

Para elaborar el informe se deberán desarrollar los siguientes ítems:

1- Detallar los objetivos y fines del proyecto presentado a través de un resumen de no más de 300 palabras.

El presente proyecto contempla la creación de un *Álbum o Cuaderno musical* que contenga una recopilación de piezas breves para el piano que exploren nuevos recursos tímbricos y sonoros.

La idea es abarcar distintas épocas y estilos, pero con el foco puesto en la literatura producida para el piano durante el presente siglo XXI, a través de piezas que representen una novedad en cuanto al desarrollo tímbrico y sonoro, y presentado con una contextualización y ordenamiento pensado para permitir un acercamiento lo más dinámico posible.

Objetivos generales:

- Generar un trabajo de investigación que permita que lxs docentes y estudiantes puedan tomar contacto con obras del repertorio pianístico universal, con foco en la literatura compuesta durante el siglo XXI para que, de esta manera, puedan conocer un amplio panorama de estilos, corrientes y técnicas compositivas para el piano.
- Que lxs estudiantes puedan eventualmente desarrollar la capacidad de elaborar una interpretación pianística creativa y personal, sustentada en el conocimiento de las condiciones del contexto histórico en el cual la obra fue creada y difundida.

Objetivos específicos:

- Producir un material didáctico, detallado y preciso.
- Contribuir a la divulgación del material realizado.

2- Especificar la conformación del equipo de trabajo.

Proyecto individual del Prof. Sebastián Boeris

3- ¿Hubo alguna modificación o dificultad encontrada en relación a los objetivos propuestos por el proyecto? Si las hubiera, consignar la/s causa/s.

No hubo modificaciones en el Proyecto presentado originalmente.

4- Estrategias empleadas para cumplir el proyecto.

Realización de una investigación detallada sobre lxs compositorxs actuales que hayan compuesto obras dedicadas al piano con las características anteriormente planteadas y análisis de los resultados obtenidos, para poder delinear los contenidos a sistematizar y emprender finalmente la producción del material didáctico .

5- Describir las acciones que se han completado.

Investigación, recopilación de datos, elaboración del texto, correcciones, redacción del informe final y presentación del *Cuaderno* terminado.

6- Difusión de los resultados (difusión en congresos, jornadas, conferencias, trabajos en preparación, libros, capítulos de libros, revistas, publicaciones, producciones artísticas).

No se han realizado aún.

7- Resultados del proyecto (Incluir registros, bibliografía, anexos, obra, etc).

LINK aquí:

<https://drive.google.com/file/d/1JITkf2-Z9PGtNKFCzt3NsgTI2xQRmGa1/view?usp=sharing>

8- Describir acciones que hayan quedado pendientes

La intención original fue producir un material didáctico claro, accesible y dinámico, que permita no sólo difundir las músicas que esta investigación contenga, sino que también pueda ser compartido y publicado, para que esté a disposición de otrxs docentes de piano que puedan estar interesadxs en este material.

Una meta posterior, más bien un deseo de quien suscribe, es que este trabajo de investigación pueda ser aplicado y puesto en práctica en la clase de piano del Bachillerato.

Cuaderno Musical

Recopilación de piezas breves para piano que exploren nuevos recursos tímbricos y sonoros.

El presente Proyecto de Investigación se enmarca dentro de la Convocatoria 2025 “Historias e identidades” del Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP.

Para esta propuesta se seleccionaron 16 piezas escritas durante los siglos XX y XXI que, de alguna u otra forma, evidencian y sintetizan los avances producidos en el campo de las *alturas* y el *timbre*, durante el mencionado período.

Aquí se presentará, además de la partitura, una pequeña contextualización de la obra seleccionada, donde queden manifestadas las características principales de la pieza en cuestión, como así también una breve reseña o comentario de el/la compositor/a.

El ordenamiento de las obras será según el año de composición, es decir que se presentarán de forma cronológica ascendente, desde las primeras piezas de principios de siglo XX hasta las que fueron escritas en nuestro siglo XXI.

Por último, se incluirá un código QR en la última página del *Cuaderno*. Este código conducirá a un link de drive donde se encontrará material complementario como links de audio, análisis, partituras y escritos de, o sobre, los/las compositores/as.

Este *Cuaderno* no pretende ser una recopilación exhaustiva ni definitiva, sino más bien una *puerta de entrada*. Esperamos que este trabajo resulte provechoso y que (ojalá) pueda servir como puntapié a una posterior profundización, por parte de docentes y estudiantes, sobre estas músicas tan fascinantes.

A disposición.

Prof. Sebastián Boeris
sebastianboeris@gmail.com

ÍNDICE

- 1) Schönberg, A.
Sechs kleine Klaviersücker, op. 19: VI (1911)
- 2) Cowell, H.
Aeolian harp (1923)
- 3) Webern, A.
Kinderstück (1924)
- 4) Cage, J.
Suite for toy piano: V (1948)
- 5) Ligeti, G.
Musica ricercata: VI (1951-53)
- 6) Dallapiccola, L.
Quaderno Musicale di Annalibera: IV. Linne (1952)
- 7) Lutosławski, W.
Four-Finger Exercise (1953)
- 8) Feldman, M.
Intermission 6 (1953)
- 9) Gubaidulina, S.
Juguetes musicales: III. El trompetista en el bosque (1969)
- 10) Pärt, A.
Für Alina (1976)
- 11) Persichetti, V.
Reflective Keyboard Studies, op. 138 (1978)
- 12) Kurtág, G.
Jatékok: Jelek feketében (1979)
- 13) Lachenmann, H.
Ein Kinderspiel: I. Hänschen Klein (1980)
- 14) Lambertini, M.
Coral (1984)
- 15) Grela, D.
Piano contemporáneo Vol. 1: VII (2007)
- 16) Arditto, C.
Split piano: I. Licht (2007)

Arnold Schönberg (Austria, 1874 – Estados Unidos 1951)

Sechs kleine Klavierstücke, op. 19: VI

1911

La sexta pieza del Op. 19 de Arnold Schoenberg (1911) es una miniatura pianística atonal, de carácter elegíaco. Su indicación de carácter es *Sehr langsam* (muy lento).

La composición de esta pieza data del 18 de mayo de 1911, día en el que muere el compositor Gustav Mahler. Schoenberg siente muy particularmente la pérdida de este músico ejemplar, quien no sólo supo ser su consejero y protector, sino también el afectuoso compañero de largas conversaciones que sirvieron de corolario a muchos de sus buceos estéticos.

El dramatismo sonoro alcanzado por el lenguaje atonal llega en esta pieza a los límites más extremos; con rasgos emocionales altamente diferenciados, expuestos por una escritura deliberadamente concisa.

En todo el conjunto de las Op. 19, y especialmente en esta partitura, el silencio (partícipe de una nueva conciencia rítmica) y el timbre (derivado de un resquebrajamiento sonoro) adoptan la forma de una nueva sintaxis musical, totalmente elaborada dentro de una pureza intuitiva.

Las resonancias de sólo dos acordes, que evocan el timbre de las campanas recorren toda la pieza:



Durante los diez compases que transcurre la música, Schönberg coloca once indicaciones dinámicas, todas entre *p* y *pppp*, terminando con la sugerente indicación: *como una exhalación*.

VI

Sehr langsam (♩)

pp

1

2

3

p

pppp

4

p

pp

5

6

ppp

7

p

8

3

pp

9

ppp

mit sehr zartem Ausdruck

3

genau im Takt

wie ein Hauch

pppp

Ped.

Henry Cowell (Estados Unidos, 1897 – 1965)

Aeolian harp

1923

Arpa eólica de Henry Cowell es una pieza para piano pionera, ya que utiliza técnicas extendidas totalmente novedosas para la época, como la manipulación directa sobre las cuerdas, un enfoque revolucionario que influyó en compositores posteriores como John Cage.

En esta obra el intérprete debe pulsar y *glissar* directamente las cuerdas dentro del piano, en lugar de usar el teclado. Esta técnica crea un sonido etéreo y resonante, emulando el arpa eólica tradicional que suena con el viento. Para lograrlo, Cowell introduce el uso de acordes sostenidos silenciosamente con una mano, mientras la otra realiza las acciones mencionadas.

Por otra parte, el uso del pedal de resonancia es esencial para enmascarar las transiciones y permitir que los armónicos suenen.

Cowell empleó técnicas similares en piezas posteriores como "The Banshee" (1925).

A continuación, se detallan las indicaciones que el compositor anota en la partitura:

- Todas las notas del "arpa eólica" deben presionarse sobre las teclas, sin que suenen, al mismo tiempo que se tocan las cuerdas al aire del piano con la otra mano.
- *sw.* indica que las cuerdas deben barrerse desde la nota más baja hasta la más alta del acorde dado, o si la marca de arpeggio se da con una flecha hacia abajo, desde la nota superior hasta la inferior del acorde.
- *pizz.* indica que la cuerda debe ser pulsada. Tanto los barridos como los punteos se hacen con la yema del dedo a menos que se indique lo contrario.
- "*inside*" indica que las notas deben tocarse cerca del centro de la cuerda, dentro de la barra de acero que corre paralela al teclado a través de las cuerdas.
- "*outside*" indica que las notas deben tocarse fuera de esta barra, cerca de las clavijas de afinación
- Excepto donde se indique, el pedal NUNCA DEBE ESTAR PRESIONADO mientras se barren las cuerdas; tan pronto como se realice el barrido, se debe pisar el pedal y mantenerlo presionado hasta que llegue el momento de comenzar un nuevo barrido, momento en el que debe soltarse.

4. Aeolian Harp

Explanation of Symbols

All of the notes of the "Aeolian Harp" should be pressed down on the keys, without sounding, at the same time being played on the open strings of the piano with the other hand.

sw. indicates that the strings should be swept from the lowest to the highest note of the chord given, or if the arpeggio mark is given with a downward arrow, from the top to the bottom note of the chord.

pizz. indicates the string is to be plucked. Both sweeps and plucks are made with the flesh of the finger unless otherwise indicated.

"inside" indicates that the notes are to be played near the center of the string, inside the steel bar which runs parallel to the keyboard across the strings.

"outside" indicates that the notes are to be played outside this bar, near the tuning pegs.

Except where indicated, the pedal must NEVER BE DOWN while the strings are being swept; as soon as the sweep is made, the pedal should be put down, and held until the time is ready to begin a new sweep, when it must be released.

Henry Cowell
(1923)

Tempo Rubato *et loco*

sw.
inside
p

pizz.
outside
sw.
mf
Ped. *

pizz.
Ped.

(with back of thumb nail)
sw.
**ff*

(with flesh of finger)
pizz.
sw.
inside
rit.
**p a tempo*
Ped.

pizz.
rit.
a tempo
Ped. *

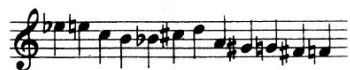
Anton Webern (Austria, 1883 – 1945)

Kinderstück

1924

Esta *Pieza infantil* fue escrita por Webern en 1924, el primer año en el que empleó en su propia música el *Método de composición con doce sonidos* formulado por Arnold Schoenberg (su maestro) el año anterior. Originalmente Webern pretendía componer todo un ciclo de piezas para jóvenes músicos, pero finalmente terminó escribiendo sólo esta.

Esta pequeña composición, dejada de lado durante mucho tiempo, salió a la luz veinte años después de la muerte de Webern, en Octubre de 1965. Es Hans Moldenhauer (musicólogo especializado en la obra de Webern) quien descubre el manuscrito, junto a otros trabajos no publicados del compositor. Según el catálogo impreso del *Archivo Webern* del Dr. Moldenhauer, la búsqueda de una escultura que representaba a Webern, conocida solo a través de una fotografía, lo condujo a un ático oscuro en una antigua casa cerca de Viena, donde, de forma totalmente accidental, se descubrieron restos de la biblioteca de Webern y otras pertenencias, junto con el busto del retrato. La pieza está basada en la siguiente serie de 12 sonidos:



Estos doce sonidos, siempre presentados en orden original (excepto cuando dos o más sonidos suenan simultáneamente), pueden rastrearse, horizontal o verticalmente, a lo largo de toda la pieza. En las primeras obras a las que se aplicó el método de los doce sonidos, como esta composición, era necesario introducir las doce notas de la escala cromática antes de que pueda aparecer cualquiera de ellas por segunda vez, con una excepción: un sonido podía ser repetido inmediatamente. Esta práctica produce el efecto de "código Morse" tan característico de las composiciones tempranas que están escritas en este idioma.

La *Kinderstück* se estrenó en público el 22 de julio de 1966, en un concierto del Festival Stravinsky presentado por la Filarmónica de Nueva York. En esa ocasión, la pieza fue interpretada por Caren Glasser, de nueve años.

Kinderstück

ANTON von WEBERN
(Autumn, 1924)

Lieblich



mp p p pp

p pp mp rit. a tempo

pp mp p

pp p pp

(D. C. ad libitum)

John Cage (Estados Unidos, 1912 – 1992)

Suite for Toy piano

V.

1948

John Cage fue un compositor, teórico musical, artista y filósofo estadounidense, pionero de la música aleatoria, de la música electrónica y del uso no estándar de instrumentos musicales. Es conocido principalmente por su composición *4'33"*, de tres movimientos que se interpretan sin tocar una sola nota. Otra famosa creación de Cage es el "piano preparado", un piano cuyo sonido se ha alterado colocando objetos *sobre* o *entre* sus cuerdas, en los macillos o en los apagadores, instrumento para el que escribió numerosas obras relacionadas con la danza y varias piezas para concierto.

John Cage escribió la *Suite para piano de juguete* en 1948 como música para la coreografía de un ballet de Merce Cunningham. Fue estrenada el 20 de agosto de ese año en el Black Mountain College. La misma posee 5 movimientos, que al estar escritos para un piano de juguete, abarcan una gama limitada de notas. Por ejemplo, el primer y último movimiento (que es el que sigue a continuación) sólo utilizan cinco notas, de *sol3* a *re4*. La suite tiene un carácter irónico y humorístico, y esto puede verse por ejemplo en el hecho de que Cage haya escrito dinámicas extremas, que no son posibles de ser interpretadas por un piano de juguete, como las alternancias entre acentos, *sfz* y *p*.

La Suite tiene una inspiración también en el compositor francés Erik Satie. Cage eligió este instrumento porque producía sonidos similares a los de un instrumento de percusión, "mecánico y sin emociones".

V

$\text{♩} = 64$ or faster if wished

The musical score for the fifth movement of John Cage's *Suite for Toy Piano* is presented in bass clef with a 2/2 time signature. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 64$ or faster if wished. The score consists of four staves of music. The first staff features a sequence of notes with dynamic markings: *sfz*, *p*, *sfz*, *sfz*, *p*, and *sfz*. The second staff shows a continuous melodic line with a forte (*ff*) dynamic. The third staff continues the sequence with *sfz*, *p*, *sfz*, *ff*, *sfz*, and *p*. The fourth staff concludes with *sfz*, *ff*, *sfz*, *sfz*, *ff*, and *sfz*. The score includes accents, slurs, and dynamic markings throughout.

György Ligeti (Rumania, 1923 – Austria, 2006)

Musica ricercata

VI.

1951-53

György Ligeti nació el 28 de mayo de 1923 en Dicsöszentmárton, una pequeña localidad del centro de Transilvania. Sus antepasados eran judíos de lengua alemana (Auer, su abuelo por parte paterna y Schlesinger por parte materna) que viviendo en Hungría durante la época de mayor tendencia nacionalista magiar, cambiaron sus nombres alemanes por los de significación húngara; así *Auer* se convirtió en *Ligeti*.

Los años de juventud del joven György no fueron muy propicios para su estabilidad y para su formación. Ya en la etapa del liceo (1933) cuando György contaba con tan sólo 10 años, él y su familia tuvieron que afrontar innumerables vejaciones por su doble origen judío y húngaro por parte de la población rumana. A esa edad, su padre procuraba dar una buena educación a su hijo e intentaba encaminarlo por los estudios científicos. Pero unos años más tarde, un profesor de violín descubre providencialmente las cualidades musicales de su hermano pequeño Gábor, de 5 años, e invita a sus padres para que se inicie en la carrera de violín. György, de 14 años, consigue persuadirles de sus deseos de estudiar piano para acompañar a su hermano en el violín y poder interpretar las sonatas entre ambos. De esta manera el futuro compositor Ligeti se inició en el estudio del piano y se abrió a su futura vocación de compositor.

Más tarde, en 1940, año en que Hungría se alía con la Alemania nazi, Hitler despliega una ola de antisemitismo y persecución en toda la región de Transilvania. En 1941, a la edad de 18 años, termina el Bachillerato, pero debido a las nuevas leyes contra los judíos, no es admitido en la Universidad de Kolozsvár en donde pretendía estudiar física. Aprovecha, sin embargo, para matricularse en el Conservatorio de esa ciudad para estudiar composición, órgano y violoncello. De esta época data su primera obra editada, titulada *Kineret* (1941), canción para mezzo y piano. Una vez terminada la guerra, Ligeti fija su residencia en Budapest para terminar los estudios de armonía, contrapunto y composición en la academia Franz Listz.

Durante los años 1950 a 1956 (período en el que compone la *Musica ricercata*), combina el trabajo compositivo con la docencia, ocupando el puesto de profesor de armonía, contrapunto y análisis en la mencionada academia Franz Listz, gracias al apoyo del compositor Zoltán Kodály.

En aquella coyuntura histórica que le tocó vivir a Ligeti era muy difícil el acceso a las vías de conocimiento de las principales corrientes, movimientos artísticos, tendencias o estilos que se desarrollaban en otros países. Sus únicas fuentes seguían siendo la radio, los discos y el conocimiento de las partituras que precariamente llegaban a sus manos. Strawinsky era para él el compositor vivo más conocido que representaba de alguna forma la modernidad; de la Segunda Escuela de Viena había leído la partitura de la Suite Lírica de Berg pero desconocía la música que hacían Schönberg y Webern, porque éstas no eran retransmitidas por la radio.

Bártok, con sus aportaciones de nuevas estructuras rítmicas y su lenguaje ampliado hacia una tonalidad cromática, son algunos de los elementos visibles que se reflejan primero en su obra.

Sobre la *Musica ricercata*

Musica ricercata es un conjunto de once piezas para piano. La obra se estrenó el 18 de noviembre de 1969 en Sundsvall, Suecia. Aunque *ricercata* (o *ricercar*) es un estilo contrapuntístico establecido (y el movimiento final del trabajo es en esa forma), el título de Ligeti probablemente debería interpretarse literalmente como "música investigada" o "música buscada". Este trabajo captura la esencia de la búsqueda de Ligeti para construir su propio estilo de composición y, como tal, presagia muchas de las direcciones más radicales que Ligeti tomaría en el futuro.

A raíz de un encargo, en 1953, seleccionó seis de los movimientos para adaptarlos para Quinteto de vientos. A esta pieza la llamó *Six Bagatelles* (Seis Bagatellas).

Una característica estructural de *Musica ricercata* es que Ligeti se limita solo a ciertas notas en cada movimiento, y a su vez cada movimiento posterior tiene exactamente una nota más que el anterior.

Las alturas encontradas en cada movimiento son las siguientes:

I	La, Re
II	Mi \sharp , Fa \sharp , Sol
III	Do, Mi, Mi \flat , Sol
IV	La, Si \flat , Fa \sharp , Sol, Sol \sharp
V	La \flat , Si, Do \sharp , Re, Fa, Sol
VI	La, Si, Do\sharp, Re, Mi, Fa\sharp, Sol
VII	La \flat , La, Si \flat , Do, Re, Mi \flat , Fa, Sol
VIII	La, Si, Do, Do \sharp , Re, Mi, Fa \sharp , Sol, Sol \sharp
IX	La, La \sharp , Si, Do, Do \sharp , Re, Re \sharp , Fa, Fa \sharp , Sol \sharp
X	La, La \sharp , Si, Do \sharp , Re, Re \sharp , Mi, Fa, Sol \flat , Sol, Sol \sharp
XI	La, La \sharp , Si, Do, Do \sharp , Re, Re \sharp , Mi, Fa, Fa \sharp , Sol, Sol \sharp (total cromático)

La pieza VI, que es la que encontraremos en la página siguiente y cuyos sonidos están marcados en negrita en el cuadro anterior, es la pieza central de la obra y por tanto utiliza 7 sonidos, configurando un *La mixolidio*.

Resulta importante prestar especial atención al ritmo, al uso de las dinámicas y muy particularmente al uso de las articulaciones, ya que son elementos estructurales en la obra.

VI

Allegro molto capriccioso $\text{♩} = 108$

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The first system begins with a dynamic of *f* and includes the instruction "senza ped." below the bass staff. The second system features a *cresc.* marking and a dynamic of *più f*, followed by a section marked *ff martellato, poco pesante* with eighth-note accents. The third system includes a section marked *sempre ff* and another marked *mf*. The fourth system contains markings for *sf leggiero* and *sf*. The fifth system starts with *pp una corda* and transitions to *ff tre corde*, ending with a dynamic of *sf* and a section marked *8b*.

una corda
pp sub.

p

tre corde
sempre *pp*

poco

8b

mp

ff martellato

ff sempre

ff

p sub.
senza ped.

con ped. *)

poco rall.

a tempo

p

f

senza ped.

con ped.

poco rall.

a tempo

p

pp

ff *p*

senza ped.

ped. senza ped.

30" - 40"

8b

*) Pedal bei jedem Anschlag wechseln / change pedal with each note.

Luigi Dallapiccola (Croacia, 1904 – Italia, 1975)

Quaderno Musicale di Annalibera

IV. Linee

1952

En 1952, Luigi Dallapiccola, el principal defensor del dodecafonismo en Italia, compuso su *Cuaderno musical de Annalibera*, una colección de once miniaturas para piano solo, dedicada a su hija Annalibera en su octavo cumpleaños. Su título evoca y rinde homenaje al *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (o *Libro de Anna Magdalena*), que fuera un regalo de Johann Sebastian Bach a su segunda esposa.

Aquí presentamos la cuarta pieza del ciclo, titulada *Línea*.

En ella podemos observar, cambios de compás y diversas formas de agrupamiento rítmico. Por ejemplo, el primer compás que presenta un 3+2+3 corcheas en la mano derecha contra un 4/4 en la mano izquierda. Desde ya que el “tamaño” (o *continente*) del compás es el mismo en ambos casos (es decir, el equivalente a 4 negras), pero la escritura particular de la mano derecha refleja el agrupamiento específico (o *contenido*) que utiliza para esa línea.

Otros caso aún más complejo se da en los compases 7 y 8, donde la derecha tiene un 7+3 mientras que la izquierda un 3+2+3+2. Es importante en estos casos (y durante el transcurso de toda la pieza) mantener firme y estable la pulsación de la corchea, cuyo metrónomo el compositor lo anota en 132. Para finalizar, los últimos dos compases utilizan un 9/8 en mano derecha frente a un 3+2+2+2 en la mano izquierda.

Pueden citarse otros ejemplos de músicas muy diferentes a ésta, donde el continente (metro) es el mismo (en este caso, nuevamente un 4/4), pero el contenido (agrupamiento rítmico) difiere. En primer lugar presentamos el estudio *Fanfares* de G. Ligeti, donde el agrupamiento es 3+2+3:

The image shows a musical score for 'Fanfares' by György Ligeti. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a series of eighth notes grouped in a 3+2+3 pattern. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mp* and *pp sempre*. There are also annotations like **) and ***) above the right hand notes.

Y en segundo lugar, *Libertango* de A. Piazzolla, donde el *contenido* es 3+3+2:

The image shows a musical score for 'Libertango' by Astor Piazzolla. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a series of eighth notes grouped in a 3+3+2 pattern. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The score includes a tempo marking of quarter note = 152 and a dynamic marking of *p* (Piano).

Tranquillamente mosso (♩ = 132)

piano

mp; sost.

(poco)

mp; intenso

piano

espr.

più p

40 secondi

Witold Lutosławski (Polonia, 1913 – 1994)

Four-Finger Exercise

1953

Lutosławski estudió matemáticas en la Universidad de Varsovia, y piano, violín y composición en el Conservatorio de la misma ciudad. Su música escrita entre los años 1945 y 1954 (período donde se encuentra este *Ejercicio para cuatro dedos*, de 1953), consigue una integración con la música folklórica polaca sólo comparable a la llevada a cabo por el compositor Bela Bartók (Rumania, 1881 – Estados Unidos, 1945) con la música popular húngara. Después de 1956, Lutosławski revisó su técnica de composición adoptando primero la técnica schoenbergiana dodecafónica (vista en esta recopilación en la *Kinderstück* de Anton Webern) y después, poco a poco, la composición serial y aleatoria de la música de Europa Occidental.

Consiguió fama universal con su célebre obra para orquesta de cuerdas *Música fúnebre* (1956-8), pieza que en cuanto a estilo compositivo se encuentra muy cercana a Alban Berg (Austria, 1885 – 1935) y al mencionado Bartók, a cuya memoria está dedicada.

Allegro $\text{♩} = \text{ca } 144$
legato

p

poco crescendo

mf cantabile
legato

12

1 3 2 4 3 1 3 2 4 1 1 1 1

9 *diminuendo* *p legato*

12

poco rit. *a tempo*

14

crescendo

16

poco f *legato*

(5)

18

f

(5)

ca 54"

Morton Feldman (Estados Unidos, 1926 – 1987)

Intermission 6

1953

Intermission VI (1953) es una pieza de Morton Feldman, cuya forma es *móvil* o *abierta*.

En su libro *Pensamientos verticales*, el propio Feldman escribe: “*Intermission VI* (para uno o dos pianos) fue escrita en 1953. El pianista, o los pianistas, comienza con cualquier sonido de la página, lo sostiene hasta que sea apenas audible, para luego continuar con cualquier otro sonido que elija. Los sonidos pueden repetirse. De principio a fin, las intensidades deben ser lo más suaves posibles.”

La obra consta de quince módulos que deben ser ejecutados sucesivamente y en cualquier orden. Luego de la ejecución de cada módulo se debe esperar hasta que la resonancia del mismo haya prácticamente desaparecido para ejecutar el siguiente. El ataque y la dinámica deben estar en su mínima expresión. Esta obra puede ser interpretada por uno o dos pianos; en este último caso ambos pianos ejecutan independientemente la misma partitura, siguiendo las mismas indicaciones.

Al pie de la partitura aparece el siguiente texto: “Compositions begins with any sound and procedes to any other. With a minimum of attack, hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be played as softly as possible.” [*La composición comienza con cualquier sonido y procede con cualquier otro. Con un mínimo de ataque, sostener cada sonido hasta que sea apenas audible. Los ornamentos no deberán ser tocados muy rápido. Todos los sonidos deben ser tocados los más suavemente posible.*]

Es importante para el estudio de la pieza primeramente identificar las 15 acciones bien claramente. Incluso puede ser útil numerarlas o nombrarlas de alguna manera. También quizás memorizarlas. Esto permitirá que el estudiante-intérprete pueda sentirse más seguro y libre para poder realmente ir *buceando* por la obra según como vaya elegiéndolo en cada momento, en el devenir de la interpretación.

Un buen ejercicio es escuchar distintas versiones de la obra e intentar identificar y seguir el *camino realizado* por el o la pianista.

Otras obras que utilizan la forma *móvil* o *abierta* son la *Klavierstück XI* (1956) de K. Stockhausen, y la *Tercera Sonata* para piano de Pierre Boulez (1955-57).

Intermission 6
(for 1 or 2 Pianos)

Morton Feldman
(1953)

The image displays a collection of musical notation for the piece "Intermission 6" by Morton Feldman. The notation is arranged in a non-linear, scattered fashion across the page. It includes several systems of staves, each consisting of a treble and a bass clef. The notes are sparse and often appear as individual chords or single notes, characteristic of Feldman's minimalist style. Some notes are marked with a "Sua" (Sustained) symbol, indicating that they should be held for a duration. The overall layout is minimalist and abstract, reflecting the piece's structure.

Sofía Gubaidulina (Rusia, 1931 – Alemania, 2025)

Juguetes musicales

III. El trompetista en el bosque

1969

Musical toys de Sofia Gubaidulina (1969) es una colección de 14 piezas breves para piano, diseñadas para niñas y niños, pero con un lenguaje vanguardista. Cada pieza representa un juguete o una escena infantil, combinando técnicas tradicionales con otras modernas.

En el caso de la pieza que presentamos a continuación, Gubaidulina, trabaja particularmente con *klústers* (racimos de notas a distancia de 2da) y con distintos tipos de *resonancia*. La forma más característica en esta pieza, y que alude directamente al sonido de la trompeta, consiste en tocar las notas indicadas con el signo x (cc. 10 y 11) primero *staccato*, con dinámica *mf*, para luego (y esto es lo particular) volverla a presionar pero sin producir un nuevo ataque, de manera tal que sólo tome la **resonancia** de la misma.

The image displays four systems of musical notation for the piece 'El trompetista en el bosque'. The notation is written for piano, using a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Andante' with a tempo of $\text{♩} = 8\frac{1}{2}$. It features a series of chords and melodic lines, with dynamics ranging from *f* to *p*. The second system includes the instruction 'poco rit.' followed by 'a tempo' and dynamics *mp*, *mf*, and *pp*. The third system also includes 'poco rit.' and 'a tempo', with dynamics *pp* and *p*. The fourth system concludes with dynamics *mp* and *ppp*. Various performance markings are present, including 'Red.' (likely indicating resonance), asterisks (*), and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The notation includes many beamed notes and rests, characteristic of Gubaidulina's style.

Arvo Pärt (Estonia, 1935)

Für Alina

1976

Para Alina es una pieza para piano compuesta por el compositor estonio Arvo Pärt, quien se la dedicó a la hija de dieciocho años de un amigo de la familia que acababa de ir a estudiar a Londres. Su introspección trae a la mente una imagen vívida de la juventud y de la exploración del mundo.

Su simplicidad es engañosa, pues conseguir pureza en el sonido es un reto y exige buen oído para producir el equilibrio armónico y la simetría que la composición requiere.

La partitura de *Für Alina* solo ocupa dos páginas. Está en si menor y se toca con dinámica *piano*. La única anotación relativa al tempo y al carácter puede traducirse como “*pacíficamente, de una manera elevada e introspectiva*”. No hay indicación metronómica para la velocidad.

Solo dos tipos de cabeza de notas aparecen en la partitura: redondas y negras sin plicas. Ambas son de duración indeterminada, pero cercanas o “tendientes” a la figura a la que representan.



Hay en total 15 líneas melódicas escritas, que ocupan cada una la duración de un compás (o *medida*): la primera línea es la doble octava *si-si* en clave de fa. Luego, ya en clave de sol, la segunda línea tiene una *negra* y una *redonda*, la tercera línea tiene dos *negras* y una *redonda*, la cuarta línea tiene tres *negras* y una *redonda*; y así sucesivamente va aumentando la cantidad hasta la octava presentación que tiene siete *negras* y una *redonda*. A partir de aquí este patrón comienza a disgregarse y se desplaza hacia atrás otra vez. Hacia el final, vuelve a aumentar la cantidad de sonidos a tres, ya para concluir la pieza. De esta manera, podemos observar el siguiente esquema: 1 2 3 4 5 6 7 8 7 6 5 4 3 2 3. La simetría composicional de la obra refleja a su vez la simetría armónica.

Sobre el estilo *Tintinnabuli* de Arvo Pärt:

Tintinnabuli (del latín “campanas”) es el estilo compositivo creado por el compositor estonio Arvo Pärt, introducido en sus obras *Für Alina* (1976) y *Spiegel im Spiegel* (1978).

Este estilo está influenciado por las experiencias del compositor con la música coral. Melódicamente, la música tintinabular se caracteriza por dos tipos de voz: la primera (llamada "voz tintinabular") toca en arpeggio la tríada tónica, y la segunda se desplaza por la escala diatónica escalonadamente. Las obras tienen a menudo un tempo lento y meditativo, y un acercamiento minimalista a la notación y a la ejecución.

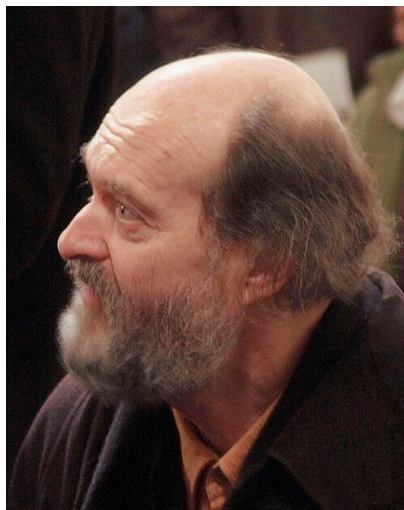
En el caso de *Für Alina*, la voz “tintinabular” es la que está ubicada en el pentagrama intermedio, mientras que la voz que se desplaza escalonadamente por la escala diatónica es la del pentagrama superior.

Dice el propio compositor sobre su estilo:

“La *tintinabulación* es un área en la que a veces me adentro cuando estoy buscando respuestas, sea en mi vida, mi música o en mi trabajo. En mis horas oscuras, tengo la sensación segura de que todo fuera de esto no tiene ningún significado. Lo complejo y polifacético solo me confunde, y tengo que buscar unidad. ¿Qué es esto y cómo puedo llegar hasta ello? Los rastros de esta perfección aparecen de muchas formas, y todo aquello sin importancia se desvanece. La tintinabulación es algo así.”

“Las tres notas de una tríada son como campanas. Y por eso lo llamo *tintinabulación*. Podría comparar mi música con la luz blanca, que contiene todos los colores. Sólo un prisma puede dividir los colores y hacerlos aparecer; este prisma podría ser el espíritu del oyente.”

Extraído del ensayo White Light realizado por Hermann Conen



El compositor estonio Arvo Pärt

Alcinate

(For Alesya)

ARVO PÄR

1976.

Спокойно, возвышенно, величаво

8 - - - 1

p

no

Ped.

8 - - - 1

8 - - - 1

8-7

8-7

8-7

Vincent Persichetti (Estados Unidos, 1915 – 1987)

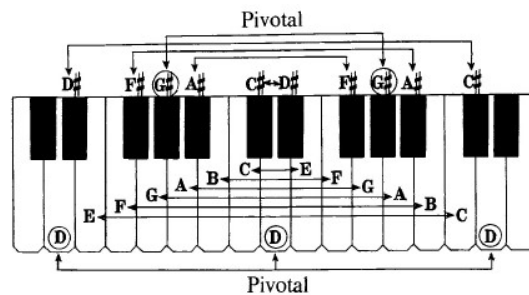
Reflective Keyboard Studies, op. 138

1978

Los *Estudios reflexivos para teclado*, op. 138 de Persichetti son ejercicios diseñados para desarrollar ambas manos al mismo tiempo, dando fuerza y flexibilidad a los dedos, muñecas y brazos. Esta técnica única de teclado introduce un tipo de manipulación de los dedos que se ha descuidado a lo largo de la historia de los instrumentos de teclado.

En la música en espejo, cualquier grupo de sonidos puede reflejarse en cualquier otro, añadiendo simultáneamente intervalos estrictamente invertidos por encima o por debajo. Cuando la música espejo se construye a partir de los puntos pivotantes del teclado, se desarrolla un tipo de diseño musical que puede ayudar a construir una técnica pianística uniforme. Las teclas negras y blancas se distribuyen equitativamente entre las manos, mientras son tocadas por los dedos correspondientes. La precisión de la construcción del teclado “reflexivo” hace que la digitación de ambas manos sea la misma en todo momento.

Los puntos pivotantes-reflectantes del teclado son Re y Sol#. Re siempre refleja Re, y Sol# siempre refleja Sol#. Las teclas restantes se reflejan, sin excepción, de la siguiente manera: Re#-Do#, Mi-Do, Fa-Si, Fa#-Sib, Sol-La; y viceversa.



La digitación más efectiva para cualquier grupo de notas en una mano será la mejor para la otra debido al equilibrio axial de la estructura de la mano. El tempo, la dinámica, el fraseo y el pedal se indicados por el compositor. Sin embargo, él mismo menciona que éstos pueden variarse para adaptarse así a las necesidades individuales. Una vez que las manos se acostumbran a la distribución reflejada, la digitación en espejo se vuelve algo natural.

Otras obras escritas con esta técnica son sus *Estudios en espejo* y la *Duodécima Sonata para Piano*.

El compositor, en sus notas referidas a la obra, sugiere consultar su libro *Twentieth Century Harmony, Creative Aspects and Practice*, páginas 172-181, para quien quisiera ampliar sus conocimientos sobre la escritura en espejo.

Aquí presentamos los dos primeros estudios del ciclo: *I. Escalas* y *II. Escalas con saltos*.

Reflective Keyboard Studies*

for Piano

VINCENT PERSICETTI

Op. 138

Set I

Scales

Molto legato (♩ = 100)

1

pp p mp

mf f dim. p

Scales with Leaps

Decisivo (♩ = 108)

2

mf non legato f mf f

mp cresc. poco a poco f mf f

P—* P—* P—*

*Note: Accidentals apply to the individual hand only and for the entire measure.

© 1981 by Elkan - Vogel, Inc.
160-00203

All Rights Reserved
Printed in U. S. A.

International Copyright Secured

Unauthorized copying, arranging, adapting or recording is an infringement of copyright. Infringers are liable under the law.

György Kurtág (Rumania, 1926)
Jatékok (Juegos) – Vol. III
Jelek feketében (Señales en negro)
1979

Según lo describe el propio Kurtág en el prefacio de sus *Jatékok*, “la idea de componer *Juegos* fue sugerida por niños que tocaban espontáneamente, y para quienes el piano todavía significa un juguete. Niños que experimentan con él, lo acarician, presionan sus teclas y pasan los dedos sobre él. Apilan sonidos aparentemente inconexos, y si esto despierta su instinto musical, buscan conscientemente algunas de las armonías encontradas por casualidad y las repiten una y otra vez. Por lo tanto, esta serie no proporciona un tutor, ni se presenta simplemente como una colección de piezas. Es una posibilidad para experimentar y no necesariamente para aprender ‘a tocar el piano’”.

Y agrega: “Tocar es simplemente tocar. Requiere mucha libertad e iniciativa por parte del intérprete. Bajo ningún concepto debe tomarse en serio la imagen escrita, pero sí debe tomarse extremadamente en serio en lo que respecta al proceso musical, la calidad del sonido y el silencio. Debemos confiar en la imagen de las notas impresas y dejar que ejerza su influencia sobre nosotros. La imagen gráfica transmite una idea sobre la disposición temporal incluso de las piezas más libres. Debemos aprovechar todo lo que sabemos y recordamos de la declamación libre y todo lo que la práctica musical improvisada ha aportado.”

Y para finalizar, toda una declaración de principios: “Abordemos con valentía incluso la tarea más difícil sin tener miedo de cometer errores: debemos intentar crear proporciones válidas, unidad y continuidad a partir de los valores largos y cortos, ¡solo para nuestro propio placer!”

Para esta pieza que presentamos a continuación, del vol. 3 (el ciclo de los *Jatékok* abarcaba 10 volúmenes hasta el año 2021), se debe tener presente todo lo mencionado anteriormente, y que puntualmente aquí se evidencia en la **digitación**. Kurtág sugiere que todo el material musical sea tocado sólo con los pulgares de ambas manos.

De la misma forma, se debe atender a los siguientes símbolos utilizados:

 prolongación breve

 prolongación larga

 prolongación muy larga

Helmut Lachenmann (Alemania, 1935)

Ein Kinderspiel

1. *Hänschen klein*

1980

Esta obra, titulada *Juego de niños* -cuyo subtítulo es *Sieben kleine Stücke* (*Siete pequeñas piezas*) y que está dedicado a su hijo David- es un ciclo de 7 piezas del compositor alemán Helmut Lachenmann compuestas en 1980. El ciclo tiene la particularidad (y el beneficio) de presentar de una forma muy clara, transparente y, si es que vale el término, “cercana”, algunas de las técnicas y rasgos compositivos más representativos del lenguaje *lachenmanniano*.

En sus notas para la ejecución, el compositor muestra la siguiente configuración, que aparece en cada una de las siete piezas:



Esto representa a un *klúster* (un *racimo* de notas). En este caso el efecto consiste en presionar con la palma de la mano todos los semitonos cromáticos indicados por el ámbito (en este caso del *la0* al *la1*), pero sin producir sonido. Esto debe mantenerse el tiempo indicado, para que de esta manera permita que las cuerdas puedan vibrar libremente ante las acciones que realice la mano contraria.

Otra notación es la siguiente. Las notas sostenidas prolongadamente se anotan con barras gruesas, siempre que entran una tras otra en una mano. Evitar la notación habitual permite así una presentación más clara:



Finalizando sus notas, el compositor aclara que las indicaciones metronómicas son solo aproximadas. Además, que desea agradecer a Herbert Henck (pianista especializado en la interpretación de la música de vanguardia) por sus valiosos consejos sobre la notación.

Helmut Lachenmann es un compositor alemán relacionado con la música concreta de Pierre Schaeffer. Él mismo define su estilo compositivo como “música concreta instrumental”.

Sobre Hänschen Klein:

Hänschen klein ging allein in die wei-te Welt hinein. Stock und Hut stehn ihm gut,
ist gar wohl-ge - mut. A - ber Mut-ter wei-net sehr, hat ja nun kein
Hänschen mehr! Da be-sinnt sich das Kind, läuft nach Haus ge - schwind.

El título de nuestra pieza, *Hänschen klein*, pertenece a una canción popular infantil alemana que sirve a Lachenmann para confeccionar la estructura rítmica de superficie de la pieza. El hecho de tomar una determinada estructura -rítmica, de alturas, etc.- de alguna música preexistente y conocida es un recurso utilizado en diversas ocasiones por Lachenmann, si bien su función no es similar a la que cumplen las citas en la música de otros compositores. Para nuestro compositor, esta estructura ha de servir como una especie de filtro para el resto de estructuras que se superponen a ésta. Este filtro cumple la función de ser una puerta de acceso para el oyente, que funciona como un punto de referencia para interpretar el resto de estructuras que aparecen en la obra.

En el caso de nuestra pieza encontramos las siguientes estructuras:

1. Estructura rítmica: Corresponde a la canción mencionada, con algunas variantes.
2. Estructura de alturas: Consiste, principalmente, en un descenso cromático por todo el teclado del piano.
3. Estructura de distintos tipos de resonancia: Quizás lo más importante de la pieza y donde genera un discurso más elaborado.
4. Estructura de dinámicas: Elaborada a partir de una escala dinámica que comprende las siguientes indicaciones: *p* - *mp* - *mf* - *f* - *ff* - *fff*. Muy relacionada con la estructura de resonancias.
5. Estructura de tipos de ataques, o articulación: Al igual que la estructura anterior, muy relacionada con la estructura de resonancias.

Meinem Sohn David gewidmet

Ein Kinderspiel

Sieben kleine Stücke

Helmut Lachenmann, 1980

... wobei es eben mehr um die Demonstration
am Kindermodell als um die Beschwörung von Kindheit geht ..."
(Theodor W. Adorno an Walter Benjamin über
sein Singspiel „Der Schatz des Indianer-Joe“)

1.

Hänschen klein

♩ = ca. 108
(zwei Oktaven höher)
15ma

Klavier

15ma

Cluster stumm
niederdrücken

8va bassa

loco

mf 8va

(c)

88^{do}

mf

ff

p

8va bassa

15^{ma}

f *mp* *ff* sempre

8va

8va bassa

Red.

15^{ma}

poco *ff rit.* *p*

8va

Red.

(stumm)

1' 10"

Marta Lambertini (Argentina, 1937 – 2019)

Coral **1984**

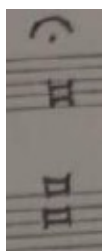
Marta Lambertini fue una compositora argentina nacida en San Isidro, Buenos Aires. Estudió en la Universidad Católica Argentina con Roberto Caamaño, Luis Gianneo y Gerardo Gandini, donde se graduó en 1972. Continuó sus estudios en la música electroacústica en Buenos Aires, en el Centro de Investigaciones de la Ciudad con Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, José Maranzano y Gabriel Brncic.

Después de completar sus estudios, Lambertini enseñó música en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad Nacional de La Plata, antes de tomar posesión como decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

En *Coral*, Lambertini utiliza esta textura polifónica monorrítmica para crear una atmósfera muy delicada, con 6 voces que en los acordes cadenciales se reducen a 4 (o 3). La dinámica es *sempre pp* excepto por un gran *cresc.* a *ff* que inmediatamente disminuye hacia el *pp* nuevamente.

La compositora escribe minuciosamente ambos pedales. El pedal derecho se ve reflejado en las líneas horizontales debajo de cada sistema, y el pedal izquierdo a través de las indicaciones de 1C. (1 *corda*, es decir **utilizarlo**) y 3C. (3 *corde*, es decir **NO utilizarlo**).

Además resulta importante mencionar el uso de figuras rítmicas no muy utilizadas en el repertorio pianístico (aunque sí mucho más habitual en la música coral) como lo son las *cuadradas*, que duplican en duración a las *redondas*.



Acorde de mi menor con duración de **cuadrada**. Además posee un calderón.
Primer sistema, final.

Para finalizar, vale mencionar que si bien Lambertini coloca un carácter y un valor de metrónomo específico (*Largo*, blanca=36), también añade a continuación la expresión *senza tempo*, con lo cual podemos inferir que la compositora busca una flexibilidad rítmica casi intuitiva, un verdadero *rubato* pero dentro de los márgenes una velocidad sugerida.

"Coral"

Largo $\text{♩} = 36$

Senza Tempo

Pf.

1C.

pp

Handwritten musical notation for the first system of 'Coral'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some accidentals (sharps and naturals). The dynamics are marked 'pp' (pianissimo).

Handwritten musical notation for the second system of 'Coral'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music continues with similar notation to the first system, including notes, accidentals, and dynamics like 'pp'.

Handwritten musical notation for the third system of 'Coral'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music continues with similar notation, including notes, accidentals, and dynamics like 'pp'.

Cre - - - - - scen - - - - - do - - - - -

3C.

pp

ff

pp

Handwritten musical notation for the fourth system of 'Coral'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music continues with similar notation, including notes, accidentals, and dynamics like 'pp' and 'ff'. A vocal line is indicated by a dashed line with the lyrics 'Cre - - - - - scen - - - - - do - - - - -'.

1C

pp

l.v.

Handwritten musical notation for the fifth system of 'Coral'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music continues with similar notation, including notes, accidentals, and dynamics like 'pp'.

"O Ewigkeit, du Donnerwort"

Dante G. Grela H. (Argentina, 1941)

Piano contemporáneo, vol. I

VIII.

2007

Esta pieza del compositor argentino Dante Grela se encuentra ubicada en el libro *Piano contemporáneo – Estudios progresivos, Volumen 1*, editado por la Universidad Nacional del Litoral.

El trabajo se encuentra constituido por un conjunto de Estudios de dificultad progresiva para el aprendizaje del piano. El mismo se apoya en dos referentes, a saber:

- a. Planteos y técnicas compositivas desarrollados a lo largo del siglo XX y comienzos del s. XXI.
- b. Diversas músicas étnicas de Latinoamérica.

Profundizando sobre el segundo punto, Grela agrega en el *Prólogo* que las músicas étnicas de Latinoamérica funcionan en su obra como sustratos o disparadores sobre las cuales se apoya el trabajo compositivo. Esto no significa que el estudiante que aborde alguno de los Estudios se encontrará frente a una alusión directa a las músicas aborígenes o folklóricas que han servido de base para su composición, sino que las mismas han funcionado a modo de “referentes”, en cuyos rasgos estructurales y expresivos el compositor ha apoyado su pensamiento creativo en tanto compositor latinoamericano de este tiempo.

La pieza VIII presenta alteraciones diferentes para cada mano. La mano derecha tocará un acorde de Do Mayor, mientras que la mano izquierda hará lo propio con el acorde de Sol bemol Mayor. Ambas manos permanecerán fijas durante toda la pieza. El compás colocado es 3/16, pensado para ser pulsado “en 1” (corchea con puntillo = 56). La dinámica permanecerá *sempre pp*.

La textura de ambas manos es polifónica mono-rítmica, es decir que ambas tocan el mismo ritmo pero ejecutan distintas alturas. Si bien cada mano conserva su acorde independiente, el movimiento melódico coincide permanentemente en ambas.

Para finalizar, una aclaración respecto a las líneas punteadas que aparecen en ambos pentagramas. Grela aclara que las mismas tendrán exclusivamente una función fraseológica, es decir que el grupo de eventos abarcados por una ligadura de este tipo deberá constituirse en una unidad en tanto idea musical, desde el comienzo de la ligadura y hasta el final de la misma. A la vez, todo debe tocarse procurando el mayor *legato* posible.

VIII

Allegro vivace (♩ = 56)

PIANO

Musical notation for measures 1-5. The score is in 3/16 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 56 beats per minute. The dynamic is 'pp sempre'. The notation consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A dashed oval encompasses the first five measures.

1 C

Musical notation for measures 6-11. The notation continues from the previous system, maintaining the same 3/16 time signature and key signature. The melodic line in the treble staff and the accompaniment in the bass staff are consistent. A dashed oval encompasses measures 6 through 11.

Musical notation for measures 12-17. The notation continues from the previous system. The melodic line in the treble staff and the accompaniment in the bass staff are consistent. A dashed oval encompasses measures 12 through 17.

Musical notation for measures 18-23. The notation continues from the previous system. The melodic line in the treble staff and the accompaniment in the bass staff are consistent. A dashed oval encompasses measures 18 through 23.

Musical notation for measures 24-29. The notation continues from the previous system. The melodic line in the treble staff and the accompaniment in the bass staff are consistent. A dashed oval encompasses measures 24 through 29. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 29.

Cecilia Arditto (Argentina, 1966)

Split piano

I. *Licht*

2007

Cecilia Arditto se formó musicalmente en el Conservatorio Julián Aguirre, en el Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea (CEAMC), en la Universidad Nacional de Quilmes, así como en el Conservatorio de Ámsterdam. Ha estudiado composición con Gabriel Valverde y Mariano Etkin, mientras que sus estudios de análisis los realizó con Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl y Margarita Fernández.

Arditto se caracteriza por su particular forma de trabajar la escritura, a la vez que pone el foco en la relación dialéctica del tiempo y el material, que incluye el silencio.

En la obra *Musique Concrète* del año 2015, realiza una instalación sonora a través del movimiento de diversos objetos cotidianos, lo cual ella misma califica como *cageiano* (relativo a Jhon Cage, quien también aparece en esta colección).



Ella misma dice: “Tengo muchos elementos a simple vista *cageianos* en mi música: los objetos cotidianos (lavarropas, escobas, ventiladores, lámparas), la parafernalia low-tech y la inclusión de elementos extra-musicales en las obras. Pero mi manera de abordar estos elementos es de forma camarística, siempre a través de la escritura musical.”

En esta línea *Split Piano*, que presentaremos a continuación, es una obra escrita para piano y luz. Una luz es activada (y desactivada) silenciosamente desde un interruptor, por el mismo instrumentista. La alternancia entre sonido y luz modifica la atención del espectador al señalar el instante-luz como instancia significativa para la incorporación del silencio como material activo. La pieza tiene tres partes, con algunas notas de referencia, que definen elementos de la escritura e indicaciones *performáticas*: el pianista debe tocar solamente con la mano derecha, mientras que la mano izquierda debe estar fuera del teclado, no visible.

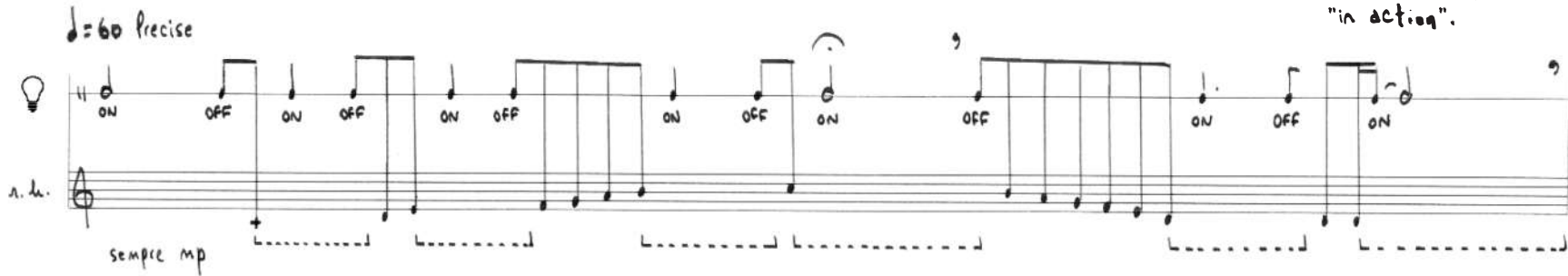
En *Licht* se utiliza un ámbito acotado de nueve alturas en el registro medio del piano. Estas alturas siguen la escala de do mayor, a excepción de una nota (re bemol) que marca el centro de la pieza. Dentro de este ámbito se recorta una línea melódica segmentada, cuyas alturas ascienden o descienden en grupos que mantienen una misma direccionalidad por grado conjunto. Aunque el uso de esta escala no deja de marcar una polaridad que le es propia, el modo en que aquí es presentada formula un empleo “aislante” de las alturas.

#1. Licht/light

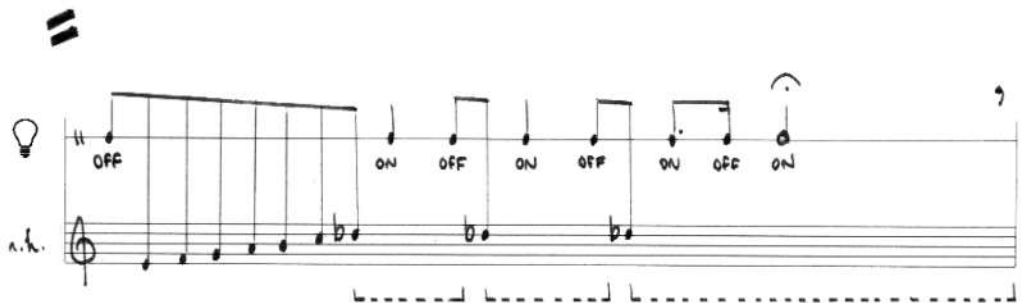
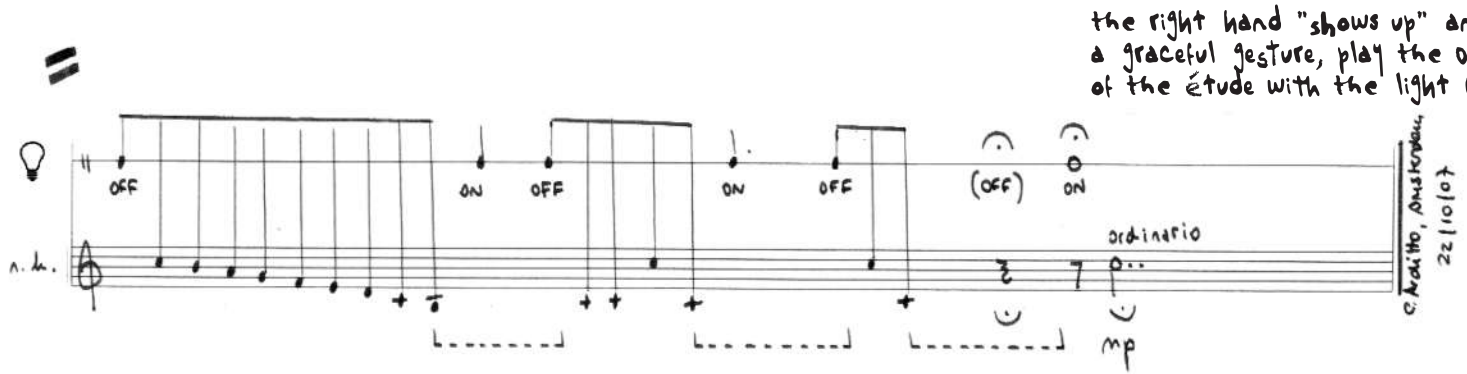
In a cartoonistic style, the right hand plays short notes "incognito" in the keyboard when the light is OFF. When the light is ON, in this musical hide-and-seek, the right hand becomes completely frozen, without pressing the keys, as if it doesn't want to be seen in the act of playing.

	music-stand light controlled by a silent foot-switch
	right hand stays still in the indicated note position but without pressing the key
	left hand is off the keyboard, not visible during the whole étude

$\text{♩} = 60$ Precise



subito, trying to discover the hand "in action".

ordinatio

mp

S. Adelstein, Amsterdam, 22/10/07

the right hand "shows up" and with a graceful gesture, play the only note of the étude with the light ON

