAS

LISTA DE MATERIAS	CLAVE	SERIACIÓN	HORAS-SEMANA-SEMESTRE				CRÉDITOS ANUALES
			HORAS-CLASE			PRÁCTICA MUSICAL	
			TEÓRICAS	PRÁCTICAS	TOTAL		
PRIMER GRADO							
JAZZ PIANO I	LJEPN01		1	1	2	20	26
JAZZ ARMONÍA Y CONTRAPUNTO	LJBCO01		1	1	2	4	10
JAZZ ARREGLO I	LJBCO02		1	1	2	4	10
TEORÍA DEL JAZZ	LJBCO05		2		2		8
JAZZ HISTORIA DISCOGRÁFICA I	LJBCO07		2		2		8
JAZZ ENSAMBLE I	LJBCO16		1	1	2	5	11
JAZZ BANDA I	LJBCO20		1	1	2	2	8
JAZZ SECCIÓN RÍTMICA O ALIENTOS O METALES	LJBCO24		2	2	4	2	14
SUBTOTAL			11	7	18	37	95
SEGUNDO GRADO							
JAZZ PIANO II	LJEPN02	LJEPN01	1	1	2	22	28
JAZZ INSTRUMENTACIÓN I	LJECO09	LJBCO01	1	1	2	4	10
JAZZ ARREGLO II	LJBCO03	LJBCO02	1	1	2	4	10
JAZZ HISTORIA	LJBCO06		2		2		8
JAZZ HISTORIA DISCOGRÁFICA II	LJBCO08	LJBCO07	2		2		8
JAZZ ENSAMBLE II	LJBCO17	LJBCO16	1	1	2	5	11
JAZZ BANDA II	LJBCO21	LJBCO20	1	1	2	2	8
JAM SESSION	LJBCO25	LJBCO24	1	1	2	2	8
SUBTOTAL			10	6	16	39	91
TERCER GRADO							
JAZZ PIANO III	LJEPN03	LJEPN02	1	1	2	25	31
JAZZ INSTRUMENTACIÓN II	LJBCO10	LJBCO09	1	1	2	4	10
JAZZ ARREGLO III	LJBCO04	LJBCO03	1	1	2	4	10
JAZZ ANÁLISIS AUDITIVO I	LJBCO12		1	1	2	4	10
JAZZ COMPOSICIÓN Y DIRECCIÓN I	LJBCO14		1	1	2	4	10
JAZZ ENSAMBLE III	LJBCO18	LJBCO17	1	1	2	5	11
JAZZ BANDA III	LJBCO22	LJBCO21	1	1	2	2	8
TALLER DE JAZZ I	LJBCO26		1	1	2	2	8
SUBTOTAL			8	8	16	50	98
CUARTO GRADO							
JAZZ PIANO IV	LJEPN04	LJEPN03	1	1	2	28	34
JAZZ INSTRUMENTACIÓN III	LJBCO11	LJBCO10	1	1	2	4	10
JAZZ ANÁLISIS AUDITIVO II	LJBCO13	LJBCO12	1	1	2	4	10
JAZZ COMPOSICIÓN Y DIRECCIÓN II	LJBCO15	LJBCO14	1	1	2	4	10
JAZZ ENSAMBLE IV	LJBCO19	LJBCO18	1	1	2	5	11
JAZZ BANDA IV	LJBCO23	LJBCO22	1	1	2	2	8
TALLER DE JAZZ II	LJBCO27	LJBCO26	1	1	2	2	8
SUBTOTAL			7	7	14	49	91
FORMACIÓN GENERAL							
HISTORIA DEL ARTE	LTGH901		2		2		8
MÚSICA Y SOCIEDAD	LTGM901		1		1		4
IDIOMA *							
FRANCÉS 1	LTGF901		1	1	2		6
FRANCÉS 2	LTGF902	LTGF901	1	1	2		6
FRANCÉS 3	LTGF903	LTGF902	1	1	2		6
ITALIANO 1	LTGL901		1	1	2		6
ITALIANO 2	LTGL902	LTGL901	1	1	2		6
ITALIANO 3	LTGL903	LTGL902	1	1	2		6
INGLÉS 1	LTGN901		1	1	2		6
INGLÉS 2	LTGN902	LTGN901	1	1	2		6
INGLÉS 3	LTGN903	LTGN902	1	1	2		6
ALEMÁN 1	LTGA901		1	1	2		6
ALEMÁN 2	LTGA902	LTGA901	1	1	2		6
ALEMÁN 3	LTGA903	LTGA902	1	1	2		6
SUBTOTAL			6	3	9		30
TOTAL			42	31	73	175	405

anexo 6 Facultad de Música - UV

ÁREA DE FORMACIÓN BÁSICA GENERAL

Experiencia Educativa	CR	1a	2a
Computación básica	6		
Habilidades del pensamiento crítico y creativo	6		
Inglés I	6		
Inglés II	6		
Lectura y redacción a través del análisis del mundo contemporáneo	6		
TOTAL	30		

ÁREA DE FORMACIÓN BÁSICA DE INICIACIÓN A LA DISCIPLINA

Experiencia Educativa	CR	1a	2a
Aplicación de Tic's	6		
Armonía. C. Análisis I, II, III Y IV	24		
Entrenamiento Auditivo	6		
Instrumento I, II, III y IV	32		
Procesos Históricos de la Música I y II	12		
Perfil I Ensamblés I	6		
Perfil II Ensamblés II	6		
TOTAL	92		

ÁREA DE FORMACIÓN DISCIPLINAR

Experiencia Educativa	CR	1a	2a
Creación y Gestión de Proyectos	6		
Desarrollo de Proyectos	12		
Improvisación Musical	6		
Instrumento Complementario I, II, III y IV	24		
Metodología de la Investigación	6		
Pedagogía	6		
Práctica Integradora Profesionalizante	24		
Perfil III Expresión corporal en la Interpretación Musical	6		
Perfil IV Literatura del Instrumento Principal	6		
Perfil V Práctica de Acompañamiento	6		
Perfil VI Armonía al Teclado	6		
Perfil VII Repertorio para la Enseñanza	6		
Perfil VIII Literatura de la Música de Cámara	6		
TOTAL	120		

ÁREA DE FORMACIÓN DISCIPLINAR POR ÉNFASIS

Experiencia Educativa	CR	1a	2a
Énfasis I Instrumento V	8		
Énfasis II Instrumento VI	8		
Énfasis III Instrumento VII	8		
Énfasis IV Ensamblés III	6		
Énfasis V Ensamblés IV	6		
TOTAL	36		

ÁREA DE FORMACIÓN TERMINAL

Experiencia Educativa	CR	1a	2a
Terminal Complementaria I, II, III y IV	24		
Servicio Social	12		
Experiencia Recepcional (Instrumento VIII)	12		
TOTAL	48		

ÁREA DE ELECCIÓN LIBRE 18 CRÉDITOS

TOTAL 344 CRÉDITOS.

anexo 7 Jazz - UV

UNIVERSIDAD VERACRUZANA
MAPA CURRICULAR DEL PROGRAMA ESTUDIOS DE JAZZ
NIVEL LICENCIATURA

AREA DE FORMACION BASICA					
EXPERIENCIAS EDUCATIVAS	TEORIA	PRACTICA	OTROS	CREDITOS	ANTECEDENTES
GENERAL					
COMPUTACION BASICA	0	6	0	6	
HABILIDADES DEL PENSAMIENTO CRITICO Y CREATIVO	2	2	0	6	
INGLES I	0	6	0	6	
INGLES II	0	6	0	6	INGLES I
LECTURA Y REDACCION A TRAVES DEL ANALISIS DEL MUNDO CONTEMPORANEO	2	2	0	6	
INICIACION A LA DISCIPLINA					
APRECIACION DEL JAZZ	4	0	0	6	
COMPUTACION APLICADA A LA MUSICA	0	4	0	6	
ENSAMBLE VOCAL	0	4	0	6	
ENTRENAMIENTO AUDITIVO	4	0	0	8	
LECTOESCRITURA MUSICAL	4	0	0	8	
PRACTICAS DE ENSAMBLE	0	4	0	8	
PRACTICAS INSTRUMENTALES	0	2	0	8	
TOPICOS DE JAZZ I	2	4	0	8	
CREDITOS MINIMOS	18	40	0	88	

AREA DE FORMACION DISCIPLINARIA					
EXPERIENCIAS EDUCATIVAS	TEORIA	PRACTICA	OTROS	CREDITOS	ANTECEDENTES
ANALISIS DEL JAZZ	2	2	0	6	
ARREGLOS Y COMPOSICION I	2	2	0	6	TEORIA APLICADA AL JAZZ
ARREGLOS Y COMPOSICION II	2	2	0	6	
DISEÑO DE PROYECTO DE INVESTIGACION	2	4	0	8	METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION
ENSAMBLE I	0	4	0	8	
ENSAMBLE II	0	4	0	8	
ENSAMBLE III	0	4	0	8	
ENSAMBLE IV	0	4	0	8	

Pág 1

ENTRENAMIENTO AUDITIVO AVANZADO I	2	2	0	6	ENTRENAMIENTO AUDITIVO
ENTRENAMIENTO AUDITIVO AVANZADO II	2	2	0	6	
ENTRENAMIENTO AUDITIVO AVANZADO III	2	2	0	6	
HISTORIA DEL JAZZ	2	2	0	6	
IMPROVISACION I	2	2	0	6	
IMPROVISACION II	2	2	0	6	
INSTRUMENTO COMPLEMENTARIO I	0	2	0	8	
INSTRUMENTO COMPLEMENTARIO II	0	2	0	8	
INSTRUMENTO I	0	2	0	8	
INSTRUMENTO II	0	2	0	8	
INSTRUMENTO III	0	2	0	8	
INSTRUMENTO IV	0	2	0	8	
LECTOESCRITURA MUSICAL APLICADA I	2	2	0	6	LECTOESCRITURA MUSICAL
LECTOESCRITURA MUSICAL APLICADA II	2	2	0	6	
METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION	2	4	0	8	
MUSICA Y EDUCACION	4	0	0	8	
PRACTICA DOCENTE	0	4	0	8	MUSICA Y EDUCACION
TEORIA APLICADA AL JAZZ	2	2	0	8	
TOPICOS DE JAZZ II	2	4	0	8	
TOPICOS DE JAZZ III	0	0	0	8	
CREDITOS MINIMOS	34	68	0	202	

AREA DE FORMACION TERMINAL					
EXPERIENCIAS EDUCATIVAS	TEORIA	PRACTICA	OTROS	CREDITOS	ANTECEDENTES
DESARROLLO Y GESTION DE PROYECTOS ARTISTICOS	0	0	0	16	
SERVICIO SOCIAL	0	0	0	12	
EXPERIENCIA RECEPCIONAL	0	0	0	12	
CREDITOS MINIMOS	0	0	0	40	

AREA DE FORMACION DE ELECCION LIBRE					
EXPERIENCIAS EDUCATIVAS	TEORIA	PRACTICA	OTROS	CREDITOS	ANTECEDENTES
ELECCION LIBRE	0	0	0	16	
CREDITOS MINIMOS	0	0	0	16	

Pág 2

CARRERA DE TECLADOS Y COMPOSICIÓN

DURACIÓN 4 AÑOS

PRIMER CUATRIMESTRE	SEGUNDO CUATRIMESTRE	TERCER CUATRIMESTRE
<ul style="list-style-type: none"> -APRECIACION MUSICAL I 2 hrs -LENGUAJE MUSICAL I 2 hrs -TECLADOS I II 1 hr -ENSAMBLES I II 2 hrs -ADMINISTRACION DEL NEGOCIO DE LA MUSICA I II 2 hrs -MUSICA POR COMPUTADORA I II 2 hrs -OPTATIVA A TECLADOS I 2 hrs -OPTATIVA A ELEGR I 2 hrs -PRACTICAS I II 2 hrs <p>HORAS POR SEMANA: 12</p>	<ul style="list-style-type: none"> -LENGUAJE MUSICAL II III 2 hrs -TECLADOS III IV 1 hr -ENSAMBLES III IV 2 hrs -ADMINISTRACION DEL NEGOCIO DE LA MUSICA III IV 2 hrs -CUBASE I II 2 hrs -OPTATIVA A ELEGR II III 2 hrs -PRACTICAS III IV 2 hrs <p>HORAS POR SEMANA: 12</p>	<ul style="list-style-type: none"> -LENGUAJE MUSICAL IV V 2 hrs -TECLADOS V VI 1 hr -ENSAMBLES V VI 2 hrs -ENTRENAMIENTO AUDITIVO I II 2 hrs -SIBELIUS I II 2 hrs -OPTATIVA A ELEGR IV V 2 hrs -PRACTICAS V VI 2 hrs <p>HORAS POR SEMANA: 12</p>
CUARTO CUATRIMESTRE	QUINTO CUATRIMESTRE	SEXTO CUATRIMESTRE
<ul style="list-style-type: none"> -LENGUAJE MUSICAL VI VII 2 hrs -TECLADOS VII VIII 1 hr -ENSAMBLES VII VIII 2 hrs -ENTRENAMIENTO AUDITIVO III IV 2 hrs -ARMONIA MODERNA I II 2 hrs -OPTATIVA A ELEGR VI VII 2 hrs -PRACTICAS VII VIII 2 hrs <p>HORAS POR SEMANA: 12</p>	<ul style="list-style-type: none"> -LENGUAJE MUSICAL VIII IX 2 hrs -TECLADOS IX X 1 hr -ENSAMBLES IX X 2 hrs -COMPOSICION I II 2 hrs -ARMONIA MODERNA III IV 2 hrs -OPTATIVO ROYAL TEORICO 3 I II 2 hrs -PRACTICAS IX X 2 hrs <p>HORAS POR SEMANA: 12</p>	<ul style="list-style-type: none"> -LENGUAJE MUSICAL X XI 2 hrs -TECLADOS XI XII 1 hr -ENSAMBLES XI XII 2 hrs -COMPOSICION III IV 2 hrs -ARMONIA MODERNA V VI 2 hrs -OPTATIVO TRINITY PRACTICO 3 I II 2 hrs -PRACTICAS XI XII 2 hrs <p>HORAS POR SEMANA: 12</p>
SÉPTIMO CUATRIMESTRE	OCTAVO CUATRIMESTRE	NOVENO CUATRIMESTRE
<ul style="list-style-type: none"> -IMPROVISACION DE B. LUES I II 2 hrs -TECLADOS XIII XIV 1 hr -ENSAMBLES DE ESTILOS DE BLUES I 2 hrs -ENSAMBLES DE ESTILOS DE RYTHM & BLUES I 2 hrs -COMPOSICION V VI 2 hrs -ARMONIA APLICADA I II 2 hrs -OPTATIVA A ELEGR VIII IX 2 hrs -PRACTICAS XIII XIV 2 hrs <p>HORAS POR SEMANA: 12</p>	<ul style="list-style-type: none"> -IMPROVISACION DE ROCK I II 2 hrs -TECLADOS XV XVI 1 hr -ENSAMBLES DE ESTILOS DE ROCK I 2 hrs -ENSAMBLES DE ESTILOS DE FUNK I 2 hrs -ARREGLOS I II 2 hrs -MUSICO DE SESION I II 2 hrs -OPTATIVO ROYAL TEORICO 5 I II 2 hrs -PRACTICAS XV XVI 2 hrs <p>HORAS POR SEMANA: 12</p>	<ul style="list-style-type: none"> -IMPROVISACION DE JAZZ I II 2 hrs -TECLADOS XVII XVIII 1 hr -ENSAMBLES DE ESTILOS DE JAZZ I 2 hrs -ENSAMBLES DE ESTILOS DE LATIN I 2 hrs -ARREGLOS III IV 2 hrs -LEY DE DERECHOS DE AUTOR I II 2 hrs -OPTATIVO TRINITY PRACTICO 5 I II 2 hrs -PRACTICAS XVII XVIII 2 hrs <p>HORAS POR SEMANA: 12</p>
DÉCIMO CUATRIMESTRE	ONCEAVO CUATRIMESTRE	DOCEAVO CUATRIMESTRE
<ul style="list-style-type: none"> -TALLER DE LECTURA I II 2 hrs -TECLADOS XIX XX 4 hrs -ENSAMBLE DE JAMM I II 2 hrs -ARREGLOS V VI 2 hrs -MARKETING Y MEDIOS DE COMUNICACION I II 2 hrs -OPTATIVA A ELEGR X XI 2 hrs -PRACTICAS XIX XX 2 hrs <p>HORAS POR SEMANA: 12</p>	<ul style="list-style-type: none"> -ANALISIS DISCOGRAFICO I II 2 hrs -TECLADOS XXI XXII 1 hr -ENSAMBLE DE TEATRO I II 2 hrs -FILM SCORING I II 2 hrs -PEDAGOGIA MUSICAL I II 2 hrs -OPTATIVO ROYAL TEORICO 6 I II 2 hrs -PRACTICAS XXI XXII 2 hrs <p>HORAS POR SEMANA: 12</p>	<ul style="list-style-type: none"> -DISEÑO DE CONCEPTO ARTISTICO I II 2 hrs -TECLADOS XXIII XXIV 1 hr -ENSAMBLE DE TEATRO III IV 2 hrs -TECNICAS APLICADAS I II 2 hrs -FUNDAMENTOS DE ADMINISTRACION EN LA INDUSTRIA MUSICAL I II 2 hrs -OPTATIVO TRINITY PRACTICO 8 I II 2 hrs -PRACTICAS XXIII XXIV 2 hrs <p>HORAS POR SEMANA: 12</p>

TOTAL DE HORAS 2496



PLAN DE ESTUDIOS

FUNDAMENTOS INTEGRALES	
Materias	Niveles
Apreciación musical	I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII
Teoría de la música	I, II, III, IV
Música mexicana y latinoamericana	I
Poesía y composición popular	I

HABILIDADES TECNOLÓGICAS GLOBALES
Herramientas y procesos generales de la edición en Audio
Herramientas y procesos generales de la edición en MIDI
Introducción a Consolas de Grabación y Mezcla
Técnicas de Programación y Edición Básica en ProTools
Técnicas de Programación y Edición Avanzada en ProTools
Grabación Analógica y Digital
Producción Vocal
Fundamentos de Producción
Técnicas Avanzadas de Grabación y Mezcla
Flujo de Señal Avanzado / Micrófonos
Síntesis y Programación
Audio y Midi Avanzado
Sesión Profesional

HABILIDADES PRÁCTICAS	
Materias	Niveles
Instrucción Instrumental	I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII
Ensamblés	I, II, III, IV, V, VI, VII
Entrenamiento Auditivo	I, II, III, IV, V, VI
Actuación	I, II
Teclado Básico	I

NEGOCIOS E INDUSTRIA INTERNACIONAL	
Materias	Niveles
Industria del Entretenimiento	I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII
Medios	I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII
Espectáculos y Giras	I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII

CURSOS AVANZADOS DE ESPECIALIZACIÓN APLICADA
Entrenamiento Auditivo con Instrumento I, II
Curso Superior de Improvisación I, II, III, IV
Curso Superior de Laboratorio I, II
Ritmos y Percusiones Afro-Cubanas
Taller de Lectura a Primera Vista
Interpretación de Música Mexicana
Músico de Sesión de Grabación
Interpretación de Música Latinoamericana
Preparación de Concierto Final

libros

- BOULEZ, PIERRE. *Puntos de referencia*, Eduardo J. Prieto (trad.), Barcelona : Gedisa, 2001.
- BRENDDEL, ALFRED. *De la A a la Z de un pianista*, Jorge Seca (trad.), Barcelona : Acantilado, 2013.
- CASELLA, ALFREDO. *El piano*, Carlos Floriani (trad.), Buenos Aires : Ricordi Americana, s.f.
- CLAYTO, PETER. *Jazz A-Z : Guía alfabética de los nombres, los lugares y la gente del jazz. Una guía Guinness*, José Ramón Rubio (adapt.), Buenos Aires : Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 1991.
- DE LA ROSA, OLIVER. *Música-Arquitectura – Diagramas y Percepciones*, Tesis (Arquitectura), Facultad de Arquitectura, UNAM : México, 2010.
- DE LEÓN CEVALLOS, MARISA. *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*, México : CONACULTA/FONCA, Dirección General de Vinculación Cultural, 2013.
- DELEUZE, GILLES - GUATTARI, FELIX. *Mil mesetas Capitalismo y esquizofrenia*, José Vázquez Pérez (trad.) y Umbelina Larraceleta (col.), Valencia : Pre-textos, 2002.
- FERGUSON, HOWARD. *La interpretación de los instrumentos de teclado, desde del siglo XIV al XIX*, Hamish Urquhart (trad.), Madrid : Alianza Editorial, 2006.
- FERRER VIVÓ, DOMINGO. *A la Plenitud del Ser por la Magia Azteca*, Ciudad de México : Azteca Fraternity, 2015.
- FOSTER, DANIEL H. *Wagner's Ring Cycle and the Greeks*, New York : Cambridge University Press, 2010.
- HARDING, ROSAMOND E. M. *The Pianoforte, its history traced to the great exhibition of 1851*, Cambridge UK: Cambridge University Press, 1933-2014.
- HEIDDEGER, MARTIN. *Ser y el tiempo*, Jorge Eduardo Rivera (trad.), Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 2005.
- HERAS, GUILLERMO. *Pensar la gestión de las artes escénicas : escritos de un gestor*, Caseros : RGC Libros, Dirección General de Vinculación Cultural, 2012.
- HERSCH, JEANNE. *Tiempo y música*, Rosa Rius y Ramón Andrés (trad.), Barcelona : Acantilado, 2013.
- HOFMANN, JOSEF. *Piano playing with piano questions answered*, New York : Dover, 1976.
- ISACOFF, STUART. *A Natural History of the Piano*, London : Souvenir Press, 2013.
- JACKSON, GABRIEL. *Mozart: Vida y ficción*, María Gomis (trad.), Salamanca : Universidad de Salamanca, 2003.
- KANDINSKY, WASSILY. *De lo espiritual en el arte*, Elisabeth Palma (trad.), Ciudad de México : Ediciones Coyoacán, 2006.
- KERNFELD, BARRY. *The New Grove Dictionary of Jazz*, Volume Two, London : Macmillan Press, 1988.
- LÓPEZ ALONSO, MARÍA DE LOS ÁNGELES. *Historia del piano y de la interpretación pianística*, España : Calima Gráficas, ca. 1998.
- PALMIERI, ROBERT (ed.). *Encyclopedia of the Piano, (Encyclopedia of Keyboard Instruments)*, New York & London : Garland, 1996.
- PARAKILAS, JAMES et al. *Piano Roles: three hundred years of life with the piano*, New Haven, Connecticut : Yale University Press, c1999.
- PESTELLI, GIORGIO. *The age of Mozart and Beethoven*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984.

FUENTES

- RANDEL, DON MICHAEL. *Diccionario Harvard de Música*, Victorino Pérez (trad.), México D.F. : Diana, 1997.
- RATTALINO, PIERO. *Historia del piano. El instrumento, la música, y los intérpretes*, Cooper City, Florida : Span Press Universitaria, 1997.
- RIEMANN, HUGO. *Manual del pianista*, Antonio Ribera y Maneja (trad.), Barcelona : Labor, 1951.
- ROOB, ALEXANDER. *Alquimia & Mística: El gabinete Hermético*, Köln : Taschen, 2005.
- ROSENBLUM, SANDRA P. *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*, Indiana : Indiana University Press, 1988.
- ROWLAND, DAVID (ed.). *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge UK: Cambridge University Press, 1998.
- SADIE, STANLEY (Editor). *The new grove dictionary of musical instruments and musicians*, London : Macmillan : Grove, 1984.
- SCHEFF BERNSTEIN, JOANNE. *Marketing tras bambalinas. Cómo crear y conservar el público para las artes escénicas*, Victoria Schussheim (trad.), México : Librería : CONACULTA, 2008,
- SCHONBERG, HAROLD G. *Los grandes pianistas*, Clotilde Rezzano de Martini, Buenos Aires : Javier Vergara (ed.), 1990
- SCHUMANN, ROBERT. *Consejos a los jóvenes estudiantes de música*, Víctor De Rubertis (trad.), Buenos Aires : Ricordi Americana, 1955.
- SCOTT, MARION M. *Beethoven*, Juan G. Basté (trad.), Barcelona : Salvat Editores, 1985.
- SLONIMSKY, NICOLAS (rev.). *The Concise Edition of Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, New York : Schirmer Books, 1993.
- TIRRO, FRANK. *Historia del jazz clásico*, Barcelona : Ma Non Troppo Ediciones, Robinbook, 2001.
- WALKER, ALAN. *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861*, Volumen 2, Ithaca, New York : Cornell University Press, 1993.
- WILLIAMS, JOHN-PAUL. *The piano*, New York : Billboard Books, 2002.

artículos

- AZAR, LÁZARO. “Lanzan el piano del siglo”. Reforma, Ciudad de México, 21 de Enero de 2015.
- MAO, RAYMOND. *The Influence of Ludwig van Beethoven on Franz Liszt*, Music 89S, 2012.
- PACHECO, MARISOL. Rosino Serrano, 30 años de composición, arreglo y dirección musical, “Music:Life”, Año 9, Núm. 107, mayo 2014.
- POLLENS, STEWART. An Upright Pianoforte by Domenico del Mela, “The Galpin Society Journal”, vol. 45, Marzo de 1992.
- RODRÍGUEZ, MARTA. “Una pianista se enfrenta a siete años y medio de cárcel por molestar a una vecina”. El País, Girona, España, 11 de Noviembre de 2013.
- VARGAS, ÁNGEL. “Vivir como músico clásico es difícil; el hueso es una opción : Dudin”, La Jornada, Ciudad de México, 19 de junio de 2011.

web

- Academia de Música Fermatta. *Planes de Estudio*. <http://www.fermatta.edu.mx/licenciaturas.pdf>
- Academia de Música Fermatta. *Ejecución Instrumental*. <http://www.fermatta.edu.mx/academico/licenciaturas/licenciatura-en-ejecucion-instrumental/>
- Alexander Pincus. *Piano*. http://www.pinc.us/blog/bauhaus-future-classic-asymptote-architecture#.U_eHu0vjfA
- Baldur Brönnimann. *10 cosas que deberíamos cambiar en los conciertos clásicos*. <http://www.baldur.info/es/blog/10-things-that-we-should-change-in-classical-concerts/>
- BBC NEWS. How does the oldest grand piano sound? <http://www.bbc.com/news/uk-22507415>
- BBC NEWS. *Live classical 'off-putting' says Jonny Greenwood*. <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-29559804>
- Beautiful Life. Design news, beautiful art and luxury lifestyle. *Grand pianos*. <http://www.beautifullife.info/industrial-design/creative-grand-pianos/>
- Behance. *Apostol Tnokovski*. <https://www.behance.net/tnokovski>
- Bösendorfer. *Der klang, der berührt*. <http://www.boesendorfer.com/en/history.html>
- Bullet proof of musician. *Why Improvisation Should Be Part of Every Young Musician's Training*. <http://www.bulletproofmusician.com/why-improvisation-should-be-part-of-every-young-musicians-training/>
- Carl Rönisch. *Pianofortemanufaktur*. <http://www.roenisch-pianos.de/en/about-roenisch.html>
- Catalina Serrano Garcia. <https://catalinaserranogarcia.wordpress.com/2015/01/20/las-11-mejores-redes-sociales-para-musicos/>
- CNET. *Photos: Top five Swarovski disasters*. <http://www.cnet.com/pictures/photos-top-five-swarovski-disasters/5/>

- Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Diplômes. <http://www.conservatoiredeparis.fr/etudes/diplomes-delivres/musique/>
- Conservatorio de las Rosas. *Licenciatura*. <http://conservatoriodelasrosas.edu.mx/Portal/licenciatura/>
- Conservatorio de las Rosas. *Plan de estudios*. <http://conservatoriodelasrosas.edu.mx/Portal/licenciatura/plan-de-estudios/>
- Crypton. http://www.crypton.co.jp/miku_eng
- Daily MAIL. *The piano phenomenon taking music to new heights*. <http://www.dailymail.co.uk/home/moslive/article-1302224/Lang-Lang-The-piano-phenomenon-taking-music-new-heights.html>
- Davenport. *Rocking Piano*. <http://www.davenportinteriors.co.uk/pages/rockingpiano.html>
- Diccionario de la Real Academia Española. *Músico*. <http://lema.rae.es/drae/?val=músico>
- Diccionario de la Real Academia Española. *Pianista*. <http://lema.rae.es/drae/?val=pianista>
- Diccionario de la Real Academia Española. *Tecla*. <http://lema.rae.es/drae/?val=s%C3%ADntesis>
- Diccionario de la Real Academia Española. *Teclado*. <http://lema.rae.es/drae/?val=teclado>
- El Diario MX. *Compara Carreras, Instituto Mexicano para la Competitividad (IMCO)*. http://diario.mx/Nacional/2013-09-02_48b76294/enlistan-los-10-empleos-peor-pagados-en-mexico/
- El Diario MX. *Enlistan los 10 empleos peor pagados en México*. http://diario.mx/Nacional/2013-09-02_48b76294/enlistan-los-10-empleos-peor-pagados-en-mexico/
- El Plaza Condesa. *Hatsune Miku*. <http://www.elplaza.mx/evento/hatsune-miku>
- Elvis Presley Fans. *Gold Piano*. <http://www.elvispresleyfansofnashville.com/elvis-presley-news/elvis-gold-piano-on-ebay>
- Encyclopedia Britannica. *Upright piano*. <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/618888/upright-piano#ref837533>
- Escuela de Música G.Martell. *Carrera Internacional de Teclado y Composición*. <https://www.gmartell.com/carrera-teclado>
- Escuela de Música G.Martell. *Programa Académico de la Carrera de Teclados y Composición*. http://www.gmartell.com/pdf/programa_academico_teclados-01.jpg
- Escuela Nacional de Música. *Requisitos de egreso*. http://www.enmusica.unam.mx/div/offer_edu/licenciatura/lic_egreso.html
- Escuela Nacional de Música. *Requisitos de ingreso*. http://www.enmusica.unam.mx/div/offer_edu/licenciatura/lic_ingreso.html
- Escuela Superior de Música. *Planes de Estudio (2010) de Nivel Superior*. <http://www.escuelasuperiordemusica.bellasartes.gob.mx/pdf/PLANLIC2010.pdf>
- Ezra Doner. *On Being an Independent Musician*. <http://ezradonner.com/on-being-an-independent-musician/>
- Facultad De Música Universidad Veracruzana. *Plan de estudios*. <http://www.uv.mx/musica/files/2014/02/trip-musica-piano.pdf>
- Facultad De Música Universidad Veracruzana. *Centro de Estudios de Jazz*. <http://www.>

- uv.mx/jazzuv/convocatoria-externa-cp2015/
- Facultad De Música Universidad Veracruzana. *Licenciatura en Jazz*. <http://www.uv.mx/docencia/programa/Creditos.aspx?Programa=JAZZ-11-E-CR>
- Fazioli Pianoforti. *M. Liminal*. <http://www.fazioli.com/en/pianoforti/special/m-liminal>
- Frank Pollaro. *Pianos*. <http://www.pollaro.com/pianos.php>
- Forbes México. *Las 10 carreras mejor y peor pagadas en México*. <http://www.forbes.com.mx/las-10-carreras-mejor-y-peor-pagadas-en-mexico/>
- From the voice of. *Voice Teacher vs Vocal Coach*. <http://fromthevoiceof.blogspot.mx/2009/10/voice-teacher-vs-vocal-coach.html>
- Gagapedia. *Performances*. http://ladygaga.wikia.com/wiki/Royal_Variety_Performance
- Gaga Fashion Land. *Pianos*. <http://gagafashionland.com/2010/03/fashion-exclusive-gagas-88-magic-keys-exhibition/#sthash.OuIRPcFT.8hKBSHIS.dpbs>
- Gibson. *Lady Gaga & Elton John*. <http://www2.gibson.com/News-Lifestyle/Features/en-us/lady-gaga-elton-john-0208.aspx>
- Heintzman CO & LTD. *Piano*. <http://hzmppiano.com/?p=4927>
- IN Presswire. *Indiegogo*. <http://www.einpresswire.com/article/210008599/indiegogo-evolutionary-piano-project-to-build-advanced-piano>
- Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz. *Perfil de egreso del Ciclo Profesional*. http://www.ismev.edu.mx/?page_id=326
- John Broadwood & Sons. *History*. <http://www.broadwoodpianos.com/history.html>
- Julius Blüthner. *Pianofortefabrik*. http://www.bluetnerworld.com/index.php?option=com_content&view=article&id=65&Itemid=83&lang=en
- Klavins Pianos.: http://www.klavins-pianos.com/index_en.htm
- Kompoz. <http://www.kompoz.com/music/home>
- Listverse. *7 Classical Piano Duels*. <http://listverse.com/2011/12/27/7-classical-piano-duels/>
- Los Angeles Philharmonic. *Ricercar, from The Musical Offering*. <http://www.laphil.com/philpedia/music/ricercar-from-musical-offering-bachwebern>
- Ludwig von Mises Institute. *The End of the US Piano Industry*. <http://mises.org/daily/3253>
- Metropolitan Museum of Art. *Charles Albrecht*. <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search?&where=Philadelphia&who=Charles+Albrecht&pg=1>
- Michael Sweeney Piano Restoration. *Manufacturers*. <http://www.sweeneypiano.com/in-terstate/manufacturers/>
- Musicalizza. <http://www.musicalizza.com/plataformas-para-musicos/>
- NYT LINE. *Liminal*. <http://www.nyt-line.fr/mliminal.html?05>
- Period Piano Company. *Rippen Aluminium*. http://www.periodpiano.com/grand_pianos/Rippen-Aluminium-grand1965.html
- Petrof. *History*. <http://www.petrof.com/historie.html>
- Piano Haus Huster. *Meteor*. <http://www.pianohaus-huster.de/fluegellInserts/seiler180Meteor.html>
- Piano Haus Huster. *Meteorit*. <http://www.pianohaus-huster.de/fluegellInserts/seiler116Meteorit.html>
- Piano Tuners. *Introduction*. http://www.piano-tuners.org/history/history_1.html
- Pleyel Pianos. *Histoire*. http://piano.pleyel.fr/histoire-pleyel-200_4.php
- Prezi.com Facultad De Música UV. *Licenciatura en Música*. <https://prezi.com/jsajeaj1rjq3/licenciatura-en-musica-plan-de-estudios-2011/>
- Radiomás. *Entrevista a Charles Lloyd*. [http://www.radiomas.mx/si-bach-estuviera-vivo-](http://www.radiomas.mx/si-bach-estuviera-vivo-seria-musico-de-jazz-charles-lloyd/)

- [seria-musico-de-jazz-charles-lloyd/](http://www.radiomas.mx/si-bach-estuviera-vivo-seria-musico-de-jazz-charles-lloyd/)
- Red Educativa Musical. *Productor musical*. <http://recursostic.educacion.es/artes/rem/web/index.php/es/dossier-educativo/item/235-productor-musical>
- Revista Chilango. *Chilangoñol Real Epidemia de la Lengua – Lenguaje musical*. <http://www.chilango.com/chilangonol/lenguaje-musical>
- Sauter Pianos. *Imagination Series*. http://www.sauter-pianos.de/english/pianos_maly_edition/imago.html
- Sauter Pianofortemanufaktur GmbH & Co KG. <http://www.sauter-pianos.de/english/sauter.html>
- Schimmel Pianos. *Art Collection*. <http://www.schimmel-pianos.de/home/instruments/art-collection.html?L=1>
- Sistema de Información Cultural CONACULTA. http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=educacion_artistica&table_id=181&I=
- Steingraeber & Söhne. *History*. http://www.steingraeber.de/english/about_us/history_serial_numbers_656.html
- Seiler Pianos. *Art*. <http://www.seiler-pianos.de/en/about-seiler/craftsmanship/customized/>
- Steinway & Sons. *History*. <http://www.steinway.com/about/history/>
- Subdirección General de Educación e Investigaciones Artísticas – INBA. <http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx/index.php/menudifusionextension/menuconvocatoria/audiciones-cnm>
- Tablet PC Review <http://www.tabletpcreview.com>
- Texas State Historical Association (TSHA). Piano Manufacture. <http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/xcpcb>
- The Berry. *Craziest Pianos*. <http://theberry.com/2011/07/21/lady-gagas-top-10-craziest-pianos-10-photos/>
- The Guardian. *An Architectural Piano*. <http://www.theguardian.com/artanddesign/artblog/2007/nov/14/theysaythatwritingabout>
- The Guardian. How I fell in love with Ludwig. <http://www.theguardian.com/music/2007/jan/12/classicalmusicandopera>
- The World Federation of International Music Competition. <http://www.wfimc.org/>
- Universidad Nacional Autónoma de México. *Qué es la UNAM*. http://www.unam.mx/acercaunam/es/pdf/QueEsUNAM_Espaniol.pdf
- Yamaha. *Disklaviers*. http://usa.yamaha.com/products/musical-instruments/keyboards/disklaviers/e3_series/?mode=series#tab=feature
- Yamaha. *Silent Pianos*. <http://usa.yamaha.com/products/musical-instruments/keyboards/silentpianos/>
- Yanko Design. *A humble grand?* <http://www.yankodesign.com/2008/05/20/a-humble-grand/>
- YouTube. *CBC NEWS: 24k Gold Leaf Fazioli Piano*. https://www.youtube.com/watch?v=qwObR_P4rXU
- YouTube. Samsung Galaxy Note Pro 12.2. <https://www.youtube.com/watch?v=uGs4jqCpQTk>
- YouTube. *Symphony Orchestra 2011 Grand Finale*. <https://www.youtube.com/watch?v=LnKJpYGCCLsg>
- YouTube. *Tablet PC for Musicians*. https://www.youtube.com/watch?v=F_QxZJERPI8
- Yumpu. *Concert Chamber K213 Otmar Alt*. <https://www.yumpu.com/en/document/view/14861581/concert-chamber-k-213-otmar-alt-schimmel>

imágenes

PAG	NOMBRE
ii-iii	Portada Fotografía del autor
8	Clavicijero Fotografía del autor
16	Monocordio de Robert Fludd https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Fotothek_df_tg_0006469_Theosophie_%5E_Philosophie_%5E_Sonifikation_%5E_Musik_%5E_Musikinstrument.jpg
16	Pintura del Santur https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Hasht-Behesht_Palace_santur.jpg
16	Hydraulis http://m-y-r-i.net/wp-content/uploads/2014/06/Hydraulis_Aquincum1.jpg
16	Clavicordio http://www.theparisworkshop.com/im/inst/hubert.jpeg
21	Piano Cristofori Mecanismo http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_cris_1.jpg
21	Del Mela Action http://www.jstor.org/stable/842258?seq=1#fndtn-page_thumbnails_tab_contents
22	Piano Cristofori 1720 http://www.metmuseum.org/art/collection/search/501788
25	Tafelklavier http://www.europeana.eu/portal/es/record/09102/_GNM_706799.html
25	Piano-pyramide 1745 https://fr.wikipedia.org/wiki/Christian_Ernst_Friederici
25	Giraffenflügel http://www.bmschuermann.gmxhome.de/seuffert.html
28	Americus Backers 1772 http://collections.ed.ac.uk/mimed/record/17709?highlight=**
28	Piano Stein 1775 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/FortepianoJAStein.JPG
33	Piano Érard http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Piano_Andrés_Bello.jpg
33	Broadwood Piano Transpositor https://books.google.com.mx/books?id=VofRAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false
33	Piano Pleyel Chopin http://www.periodpiano.com/restoration.html
33	John Broadwood & Sons 1810 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/John_Broadwood%2C_London%2C_1810_-_Musical_Instrument_Museum%2C_Brussels_-_IMG_3841.JPG
34	Jean-Henri Papé Piano Console 1839 http://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0156881
34	Hawkins Portable Grand Piano 1800 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Britannica_Pianoforthe_Hawkins_Portable_Grand_Piano.png
37	Advertisements Chickering http://antiquepianoshop.com/online-museum/chickering-sons/
37	Steinway Centennial Concert Grand http://www.meisलगallery.com/lkmg/musicians/steinway/
40	Porsche Bösendorfer http://www.boesendorfer.com/boesendorfer_en/uploads/web/porsche_pultgesch_400x511.jpg
43	Steinway & Sons Piano 50,000, 1987 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Steinway_No.500000.jpg
43	Steinway & Sons Piano Caligari, 1990 http://p2.la-img.com/121/1986/850952_1_1.jpg
43	Bösendorfer Brüssel, 1958 http://www.boesendorfer.com/images/models/Bruessel/Bruessel_Bild1.jpg
43	Bösendorfer Hans Hollein, 1990 http://www.boesendorfer.com/images/deutsch/Modelle/Limited%20Edition/Hans%20Hollein/hollein_01.jpg
43	Schimmel Glass Grand Piano, 1955 http://www.boesendorfer.com/boesendorfer_en/uploads/web/porsche_500x400.jpg
43	Schimmel Pegasus http://pix.avaxnews.com/avaxnews/2c/f0/0000f02c_big.jpeg
44	Steinway & Sons Piano Romero Britto, 1963 http://www.steinway.com/images/piano-model/romero-britto.png
44	Steinway & Sons Piano Summertime, 2005 http://steinway.vn/san-pham/54/Summertime.html
44	Bösendorfer Audi Grand Piano, 2009 http://www.boesendorfer.com/boesendorfer_en/uploads/web/BSD_mod_audi.jpg
44	Bösendorfer Porsche Grand Piano, 2002 http://www.boesendorfer.com/boesendorfer_en/uploads/web/porsche_500x400.jpg
44	Schimmel Daniel Liebeskind http://www.designboom.com/tools/WPro/images/blog9/rom.jpg
45	Klavins Modell 370, 1987 http://www.klavins-pianos.com/pianos_de.htm
45	Klavins Una Corda Piano, 2014 http://www.klavins-pianos.com/pianos_de.htm
45	Seuter Pure Basic http://www.sauter-pianos.de/de/pure-basic
45	Seuter Pure Vitrea http://www.sauter-pianos.de/de/vitrea
45	Seiler Suspension Grand Piano, 2002 http://www.kuenstler-musikservice.de/musiker/seilerpianos.htm
45	Puente del Alamillo Sevilla http://www.calatrava.com/content/images/Seville/0006.jpg
46	Klavins Modell 408 Konzertflügel http://www.klavins-pianos.com/pianos_de.htm
46	Seuter Imago, the Avant-Garde piano http://www.sauter-pianos.de/spanish/pianos_maly_edition/imago.html
46	Seiler Meteorit http://www.pianos.de/en/members/index.php?id=36
46	Museo Guggenheim Bilbao http://www.guggenheim.org/images/content/Affiliates/Bilbao/gmb_bilbao_690x235.jpg
46	Seiler Meteor http://www.kuenstler-musikservice.de/musiker/seilerpianos.htm
52	Lady Gaga Monster Ball Tour http://www.zimbio.com/pictures/pVs_cowfV-E/Lady+Gaga+Monster+Ball+Tour+MGM+Grand+Garden+pz3ILLOfq
52	Lady Gaga Monster Ball http://gagadaily.com/forums/topic/127822-favourite-piano-on-a-lady-gaga-tour/
53	Rippen Aluminium Grand Piano http://www.periodpiano.com/grand_pianos/Rippen-Aluminium-grand1965.html

53	Chichi the Rocking Piano http://www.odditycentral.com/wp-content/uploads/2011/02/rocking-piano.jpg
53	Apostol Tnokovski Hydra Piano http://www.yankodesign.com/2010/07/16/lady-gaga-this-one-is-be-cause-of-you/
53	Apostol Tnokovski Wave Piano http://www.tuvie.com/elegant-glossy-wave-piano-design-inspired-by-waves/
53	Dalí Piano http://ladygaga.wikia.com/wiki/Floating_Piano
53	Little Monster Hand Dual Piano https://mioga-loopy.tumblr.com/post/6684018205/lady-gaga-pianos-and-keytars
54	Fazioli M. Liminal http://www.fazioli.com/it/pianoforti/specials/m-liminal
54	Alexander Pincus Bauhaus Piano http://pinc.us/picture/piano_detail_01.jpg?pictureid=1580706
54	Bösendorfer Swarovski Grand http://www.boesendorfer.com/en/limited-edition/swarovski
54	Heintzman Crystal Piano http://hzmmpiano.com/index.php/nggallery/thumbnails?page_id=5788
61	Pianola Grand Piano, New York, 1898 http://www.pianola.org/history/history.cfm
61	Léon Theremin http://www.wave-theremin.com/theremin-instrument.php
61	Teleharmonium, 1897 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Teleharmonium1897.jpg
61	Maurice Martenot http://www.danacountryman.com/martenot_project/martenot.html
61	Mixtur-Trautonium, 1952 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Mixtur_Trautonium.jpg
65	Yamaha Disklavier E3 Player Piano http://ellisiano.com/disklavier-pianos/
66	Tyros 4 Yamaha Digital Piano Workstation (Arranger) http://usa.yamaha.com/products/musical-instruments/keyboards/arranger_workstations/tyros4/?mode=model
66	Yamaha Modus H01 (Digital Piano) http://usa.yamaha.com/products/musical-instruments/keyboards/digitalpianos/modus/h01/
66	Clavinova CVP-600 http://www.kerryskeyboards.com.au/what-is-a-clavinova.html
66	Clavinova grand CVP-709 http://usa.yamaha.com/products/musical-instruments/keyboards/digitalpianos/
66	Robert Moog http://www.elevenwarriors.com/forum/anything-else/2016/05/70844/dr-robert-arthur-moog-may-23-1934-august-21-2005-tim
70	Yamaha Silent Piano Action http://uk.yamaha.com/en/products/musical-instruments/keyboards/silentpianos/
70	Indiegogo Evolutionary Piano Project http://prefundia.com/projects/view/evolutionary-piano/1053/
70	Piano Bogányi http://www.norwegian.com/magazine/features/2015/03/budapest-piano
70	Roli Seaboard Grand http://www.microfusa.com/tienda/es/roli-seaboard-rise-25.html
70	Yamaha & Plattard The key between you http://i1-news.softpedia-static.com/images/news2/The-World-039-s-Most-Amazing-Pianos-5.jpg
71-72	Peugeot Pleyel http://www.classicfm.com/instruments/piano/peugeot-pleyel-piano/
76	Sonate da cimbalo di piano e forte de Giustini http://imslp.org/wiki/12_Sonate_da_cimbalo_di_piano_e_forte_Op.1_(Giustini,_Lodovico)
81	chiroplast http://fineartamerica.com/featured/chiroplast-designed-to-train-pianists-science-source.html
81	2 The Old Song, Giovanni Boldini, 1871 http://es.wahooart.com/@/8YE68D-Giovanni-Boldini-Dos-mujeres-en-traje-de-siglo-XVIII-en-el-piano-(tambien-conocido-como-The-...
81	Dactylon http://3.bp.blogspot.com/-k7oeqat7_Rs/UkQXVQnShdI/AAAAAAAABBQ/oDlh0ELMEkg/s1600/piano+dactilion.jpg
81	Dactylon http://www.pianisttopianist.com/wp-content/uploads/2010/07/image1.jpg
81	5 Interior Jeløen Moss, Asta Nørregaard, 1898 http://lilacsinthedooryard.tumblr.com/post/128146587017/asta-nørregaard-interior-jeløen-moss-1898
95	JSBach https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach#/media/File:Johann_Sebastian_Bach.jpg
95	Steibelt http://www.classicfm.com/composers/beethoven/guides/key-people-beethovens-music-and-life/daniel-steibelt-1765-1823/
95	Berlioz http://www.naxos.com/person/Hector_Berlioz_25992/25992.htm
95	Liszt https://global.britannica.com/biography/Franz-Liszt
96	Marchand http://www.musicologie.org/Biographies/m/marchand_louis.html
96	Beethoven https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Beethoven.jpg
96	Mendelssohn http://www.hetorgel.nl/e2010-06b.htm
96	Thalberg https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Sigismond_Thalberg_%28by_Grevedon%29.jpeg
98	Novecento Film https://www.youtube.com/watch?v=qdSRJZUw1Y
103	Ballet Piano http://favim.com/image/6833/
103	Una tertulia en 1840 http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-99696.html
103	Don't shoot the pianist https://es.pinterest.com/pin/18661797827895947/
103	Liszt am Flügel https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e0/Josef_Danhauser_Liszt_am_Flügel_1840_01.jpg/800px-Josef_Danhauser_Liszt_am_Flügel_1840_01.jpg
103	Piano tuner https://antiquepianoshop.com/restoration-services/restoration-packages/upright-restoration-packages/
103	Shine Movie https://www.youtube.com/watch?v=8_p6-cAMr_g&list=PLvJRpyCL0etBW8pI5P03cCDC
104	Woman Piano https://es.pinterest.com/pin/75013150016646968/

- 105 Bordello Piano2 <https://es.pinterest.com/pin/301530137534076942/>
- 106 Burdeles <https://boardgamegeek.com/thread/1272381/so-piano-player-gets-screwed-town>
- 106 Song and dance in the Roosevelt era, 1903 <https://es.pinterest.com/pin/44754590021118073/>
- 106 Film Pianist <http://www.perfforsorbill.com/sources6.shtml>
- 106 Toulouse-Lautrec https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/18/Henri_de_Toulouse-Lautrec_005.jpg/800px-Henri_de_Toulouse-Lautrec_005.jpg
- 106 Hilma Burt's Storyville <https://es.pinterest.com/pin/92886811037029609/>
- 106 Bordello piano1 <https://es.pinterest.com/pin/537828380469430440/>
- 108 Bugs Bunny <http://www.jonathanrosenbaum.net/wp-content/uploads/2013/05/rhapsodyrabbit.gif>
- 108 Pianist definition <http://www.classicfm.com/instruments/dictionary-definitions/pianist/>
- 111 Daniel Barenboim and Martha Argerich <http://andrewnovialdi.com/blog/martha-argerich-the-supreme-priest-ess-of-the-piano/>
- 112 Alfred Brendel <https://i.ytimg.com/vi/HrbZDgsZUBw/maxresdefault.jpg>
- 112 Wilhelm Backhaus <http://en.chopin.nifc.pl/files/foto/1/6641/o/3991531.jpg>
- 113 Girl Pianist <https://www.bocalfemagazine.com/sites/default/files/features/MG9888retouched.jpg>
- 119 Martha Argerich <https://es.pinterest.com/pin/495958977691038111/>
- 119 Jelly Roll Morton <http://blackkudos.tumblr.com/post/131404347032/jelly-roll-morton-ferdinand-joseph-lamothe>
- 119 Vladimir Horowitz <http://articles.latimes.com/2014/jan/04/entertainment/la-et-cm-vladimir-horowitz-carnegie-hall-20140105>
- 119 Art Tatum <http://fgerald5020.tripod.com/jazz.htm>
- 119 Thelonious Monk <https://jazzinphoto.wordpress.com/category/thelonious-monk/page/3/>
- 119 Arthur Rubinstein https://www.youtube.com/watch?v=6bNjnx_b5I
- 119 Dave Brubeck Quartet <https://www.discogs.com/es/artist/251689-The-Dave-Brubeck-Quartet>
- 120 Herbie Hancock <https://fanart.tv/artist/27613b78-1b9d-4ec3-9db5-fa0743465fdd/hancock-herbie/>
- 120 Yulianna Avdeeva <http://jorgensen.uconn.edu/gallery/photo.php?setid=72157630636906140&page=2&per=12&photoId=7597805534>
- 120 Chick Corea <http://quotesfor.org/famous-chick-corea-quotes/>
- 120 Lola Astanova <http://www.palmbeachillustrated.com/index.cfm?fuseaction=news.details&page=2&ArticleId=3379&returnTo=main>
- 123 Yann Tiersen <https://www.heykiki.com/blog/2012/06/27/the-toy-piano-isnt-just-for-kids-any-more/>
- 123 Tori Amos <http://www.dallasnews.com/entertainment/music/headlines/20140730-tori-amos-slithers-her-way-through-demanding-solo-show-in-dallas.ece>
- 123 Liberace <http://www.thedailybeast.com/galleries/2013/05/20/liberace-s-wild-style-through-the-years-photos.html#e9edd1e5-ed95-4e81-bf45-edc7e8e1b261>
- 123 Fiona Apple <http://www.pianopushplay.com/pianos/fiona/>
- 124 Richard Clayderman <https://underthenightstarrysky.wordpress.com/2014/03/22/there-is-only-one-thing-which-can-kill-you-and-thats-richard-claydermans-music/>
- 124 Yanni https://lh5.googleusercontent.com/-fNgaYITf0o/UkixLBh638I/AAAAAAAAAFw/17I2edTd9aA/w1946-h1414/Yanni_Acropolis.jpg
- 124 Freddie Mercury <http://queenphotos.wordpress.com/tag/piano/page/4/>
- 124 Tom Yorke <https://i.ytimg.com/vi/3rinocYuZ1g/maxresdefault.jpg>
- 127 Lang Lang <http://3.bp.blogspot.com/-xtnGDMkekGk/TzSghWx6EdI/AAAAAAAAAPU/OpVZ41-qn9o/s1600/LL-at-piano-in-the-air.jpg>
- 127 Yuja Wang <http://www.telegraph.co.uk/women/sex/10736805/Sorry-Nicola-Benedetti-but-sex-is-a-vital-ingredient-of-musical-success.html>
- 127 Hans Zimmer <https://www.theodysseyonline.com/hans-zimmer>
- 127 Vanessa Mae <http://www.dailymail.co.uk/sport/other/sports/article-2542608/Vanessa-British-born-violinist-Mae-ski-Thailand-Sochi-Winter-Olympics-month.html>
- 127 James Horner <http://www.people.com/article/james-horner-celebrity-reactions-death>
- 127 Danny Elfman <http://www.twincitiesstaycations.com/wp-content/uploads/2015/10/danny-elfman.jpg>
- 127 John Williams <http://www.tor.com/2013/04/30/john-williams-star-wars-episode-vii-score/>
- 135 Daniel Barenboim <http://www.southbankcentre.co.uk/whatson/festivals-the-barenboim-project>
- 135 Michael Nyman <http://www.biennial.com/collaborations/michael-nyman>
- 135 Helmut Deutsch <https://abelelandryvoicestudio.musicteachershelper.com/photos>
- 135 Sara McLachlan <http://www.3.pictures.gi.zimbio.com/2008+American+Music+Awards+Show+ISOHEB1VMB-l.jpg>
- 135 Joe Hisaishi <https://www.youtube.com/watch?v=X9mGQU7rGGM>
- 135 Gerald Martin Moore & Renée Fleming <http://www.musicaltoronto.org/2015/11/07/the-voice-renee-fleming-turns-gold-at-roy-thomson-hall/>
- 136 Anthony Tomassini <https://twitter.com/tommasininytt>
- 136 Joshua Bell <http://www.asmf.org/joshua-bell/>
- 136 Nina Simone <http://www.boweryboyshistory.com/2014/02/on-nina-simones-birthday-look-at-her.html>
- 136 Rosino Serrano <http://www.jornada.unam.mx/2013/08/02/espectaculos/a08n1esp>
- 136 Viktoria Horti & Tere Frenk <http://catalogo.inba.gob.mx/en/2015/01/06/dueto-frenk-horti/>
- 137-138 Ludovico Einaudi <http://www.amazingoasis.org/2016/06/musician-plays-piano-in-middle-of-the-arctic.html>
- 144 Tecladista <http://hbdia.com/img/2009/07/tecladista.jpg>
- 144 Bruno Mars <https://michaeljruijz.wordpress.com/page/4/>
- 153 Secretos de la música para tu negocio, Arte cúbico, 2016 <https://www.facebook.com/photo/download/?fbid=898581406906667>
- 153 Chris Martin playing lost http://coldplay.com/livetransmissions_photo.php?id=4524
- 154 Los Makacos de la cumbia <https://i.ytimg.com/vi/knlMeveJVe8/maxresdefault.jpg>
- 154 Luiz Schiavon <http://blog.teclacenter.com.br/luiz-schiavon-o-tecladista-do-rpm/>
- 154 Grupo Purranquino <http://img.webme.com/pic/g/grupopurranquino/piillo2985.gif>
- 154 Tecladista <http://listas.20minutos.es/lista/quien-es-el-mejor-tecladista-del-rock-progresivo-186113/>
- 154 Vkgoeswild <https://www.youtube.com/watch?v=GiZDgdE8SUK>
- 157 CyberTuner <http://www.apppicker.com/applists/6037/the-best-piano-apps-for-ipad>
- 157 Toy Piano <http://www.ipad-books-download.com/images/resources/top-piano-app-for-ipad.jpg>
- 157 Tablet Learn <http://www.apppicker.com/applists/6037/the-best-piano-apps-for-ipad>
- 157 Piano 3D - Free Player Piano App <http://www.apppicker.com/applists/6037/the-best-piano-apps-for-ipad>
- 157 Samsung Galaxy Note Pro 12.2 <https://www.youtube.com/watch?v=uGs4jqCpQTK>
- 157 Sight Reading <http://2.bp.blogspot.com/-OjhuK-dsuwg/UVkXZJAZU7I/AAAAAAADoo/LOO2Tlwf08/s1600/sheet+music.jpg>
- 159 Anu school of music <https://music.anu.edu.au/about-us>
- 177 Juilliard School of Music <http://www.oneofficearchitects.com/juilliard-school-expansion-new-york/>
- 178 Flautista <http://oferta.unam.mx/escuela-facultad/9/facultad-de-musica>
- 178 Aimée <https://www.fotografia.com>
- 178 OSEM_25mar'15.4 <http://onomatopeyadeloindecible.blogspot.mx/2015/03/la-osem-unam-en-la-celebracion-de-la.html>
- 188 Flying Pianist <https://www.onlinepianist.org/op-blog/10-of-the-most-unlikely-and-odd-places-to-find-a-piano/>
- 188 Water Pianist <https://www.onlinepianist.org/op-blog/10-of-the-most-unlikely-and-odd-places-to-find-a-piano/>
- 194 Pianist Orrin Evans https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/pianist-orrin-evans-at-bohemian-caverns/2014/08/17/966a8fac-24ef-11e4-8b10-7db129976abb_story.html
- 194 Trazos Imaginarios <https://www.fotografia.com>
- 194 Momento Musical http://puebla.locanto.com.mx/ID_714428204/Musica-religiosa-sobremesa-BODAS-XV-ANOS-MISA-etc-Musicos.html
- 194 FdA Music Performance <http://confetti.ac.uk/degree-courses-nottingham/confetti-nottingham-under-graduate-courses/fda-music-performance/>
- 195 Escuela de Música <https://www.fotografia.com>
- 199 IMCO estadísticas <http://www.sopitas.com/site/wp-content/uploads/2015/08/Mejor-y-peor-pagadas1.jpg>
- 199 Festival of Cycling in Finsbury Park <https://es.pinterest.com/pin/481463016385543189/>
- 205 Liszt en un concierto privado, 1842 <http://www.byersmusic.com/resources/Liszt%20in%20the%20concert%20salon,%201842.jpg>
- 205 Piano Lanzallamas <http://www.imfdb.org/wiki/Lisztomania>
- 205 De-Struction Ritual <http://mapmagazine.co.uk/9478/some-shifting-nuances-destruction/>
- 205 Chris Martin <https://themusicworkshop.com/adrians-blog/how-to-play-clocks-coldplay/attachment/chrispiano>
- 205 Beyoncé, Gustavo Dudamel, Coldplay y Bruno Mars <http://noticiaaldia.com/2016/02/orgullo-venezola-no-gustavo-dudamel-brillo-en-el-medio-tiempo-del-super-bowl/>
- 206 Infomercial de Tecla Fácil <https://www.youtube.com/watch?v=WVgbJLfwCZs>
- 206 Los Diez Pianos Extravaganza <http://www.solucionpolitica.net/estrenan-espectaculo-a-10-pianos-el-dia-del-amor/>
- 206 Storefront Diva <http://www.boweryboogie.com/2011/12/recap-storefront-diva-performance-on-bleecker-street/>
- 206 Hatsune Miku <https://www.youtube.com/watch?v=IwJ1i5lCw0M>
- 209 Man's Hands Playing Piano in Dim Lighting <https://es.pinterest.com/pin/279926933060975116/>
- 212 Man piano police ukraine december-2013 <https://kindnessblog.com/2014/02/13/35-images-of-kindness-found-within-conflict/>
- 215-216 Girl playing on an old piano <http://cache4.asset-cache.net/xd/176494192.jpg?v=1&c=IWSAsset&k=2&d=62CA815BFb1CE4805600E733E38446DCD6D711452E48A1795E0B4971D567DFDA5A96C3D68151EF9>