



REVISIÓN TEÓRICA

Literatura infantil en la música para piano española de la segunda mitad del siglo XX

Miriam Mancheño Delgado

Doctora en Historia y Ciencias de la Música. Investigadora independiente.

PALABRAS CLAVE

Piano
Didáctica
Pedagogía
Siglo XX
España

KEYWORDS

Piano
Didactics
Pedagogy
20th century
Spain

RESUMEN

A lo largo de la historia de la técnica e interpretación pianística varios han sido los compositores que han mostrado interés por el joven intérprete, bien con la creación de métodos pianísticos bien con la composición de obras con un destacado componente infantil. En el conjunto de composiciones para piano de la segunda mitad del siglo XX en España se pueden encontrar un amplio número de obras donde se halla un interés renovado por el pianista novel. El estudio y análisis de este repertorio permite apreciar las diferentes maneras de acercarse a la literatura infantil de los compositores españoles en activo durante este período, siguiendo una línea no tan alejada a la marcada por la historiografía musical. En este artículo se pretende mostrar una serie de obras destinadas al intérprete principiante, clasificadas en cuatro grupos: 1) cuadernos con finalidad específicamente pedagógica; 2) obras que utilizan el folklore con valor formativo; 3) ciclos y cuadernos donde el componente infantil sirve de inspiración; 4) obras que incluyen nuevas técnicas pianísticas contemporáneas.

Children's literature in spanish music for piano of the second half of the 20th century

ABSTRACT

Throughout the history of the piano technique and interpretation, several composers have been shown interest in the young interpreter, either with the creation of pianistic methods or with the composition of works with an outstanding infantile component. In the Spanish piano repertoire of the second half of the 20th century, we can find a wide number of works with a renewed interest in the novice pianist. The study and analysis of this repertoire allow us to appreciate the different ways of approaching children's literature by Spanish composers of the period, who are following a line not so far from the one marked by musical historiography. In this paper we will try to show some works destined to the beginner interpreter and classified in four groups: first, the notebooks with pedagogical purpose; second, the use of the folklore with formative value; third, the cycles of pieces and notebooks where the childhood serves as an inspiration; and fourth, the concern for the new contemporary piano techniques.

Universidad de Oviedo

Autora de correspondencia: Miriam Mancheño. miriam.mancheno@gmail.com

Recibido el 15 de junio de 2017-aceptado el 15 de octubre de 2017

Introducción

El repertorio para piano de la segunda mitad del siglo XX en España abarca un importante número de obras en el conjunto de la producción total de los compositores en activo durante estos años. A pesar de que la mayoría de estas obras están destinadas al intérprete experimentado, no deja de ser destacable el interés de algunos compositores por escribir obras para el pianista principiante, generalmente asociado al intérprete infantil. Con esto no me refiero a aquellas obras con menores requerimientos técnicos, sino a aquellas en las que el compositor expresa de manera más o menos directa su interés por la educación musical de la infancia. Este interés queda patente de diversas maneras: por un lado, en aquellas obras en las que el compositor especifica su intención pedagógica y, por el otro, aquellas obras cuyo título y/o dedicatoria hacen referencia a un componente infantil.

Este tipo de composiciones se encuentra presente a lo largo de la historia de la música. Varios son los compositores de talla internacional que han dedicado, a lo largo de su carrera, obras vinculadas a la infancia (no se incide aquí en la profusión de obras destinadas a la técnica instrumental así como a los métodos pedagógicos). En este sentido cabe destacar el trabajo realizado por Luca Chiantore en su libro *Historia de la técnica pianista* donde dedica un apéndice a "Las teorías técnicas y los textos pedagógicos desde 1850 hasta nuestros días" (Chiantore 2001:577-723). Estas obras, al igual que las aquí estudiadas, no solo tienen una finalidad exclusivamente pedagógica, si no que muchas de ellas toman el componente infantil como elemento inspirador. En este sentido cabe destacar algunas tan relevantes como *Escenas de niños op. 15* y *Álbum para la juventud* de Robert Schumann, *Recuerdos de infancia* de Modest Musorgski, *El rincón de los niños* de Claude Debussy, *Mikrokosmos* de Béla Bartók o, más actualmente, *Játekók* de György Kurtág, que permiten establecer ciertos paralelismos con las obras aquí estudiadas.

En este artículo se pretende mostrar una serie de obras dirigidas a estos jóvenes intérpretes y su presencia en el repertorio de los compositores más relevantes del panorama musical español de la segunda mitad del siglo XX. Para ello se ha dividido el mismo en cuatro apartados: 1) cuadernos con finalidad específicamente pedagógica; 2) obras que utilizan el folclore con valor formativo; 3) ciclos y cuadernos donde el componente infantil sirve de inspiración; 4) obras que incluyen nuevas técnicas pianísticas contemporáneas.

Los cuadernos con finalidad pedagógica

No son numerosos los intentos de los compositores españoles de acercarse a un método de enseñanza del piano. Sin embargo, se encuentran dos autores que componen pensando en los pianistas noveles: Antón García Abril y Rogelio Groba.

Cuadernos de Adriana y Mi pequeño planeta de García Abril

La faceta pedagógica de Antón García Abril se extiende por más de 46 años, desde que comenzó su andadura como profesor de composición en la década de los setenta. Si bien la mayor parte del tiempo se ha dedicado a la enseñanza de la composición, es destacable su interés por la iniciación musical, íntimamente relacionada con la formación musical de sus hijos. En este sentido, la pianista Paula Coronas recoge en su libro (2010) la siguiente cita de García-Abril:

Analicé con rigor las consecuencias que sobre los jóvenes estudiantes producía acercarse a obras, que, su propio lenguaje, no llegaba a ser comprendido por ellos, todavía carentes de una información coherente en la continuidad histórica del lenguaje musical. La comprobación de estos hechos directamente sobre los comportamientos musicales de mis hijos, me

hizo estudiar estos problemas y dedicarme a escribir obras que pudiesen, de alguna forma, cubrir ciertos vacíos existentes en la didáctica de iniciación a la música (García-Abril, 2010, p.328).

Varias son las obras que García-Abril compone con un enfoque pedagógico de las cuales los tres *Cuadernos de Adriana* y *Mi pequeño planeta* están destinados al joven pianista. Se comenzará por la segunda, a pesar de la cronología, dado el nivel de dificultad de la misma.

Mi pequeño planeta, escrita en 1990, ha sido galardonada con el Premio Nacional del Ministerio de Cultura a la Pedagogía e Investigación Musical. La obra es un tratado básico de música en el que se pretende introducir al alumnado de entre 5 y 12 años al mundo de la música a través del piano, de manera grupal. El libro está escrito en colaboración con la pedagoga Encarnación López de Arenosa y consta de treinta "lecciones" que combinan ritmo, entonación, percusión, coro e interpretación al piano, siempre con la participación activa del maestro. El principal objetivo de los autores es descubrir desde el principio la totalidad del teclado, o "identificación topográfica del teclado" (García-Abril y López de Arenosa, 1990, p. 6), siendo la octava siempre la misma en diferentes tesituras, idea ya contemplada por Zoltán Kodály en su método, en relación al solfeo relativo y la idea del Do móvil. En líneas generales, con esta obra se pretende que el niño descubra "practicando, sintiendo, jugando, seduciéndole por la música misma" (García-Abril y López de Arenosa, 1990, p. 6).

Mi pequeño planeta consta de treinta lecciones, de las cuales quince contienen piezas para interpretar al piano (además de la interpretación al piano por el maestro, el coro y la percusión). Asimismo, cuenta con tres lecciones que llevan por título "Pequeñas piezas digitadas" (I, II, III y IV), "Pequeñas piezas digitadas" (V, VI y VII) y "Canon" (I, II, III, IV, Tema, Primera variación y Segunda variación).

A lo largo de las diez primeras piezas se trabaja la posición de la mano sobre las teclas negras, comenzando por el Do# y siguiendo por el Do#-Fa#, Re, Sol#-La#, comenzando por ritmo libre e introduciendo las diferentes figuraciones a lo largo de las lecciones. Las dos últimas piezas sobre teclas negras introducen *clusters* y los cinco dedos con diferentes combinaciones rítmicas, pero nunca utilizando el pentagrama, tan solo la digitación de los dedos, que había sido explicada previamente en la lección denominada "Los dedos", y una serie de dibujos que identifican y relacionan la altura sonora con la altura espacial.

A partir de la pieza número 11, "Variaciones del Do, Re, Mi", se introduce la utilización de las teclas blancas. Gracias al trabajo realizado con las teclas negras, el alumno ya conoce diversos ritmos y digitaciones y es capaz de identificar la altura sonora con la altura espacial. Al igual que las teclas negras, las teclas blancas son introducidas poco a poco, primero Do-Re-Mi, seguido de Fa-Sol-La-Si, Do-Re-Mi-Fa, y Do-Re-Mi-Fa-Sol. Es en las dos últimas piezas ("Subir y bajar" y "Dos caminos"), cuando se introduce la escala de Do mayor. Para ello el autor opta por alternar ambas manos, sin utilizar el paso del pulgar (ver Imagen 1).

Cuadernos de Adriana con el subtítulo "Piano para principiantes" está fechada en 1985. Los tres cuadernos constan de un total de cuarenta y dos piezas, de dificultad progresiva, y están orientadas a la iniciación en el estudio del piano. El por qué surgen estas piezas queda patente en el prólogo de los cuadernos, firmado por el propio compositor:

El *Cuaderno de Adriana* es un largo proyecto que nace en mí desde el momento que mis hijos comienzan el período de iniciación a la música. Descubro en ese tiempo, después de una permanente observación de sus comportamientos musicales, que partiendo de las posibilidades físicas e intelectuales del niño y aprovechando sus recursos, puedo escribir una colec-

Imagen 1. "Dos caminos" de García-Abril (1990, p. 254).

ción de piezas que sirvan para conducir sus primeros movimientos de los dedos sobre el piano, de forma que éstos sean sencillos, pero a su vez, (...) esté al servicio de una idea musical que influya directamente sobre la sensibilidad del joven pianista (García-Abril 1986, prólogo).

Del mismo prólogo se pueden extraer las cuatro características básicas de los *Cuadernos*:

1. Utilización de la posición fija de los dedos, con una técnica fundamentada en un sistema de siete niveles (identificados con colores) que hacen coincidir el pulgar con la nota fundamental de cada nivel. Cada uno de estos niveles corresponde a una posición fija móvil que permite el desplazamiento a lo largo del teclado sin apenas recurrir al paso del pulgar. De esta manera la pieza se divide en pequeñas secciones dentro del ámbito de quinta (una nota por cada dedo), distancia que coincide con la fisonomía de la mano del niño, indicando al comienzo de cada sección el nivel que le corresponde. La utilización de colores para la identificación de las diferentes alturas es algo presente en las diversas pedagogías musicales desarrolladas a partir del siglo XX. En este sentido, cabe destacar el método de enseñanza musical creado por el pedagogo argentino Sergio Aschero, quien hace corresponder colores con los doce sonidos de la escala cromática (denominados "sonocolores"). Llevándolo a la música para piano, debe mencionarse *Un nouvel état de conscience: la coloration des sensations tactiles* de Marie Jaël (1910). En dicho texto, la pedagoga francesa establece una conexión entre los colores y cada uno de los dedos "con el objeto de unificar la mano y fomentar, al mismo tiempo, una sensibilidad distinta para cada uno de los dedos" (Chiantore 2001, p. 611).
2. Utilización de una digitación sistemática íntimamente relacionada con el uso de los niveles y los colores de cada nivel, como puede apreciarse en la Imagen 2.
3. Incorporación paulatina de notas alteradas (con sostenidos y bemoles) que permitan al estudiante "moverse e identificarse con el carácter expresivo y sonoro de las distintas tonalidades, logrando, de esta manera, abrir un campo de conocimientos técnicos muy amplio, asimilados de forma natural" (García-Abril 1986, prólogo).

4. Utilización de estructuras musicales sencillas, pero de aparente dificultad, que permiten al joven intérprete tener "la sensación jubilosa de estar tocando "algo virtuoso" (García-Abril 1986, prólogo). Según García-Abril esto estimulará al estudiante y le alentará a seguir estudiando.

Imagen 2. *Cuadernos de Adriana* (García-Abril, 1986, prólogo).

Imagen 3. A. García Abril: "XV – Volando la cometa", Cuadernos de Adriana I, cc. 17-22.

Asimismo, cabe añadir que la introducción de notas dobles también es paulatina, y no será hasta bien avanzado el cuaderno cuando el alumno utilice dicha técnica, concretamente en la pieza "XIV – La casa de las flores". Al igual que ocurre con los niveles, el compositor indica en la parte superior de la pieza (y en cada cambio) la posición de la mano en relación a las diadas (en este texto se entiende como diada la superposición de dos notas.), como puede observarse en la Imagen 4. La introducción

del uso de las notas dobles se hace, al igual que el resto de técnicas, de una manera sencilla y acorde con la fisonomía de la mano del discente, comenzando por diadas donde los dedos a utilizar son el pulgar y el índice o anular, dejando para más adelante la inclusión de los dedos restantes, no solo más difíciles de controlar si no que, de no tener una técnica adecuada, puede dar lugar a posiciones incómodas y tensiones innecesarias en la mano del estudiante.

Imagen 4. "XIV – La casa de las flores", Cuadernos de Adriana I, cc. 1-4 (García-Abril, 1986).

En líneas generales se puede decir que el trabajo pedagógico de García-Abril aquí recogido puede acercarse, en cierta medida, al realizado por Béla Bartók en sus cuadernos de *Mikrokosmos* (sobre todo en lo que a los *Cuadernos de Adriana* se refiere). Su aportación al terreno de la pedagogía musical contribuye, indudablemente, al desarrollo de la iniciación musical del joven intérprete y lo hace, según Paula Coronas, desde las siguientes perspectivas:

1. Facilitando al estudiante un trabajo inicial de experimentación musical mediante la búsqueda de sonidos, efectos, ritmos, colores e intensidades (presente, sobre todo, en *Mi pequeño planeta*).
2. Ampliando el terreno de las sensaciones musicales y desarrollando la sensibilidad del propio discente mediante la creación de atmósferas, ambientes e imágenes sonoras (relacionado, mayormente, con los títulos de cada una de las piezas).

3. Desarrollando la imaginación y creatividad del joven aprendiz desde sus inicios a través de la utilización de colores, efectos, ritmos y estados anímicos, armonía y profundidad musical (presente en la relación color-nivel de los *Cuadernos* y en los títulos de las piezas).
4. Buscando y permitiendo el disfrute y el placer en la primera etapa de formación del alumno (de nuevo presente en *Mi pequeño planeta* y en el apunte sobre el "algo virtuoso" de los *Cuadernos de Adriana*).
5. Otorgando cierta flexibilidad y libertad en la metodología de estudio "Sus armas de instrucción de basan en el rigor, la técnica, el trabajo tenaz, el esfuerzo personal y la entrega constante del principiante" (Coronas 2010: 337).
6. Contribuyendo en el repertorio infantil para piano de manera original.

Escola do piano galego

Rogelio Groba (1930) ha sido uno de los compositores gallegos que más se ha interesado por la formación de nuevos intérpretes. Este interés quizás esté relacionado con su faceta como profesor y director del Conservatorio Superior de Música de La Coruña. Son tres las obras de su catálogo que hacen referencia expresa a la enseñanza del piano, excluyendo aquellas que, por su nivel de dificultad (como *Soatiña*), también podrían destinarse al aprendizaje: *Iniciación ó piano (Oito cantigas)* (1976), *Tipoloxías (Escola do piano galego)* (1981-1982) y *Sete xoguetes (Ciclo para nenos)* (1987), de los cuales los dos primeros están editados por Alpuerto.

Iniciación ó piano, de 1976, lleva por subtítulo "Posición fixa". La obra está compuesta por ocho piezas fáciles (*Oito cantigas*) con

varias versiones cada una de ellas. Groba apuesta en las primeras cantigas, al igual que García-Abril, por utilizar la posición fija de la mano, con el dedo pulgar de la mano derecha sobre una tecla fija y la colocación correlativa del resto de los dedos y acompañamiento en la mano izquierda y viceversa. Sin embargo, a diferencia del primer *Cuaderno de Adriana*, ya en la *Cantiga n.º 1* la mano que acompaña utiliza la posición fija de notas dobles (Do-Sol) a la vez que la mano de la melodía sostiene el pulgar mientras ejecuta el resto de notas en un ejercicio de independencia de los dedos (Imagen 5). El patrón se repite en las cuatro primeras cantigas y sus versiones (las diferentes versiones de las cantigas se basan en el intercambio de la función de ambas manos y en la introducción de nuevos ritmos sobre el ritmo base de negra de la cantiga original, es decir, si la *Cantiga n.º 2* está escrita en ritmo de negras, su versión está escrita en corcheas).



Imagen 5. "Cantiga n.º 1", *Iniciación ó piano*, cc. 1-8 (Groba, 1976).

La *Cantiga n.º 4* sirve de puente entre las tres primeras donde la posición de la mano se mantiene fija (pulgares sobre Do, Sol y La respectivamente) y las cuatro siguientes donde se produce un aumento significativo de la dificultad para la mano del principiante. En esta cantiga los dedos no se sitúan correlativamente, dando lugar a cambio de posiciones. Lo que no nos queda claro es si Groba pretende trabajar el paso de pulgar o el simple desplazamiento de los dedos ya que no incluye digitación alguna en ninguna de las ocho cantigas.

Como ya ha sido apuntado, las cantigas que restan son las de mayor dificultad técnica para la mano del principiante. La *Cantiga n.º 5* en su 2ª versión introduce en la mano derecha la alternan-

cia de las diadas Mi-Si (pulgares-meñique) y Fa#-La (índice-anular) de manera repetitiva a lo largo de toda la pieza (Imagen 6). Dicho procedimiento es repetido en la *Cantiga n.º 6* en la mano izquierda con la diada (meñique-pulgares) y la triada La-Si-Do (anular-corazón-índice) y en la mano derecha en su 2ª versión con las diadas La-b-Re (índice-meñique) y Sol-Do# (pulgares-anular). Este tipo de estructuras son, a mi modo de entender, de gran complejidad para la mano del principiante, exigiendo una independencia de los dedos difícil de controlar si lo que se persigue es una correcta técnica y una posición relajada de la mano (huelga decir que Béla Bartók en su *Mikrokosmos* no utiliza los bicordes hasta su segundo volumen).



Imagen 6. "Cantiga n.º 5 (2ª versión)", *Iniciación ó piano*, cc. 1-8 (Groba, 1976).

La *Cantiga n.º 7* introduce una nueva dificultad: el acorde de triada en la mano izquierda y la mano derecha respectivamente. Para ello Groba parte de la prolongación de una nota en valor de negra ligada a una blanca con puntillo con el dedo anular, a la que posteriormente añade en valor de blanca con puntillo las notas restantes ejecutadas con el meñique y el pulgar (Fa-La-Do en la izquierda y Do-Mi-Sol en la derecha). Si bien esta manera de enfocar la enseñanza del acorde triada puede resultar más o menos convincente, la dificultad de la pieza reside en la melodía de la mano derecha en la que, de nuevo sin digitaciones, juega un

papel fundamental el paso del pulgar, no trabajado en las piezas anteriores.

Por último, la *Cantiga n.º 8* y su versión van un paso más allá. De nuevo sin digitaciones en la melodía, la mano deja la seguridad de la posición fija para desplazarse dentro de un ámbito de octava, mientras que la mano que realiza el acompañamiento se enfrenta a la dificultad del cambio de posición de *cluster* de teclas blancas (Sol-La-Si-Do) y *cluster* de teclas negras (Fa#-Sol#-La#) en un ritmo alternado de corchea-silencio de corchea (Imagen 7).



Imagen 7. R. "Cantiga nº8 (2ª versión)", *Iniciación ó piano*, cc. 1-6 (Groba 1976).

De un corte totalmente diferente es *Tipoloxías* (1981-82). La obra lleva por subtítulo "Escola do piano galego" y está ideada como método de enseñanza del piano, de dificultad gradual, en los conservatorios de Galicia. *Tipoloxías* se compone de tres ciclos pensados, según indica el propio compositor, para ser ejecutados en el orden en que se indica en la partitura "pero también dando total autonomía a cada uno de los títulos constitutivos de cada bloque, de modo que pueden ser interpretados aisladamente" (Groba, 1984a). Según el propio compositor, el tema común de las piezas que componen la obra está relacionado con el conocimiento de distintos tipos de personas con características peculiares: "cada una de las *Tipoloxías* es una especie de retrato psicológico de personas reales que en algún momento formaron parte de mi entorno, como seguramente forman parte del entorno de todos nosotros. Identificarlos puede ser un juego paralelo a la audición" (Groba, 2010, p.7).

Las principales características de la obra quedan resumidas en el prólogo de los tres libros: sencillez melódica, armonía colorista, textura politonal y utilización de formas procedentes del folklore gallego y la suite barroca. Asimismo, Groba resume en el prólogo de cada uno de los libros las características básicas de las piezas que componen cada ciclo:

CICLO I

MONECA FARRAPOS –muñeca de trapo– es una canción de cuna que nos cuenta cómo el prematuro instinto maternal mece su fruto mimético e imaginario. O ANDADEIRO –el caminante– nos expresa el lirismo sugerido por el bello entorno geográfico que va descubriendo en su lento caminar. O FURABOLOS –niño impertinente– desliza sus travessuras en acelerado ritmo de foliada. O FAUSTO –el majestuoso– adopta la clase y la solemnidad del lírico alalá. O FUNGANLLON –el refunfuñador– patentiza su rumorosa protesta con acentuado y bitonal ritmo de Pandeirada. A XEITOSIÑA –la graciosa– insinúa sus naturales encantos con la suave y acariciante muñeira (Groba, 1984a).

CICLO II

Se inicia con el perfume y brillante luz de A MAÑANCIÑA –suave amanecer–. Este amanecer es ornamentado por la dulce llamada que O GAITEIRO –el gaitero– hace emerger de la gaita. Se suma a ese día festivo la rechoncha figura de O CREGO SERODIO –cura tardío–, con sarcástico ritmo procesional. Prosigue la actividad festiva en la acelerada DANZA DE CASTANOLAS –castañuelas–, seguidas de la DANZA DE PALITROQUES –palillos–, para concluir la serie con A TEIMOSA –la tenaz–, lenta pero persistente e inquebrantable en su acción (Groba, 1984b).

CICLO III

LIMIAR –pórtico– anticipa el contenido de cada uno de los títulos que integran la serie. No faltan a la cita A LINGUADEIRA –la chismosa–, adoptando ritmo de Courante; O PRESUNZOSO –el presuntuoso–, desplazándose en ritmo de gavota; A TENRIÑA –la tierna–, actuando con galanura de forlana; A DONA CHISPANTE –la vanidosa–, exhibiendo afectación de minueto; y O GALLOFEIRO –el festivo–, moviéndose con ligereza y júbilo de giga (Groba, 1984c).

La principal diferencia entre *Tipoloxías* e *Iniciación ó piano* estriba, sin duda, en el nivel de dificultad de las piezas. Ya el título de la anterior indica como las ocho cantigas, y sus versiones, van dirigidas a los primeros pasos del joven intérprete. Sin embargo, el nivel de dificultad técnica progresiva de los tres libros de *Tipoloxías* la hacen adecuada para el alumnado del grado profesional de música (si bien algunas de las piezas podrían programarse para el último curso del grado elemental). Un estudio completo de *Tipoloxías* puede encontrarse en la tesis de Carlos Villar Taboada (2007), *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): Entorno cultural y estrategias compositivas*, donde el autor se acerca a la obra desde el punto de vista de la utilización del folklore gallego por parte del compositor gallego. Como he apuntado más arriba, Groba reconoce la utilización de recursos procedentes del folklore gallego y la suite barroca y esto se hace patente en la mayoría de los subtítulos de las dieciocho piezas que componen los tres cuadernos, tal y como ha quedado señalado en la descripción otorgada por el propio compositor. La riqueza de ritmos, armonías y melodías acercan esta obra a otras colecciones destinadas a jóvenes intérpretes como pueden ser *Escenas de niños op. 15* y *Álbum para la juventud op. 68* de Robert Schumann, *Recuerdos de la infancia* de Modest Musorgski o *El rincón de los niños* de Claude Debussy.

El uso formativo del folklore

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, una de las corrientes más prolíficas en el repertorio para piano español es el neoclasicismo y, dentro del mismo, la utilización del folklore tiene una amplia presencia. El empleo del folklore como recurso compositivo tiene una destacada participación en la producción de obras con carácter de iniciación y cierto valor pedagógico como ya ha podido comprobarse en las *Tipoloxías* de Groba. Asimismo, son otros los compositores que utilizan estos recursos para acercarse al público infantil como ocurre en *Ocho canciones populares españolas op. 77* (1969) de Román-Alís, *Encajes: piezas infantiles para piano* (1976) de Antonio Ruiz-Pipó, *Piezas infantiles sobre temas populares infantiles I y II* (1976-77) de Ángel Oliver Pina o *Diez motivos del romancero español* (1978) de Miguel Asins Arbó.

Si bien no todas estas piezas tienen el componente "infantil" en el título, la dedicatoria de las mismas deja entrever su carácter didáctico, dedicatorias como "a mi hija Sonia" de las *Ocho canciones populares españolas*, "a mis hijos Esther, Mario y Laura" del primer volumen de las *Piezas infantiles sobre temas populares españoles*, "a diversos alumnos..." del segundo volumen de dicho libro, etc. Este tipo de procedimiento constituye, según Julio Ogas, una tipología intertextual denominada referencia, que ubica al oyente en el texto que se canaliza en la construcción sonora (Ogas, 2011, p. 239). Igualmente, y como indica este epígrafe, todas tienen en común el uso del folklore desde dos perspectivas diferentes: por un lado, aquella en la que el compositor utiliza materiales tomados de canciones tradicionales a modo de cita y, por otro lado, aquella en la que el compositor alude a ritmos y estructuras de canciones y danzas de la música popular pero cuya melodía es de factura propia. Dentro del primer grupo se encuentran *Ocho canciones populares españolas*, *Encajes: piezas in-*

fantiles para piano, *Piezas infantiles sobre temas populares infantiles* (I y II) y *Diez motivos del romancero español*. *Tipoloxías* (I, II y III) se encontrará dentro del segundo grupo.

Tanto las *Ocho canciones populares españolas* de Alís como *Encajes* de Ruíz-Pipó utilizan el *Cancionero popular español* de Felipe Pedrell, llegando incluso a compartir títulos como la “Canción de olivareros”. Ambos compositores toman las diferentes melodías del cancionero con ligeras improvisaciones y variaciones, arropándolas con un “lenguaje armónico más de nuestra época”

(Ruíz-Pipó, 1979, p. 4), como puede verse en la Imagen 8 y en la Imagen 9. Entre las *Ocho canciones populares españolas* se encuentran: “Canción de olivareros”, “La pastorcita”, “Ya se van los pastores”, “Morito pítitón”, “El ermitaño”, “Mi abuelo tenía un huerto”, “Romance de ciego” y “El marinero”. Mientras *Encajes* está formado por: “Sobre un Alalá”, “Sobre Pello Josepe”, “Sobre una canción de Olivareros”, “Sobre un canto de sereno”, “Sobre el Romance de Lanzarote del Lago”, “Sobre una canción de cuna”.



Ejemplo 8. “I. Canción de Olivareros”, *Ocho canciones populares españolas*, cc. 1-5 (Román-Alís, 1969).



Ejemplo 9. “Sobre una canción de olivareros”, *Encajes. Piezas infantiles para piano*, cc. 6-9 y cc. 15-18 (Ruíz-Pipó, 1979).

Dentro de la misma línea, aunque de menor dificultad técnica, se encuentran los *Diez motivos del romancero español* de Miguel Asins, fechados en 1978, en los que utiliza, como su título indica, canciones extraídas del romancero español. Las diez piezas poseen una factura clara en las que Asins utiliza como proce-

dimientos compositivos la melodía acompañada y el canon. En ambos casos el compositor toma la cita de manera literal del romancero, como puede verse en el fragmento de “Rey moro tenía una hija” (Imagen 10 e Imagen 11).



Imagen 10. *Rey moro tenía una hija* (transcripción) (Asins, 1978).



Imagen 11. “Rey moro tenía una hija”, *10 motivos del romancero español*, cc. 7-13 (Asins, 1978).

Todas estas obras pueden ser consideradas para el alumnado de iniciación y de grado elemental por su sencillez técnica y de lectura. Asimismo, la utilización de un repertorio familiar para el joven intérprete facilita el aprendizaje de las nuevas obras al ejecutar algo que le es conocido.

Un trabajo más elaborado es el que realiza Ángel Oliver Pina con sus dos volúmenes de *Piezas infantiles sobre temas populares españoles*, escritos en 1976 y 1977 respectivamente. Los dos volúmenes se componen de un total de catorce piezas: “Arrión”, “Con el guri-guri”, “San Serenin”, “Estaba el Señor Don Gato”, “Me casó mi madre” y “Morito pítitón”, en el primer volumen, y “Am-bo-a-to”; “Esta es la tonada”, “Estaba una pastora”, “Ra-

tón lindo”, “Patachín”, “Tiene la tarara”, “Antón pirulero” y “Las hijas de periquín”, en el segundo volumen. Los requerimientos técnicos de la mayoría de las piezas las hacen aptas, al igual que ocurría con *Tipoloxías*, para el alumnado del grado profesional de música y siguen una línea similar a los mencionados trabajos de Schumann, Musorgski y Debussy.

Al igual que en el resto de obras que componen este apartado Oliver utiliza la cita, pero, a diferencia de las anteriores, no suele hacerlo de manera literal mediante el simple procedimiento de melodía acompañada, sino que la somete a ligeras variaciones bien por transposición, bien por división en pequeñas células motivicas que se reparten a lo largo de la nueva composición.

Esta diferencia con respecto a las otras obras puede verse en las dos versiones de "Morito pititón" (Imagen 12): la realizada por

Román Alís en sus *Ocho canciones* y la de Ángel Oliver en la citada obra (Imagen 13 y 14).



Imagen 12. *Morito pititón* (transcripción).



Imagen 13. "Morito pititón", *Ocho canciones populares españolas*, cc. 1-6 (Román-Alís, 1967).



Imagen 14. "Morito pititón", *Piezas infantiles sobre temas populares españoles*, Vol. I, cc. 1-3 (Oliver, 1977).

Igualmente, uno de los ejemplos más claros de los procedimientos utilizados por Oliver puede verse en "Antón Pirulero" del segundo volumen: el compositor utiliza la célula inicial de la canción popular en dos ocasiones a modo de llamada de aten-

ción (Imagen 15 e Imagen 16) mientras la melodía aparece más adelante en la voz superior de la mano derecha camuflada entre las demás voces (Imagen 17).



Imagen 15. "Antón Pirulero", *Piezas infantiles sobre temas populares españoles vol. II*, cc. 9-13, m.d. (Oliver, 1976-1977).



Imagen 16. "Antón Pirulero", *Piezas infantiles sobre temas populares españoles vol. II*, cc. 18-23, m.s. (Oliver, 1976-1977).

Imagen 17. "Antón Pirulero", *Piezas infantiles sobre temas populares españoles vol. II*, cc. 29-39. (Oliver, 1976-1977).

Otros ciclos infantiles

Dentro de este apartado se encuentran aquellas piezas que llevan el componente infantil asociado al título o la dedicatoria de las mismas siendo éstas *Los días de la semana op. 72* y *Juguetes. Suite infantil para piano op. 108* de Román Alís, *Juguetes para pianistas II* de Claudio Prieto y *Peces petites per a mans menudes* de Manuel Blancafort. La mayor parte de estas obras se rigen por un mismo criterio, es decir, se trata de un ciclo de piezas breves dotadas de una sencillez técnica y estructural que las hace adecuadas para el alumnado de grado elemental.

Los días de la semana op. 72 de Alís (1969) está formada por seis piezas correspondientes a los días de la semana, exceptuando el sábado. La obra está dedicada a su hija Sonia y la claridad de su escritura la hace apta para el pianista novel. Cada una de las piezas desarrolla un motivo rítmico-melódico de dos a cuatro compases que se repite a lo largo de la misma con ligeras variaciones como la transposición o el intercambio de manos. De esta manera, a pesar de la aparente dificultad de algunas de las piezas, se facilita la ejecución de las mismas al tratarse siempre del mismo "gesto musical" repetido (Imagen 18 y 19). Asimismo, ambas manos están escritas en clave de Sol, utilizando el registro medio-agudo del teclado.

Imagen 18. "III. Martes (Marte)", *Los días de la semana op. 72*, cc.1-4 (Alís, 1969).

Imagen 19. "IV. Miércoles (Mercurio)", *Los días de la semana op. 72*, cc. 7-10 (Alís, 1969).

Juguetes. Suite infantil para piano está fechada en 1975 con la dedicatoria "a mi graciosa hija Elsa". Al igual que *Los días de la semana*, en *Juguetes* Alís recurre a las formas breves y repetitivas,

con una textura de melodía acompañada en la mayoría de ellas, utilización de la clave de Sol en ambas manos y ámbito reducido (la mano izquierda no baja más allá del Do 3 mientras la derecha

apenas sube al La 4). Una de las principales características de la obra es la relación del título de cada una de las siete piezas con un tempo que describe el carácter de la misma. Así “El pequeño bebé” lleva la indicación tiernamente, “El gatito dormilón” con

somnolencia, “La ratita saltarina” con picardía, “El osito blanco” bondadosamente, “El viejo mago” misteriosamente, “El caballo de cartón” balanceante y “La muñeca andarina” andando con cuerda (Imagen 20).



Imagen 20. “La muñeca andarina”, *Juguetes. Suite infantil para piano op. 108, cc. 1-6* (Alís, 1975).

Juguetes para pianistas II, de Claudio Prieto (1973), está formada por cinco piezas dedicadas a sus hijos. Al igual que las obras anteriores, éstas son breves y de corte sencillo, adecuadas al alumnado del grado elemental de música. Igualmente, ambas manos utilizan la clave de Sol, si bien la tesitura en el agudo en algunas piezas se dispara hasta el Si 5, lo que dificulta la lectura por el amplio uso de líneas adicionales. Una de las principales características, con respecto a las obras tratadas en este apartado,

es la indicación de uso de pedal en algunas de las piezas, si bien de forma muy breve. Asimismo, Prieto apuesta por un mayor uso de estructuras verticales, como puede apreciarse en la pieza número 5 escrita a modo de coral, que además es la única pieza que utiliza la clave de Fa. (Imagen 21). Aunque Prieto no señala ninguna digitación, esta obra es perfecta para el aprendizaje de los enlaces entre acordes.



Imagen 21. *Juguetes para pianistas II, sistema 1, p. 27* (Prieto, 1973).

De 1985 es *Peces petites per a mans menudes* de Manuel Blancafort, dedicada a sus nietos. La obra está formada por doce piezas: “Il·lustracions per adornar un parvulari”, “Cançó d’Isabel”, “Marxa”, “Vals”, “Intermitències”, “Imma”, “Bressol”, “Ofrena a Camila”, “Ballet d’infants”, “Cançó a la platja”, “Muntanyes regalades” y “Cortesía”, de las cuales, “Muntanyes regalades” está basada en el tema homónimo popular catalán (Imagen 22a y 22b). Al igual que las otras obras citadas, las piezas que forman la

misma son de duración breve, si bien la dificultad de las mismas aumenta progresivamente, siguiendo una línea similar al *Álbum de la juventud* de Schumann, dado el carácter descriptivo de algunas de ellas. Las exigencias técnicas y de lectura hacen de las doce piezas un repertorio adecuado al alumnado de grado profesional, si bien las primeras, más sencillas, podrían programarse en los dos últimos cursos del grado elemental.



Imagen 22a. *Muntanyes regalades (transcripción)* (Blancafort, 1985).



Imagen 22b. “Muntanyes regalades”, *Peces petites per a mans menudes, cc. 1-8*. (Blancafort, 1985).

Introducción al piano contemporáneo

Por último, no se deben olvidar aquellas obras que se acercan a los procedimientos compositivos propios de la música de vanguardia. Dentro de este grupo se encuentran *Introducción al piano contemporáneo* (1975) de Manuel Castillo e *Imágenes de infancia* de Cruz de Castro (1989).

Manuel Castillo escribe su *Introducción al piano contemporáneo* en 1975. La obra está formada por "20 piezas de mediana dificultad" en las que el compositor explora las nuevas técnicas pianísticas relacionadas con el uso de las grafías no convencio-

nales (Imagen 23, 24 y 25). La etiqueta de mediana dificultad se debe a la posición que adopta la mano en las diferentes técnicas: un pianista novato no tendría dificultad en realizar una lectura a primera vista de las piezas, pero el uso de repeticiones, *clusters* y otros procedimientos exigen una cierta madurez musical y un control de los brazos, muñecas y manos si no se quiere caer en posiciones rígidas que provoquen lesiones. En líneas generales esta *Introducción al piano contemporáneo* se encuentra a caballo entre los libros de técnica al uso, como son los estudios y ejercicios de Carl Czerny, Charles-Louis Hanon o Ettore Pozzoli, y los siete volúmenes del *Játekók* de György Kurtág.

Imagen 23. *Introducción al piano contemporáneo II, sistema 1* (Castillo, 1975).

Imagen 24. *Introducción al piano contemporáneo IX, sistema 1* (Castillo, 1975).

Imagen 25. *Introducción al piano contemporáneo XV, sistema 1* (Castillo, 1975).

Imágenes de infancia está formada por doce piezas: "El trompo", "Vals para piano de juguete", "El tren de cuerda", "El sueño de la muñeca", "El dominó del seis doble", "El boque encantado", "Marcha del soldadito de plomo", "El ordenador de sonidos", "La bailarina de la caja de música", "Travesuras", "El mecano", "El apasionado tango del querido viejo gramófono". Siguiendo una línea como la anteriormente mencionada de Schumann, Musorgski o Debussy, estas:

Son imágenes vividas en sus años de Las Palmas, sensaciones en el bosque o junto a los viejos juguetes, sin olvidar el 'querido viejo gramófono' en el que sonaban los tangos de Discépolo o Gardel. Pero hay algo que vitaliza y colorea con encanto singular las evocaciones: la mirada del compositor, su feliz sentimiento de niño grande, su instintiva voluntad de no repetir lo ya hecho por otro o por él (Franco, 2002).

Se trata de una obra de dificultad media, adecuada para el alumnado del grado profesional por las mismas cuestiones que la *Introducción al piano contemporáneo* de Castillo. Las exigencias técnicas de las doce piezas pasan por el uso de diferentes recursos y notaciones no convencionales con sus consecuencias, en-

tre las que destacan la utilización de *clusters*, como en “Marcha del soldadito de plomo” (Imagen 26), módulos intercambiables, como en “Travesuras” (Imagen 27), o grafismos como en “El dominó del seis doble” (Imagen 28).



Imagen 26. “Marcha del soldadito de plomo”, *Imágenes de infancia*, cc. 79-80 (Cruz de Castro, 1989).

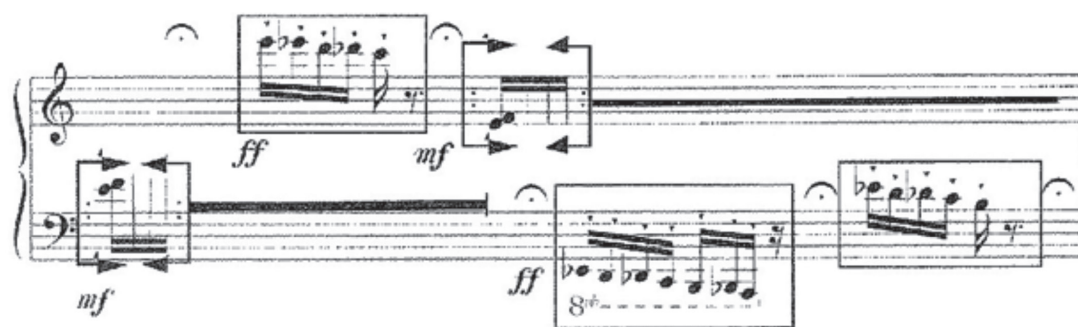


Imagen 27. “Travesuras”, *Imágenes de infancia*, p. 86, sistema 2 80 (Cruz de Castro, 1989).

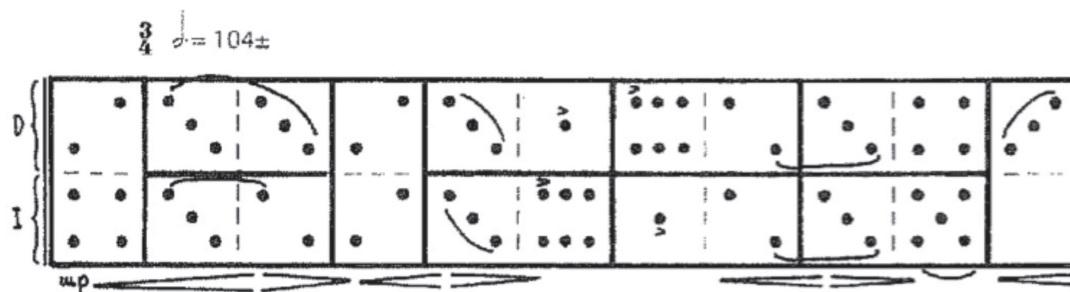


Imagen 28. “El dominó del seis doble – Contrapunto nº 2”, *Imágenes de infancia*, p. 30, sistema 1 80 (Cruz de Castro, 1989).

Conclusiones

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX son varios los compositores que se han acercado a la producción de repertorio infantil para piano. El estudio de este repertorio ha podido determinar la existencia de dos rasgos destacados en este tipo de producción: por un lado, aquellas obras destinadas *ex profeso* a la enseñanza del instrumento y, por otro lado, aquellas obras destinadas al público infantil.

Dentro del primer grupo se ha podido comprobar como compositores como Antón García Abril realizan una intensa investigación pedagógica para adaptar de la manera más adecuada las diferentes piezas al joven aprendiz, no solo desde el punto de vista fisionómico, sino que también desde el punto de vista del desarrollo intelectual. Dichas características están presentes en las dos obras analizadas: *Mi pequeño planeta* y los tres *Cuadernos de Adriana*. Otros compositores, como Rogelio Groba, centran su

objetivo en el alumnado que ya posee cierto grado de soltura, como puede verse en sus tres cuadernos de *Tipoloxías*. Sin embargo, el acercamiento al joven intérprete en su *Iniciación ó piano* no resulta del todo convincente dadas las exigencias técnicas de algunas de las piezas que componen el ciclo.

Dentro del segundo grupo se han establecido dos líneas predominantes. La primera de ellas está relacionada con el uso del folklore como procedimiento pedagógico. La utilización de la cita literal de melodías conocidas resulta un recurso adecuado a la hora de acercar la música al estudiante. Interpretar obras auditivamente reconocibles puede causar un grado de satisfacción en el intérprete lo que a su vez podrá ser un estímulo para seguir estudiando. La segunda línea la constituyen los ciclos de piezas infantiles, muchos de ellos dedicados a los hijos y nietos de los compositores. La mayoría de estas piezas, de duración breve, pueden ser programadas para los alumnos de grado elemental de música.

Por último, se han señalado dos piezas relacionadas con la técnica pianística contemporánea. Ambas pueden considerarse relevantes si se tiene en cuenta la escasez de obras con notación no convencional destinada al joven aprendiz. Quizás no sean las obras más adecuadas, por su nivel de dificultad, para los intérpretes noveles, pero aportan, sin duda, un primer paso en la enseñanza de los nuevos procedimientos y recursos pianísticos fundamentales en buena parte del repertorio para piano de la segunda mitad del siglo XX, así como un acercamiento a este tipo de música generalmente apartado de determinados niveles de enseñanza.

Referencias

- Alís, R. (1977). *Juguetes. Suite infantil para piano op. 108*. Madrid: Real Musical.
- Alís, R. (1985). *Ocho canciones populares españolas op. 77*. Madrid: Unión Musical Española.
- Alís, R. (1991). *Los días de la semana op. 72*. Madrid: Música Mundana.
- Blancafort, M. (1991). *Peces petites per a mans menudes*. Berga: Amalgama.
- Castillo, M. (1983). *Introducción al piano contemporáneo*. Madrid: Real Musical.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música.
- Coronas, P. (2010). *La obra pianística de Antón García Abril. Enfoque estético y comunicativo de su mensaje*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Cruz de Castro, C. (1995). *Imágenes de infancia para piano*. Madrid: Real Musical.
- Franco, E. (2002). "Cruz de Castro y su obra para piano". En *El País*, 22/03/2002. Consultado en http://elpais.com/diario/2002/03/22/espectaculos/1016751609_850215.html
- García-Abril, A. (1986a). *Cuadernos de Adriana. Piano para principiantes. Primera parte*. Madrid: Real Musical.
- García-Abril, A. (1986b). *Cuaderno de Adriana. Piano para principiantes. Segunda parte*. Madrid: Real Musical.
- García-Abril, A. (1986c). *Cuaderno de Adriana. Piano para principiantes. Tercera parte*. Madrid: Real Musical.
- García-Abril, A. y López de Arenosa, E. (1990). *Mi pequeño planeta*. Madrid: Música 2000.
- Groba, R. (2010). "Homenaje a Rogelio Groba". Consultado en <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/prog25oct10.pdf>
- Groba, R. (1977). *Iniciación al piano*. Madrid: Alpuerto.
- Groba, R. (1984a). *Tipoloxías para piano. Libro primeiro*. Madrid: Alpuerto.
- Groba, R. (1984b). *Tipoloxías para piano. Libro segundo*. Madrid: Alpuerto.
- Groba, R. (1984c). *Tipoloxías para piano. Libro terceiro*. Madrid: Alpuerto.
- Ogas, J. (2011). "El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura". En: Celsa Alonso et al.: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.
- Oliver, Á. (1976). *Piezas infantiles sobre temas populares españoles Vol. I*. Madrid: Real Musical.
- Oliver, Á. (1977). *Piezas infantiles sobre temas populares españoles Vol. II*. Madrid: Real Musical.
- Prieto, C. (1974). *Juguetes para pianistas II*. Madrid: Alpuerto.
- Ruiz-Pipó, A. (1979). *Encajes. Piezas infantiles para piano*. Madrid: Real Musical.

