



FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

T
MUSICA
G934 e
2014

ESTUDIO N°1 PARA PIANO



GUÍA TEÓRICA PARA EL ESTUDIO DE POLIRRITMIAS.

TESIS DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTE, TECNOLOGÍA Y
GESTIÓN MUSICAL

DIEGO GUERRERO ILABACA
PROFESOR GUÍA: CECILIA CORTÉZ

VALPARAÍSO, CHILE.

2014

La música es el lenguaje del cosmos, el universo es música.

Agradecimientos a mis padres, quienes han sido un apoyo incondicional, a mis profesores los cuales siempre creyeron en mí, ayudando a encontrar la esencia del ser en la música y en la vida misma.

Informe de Tesis de Grado

Alumno: **Diego Guerrero Ilabaca**

Carrera de Música, Facultad de Humanidades

Universidad de Valparaíso

Nombre de la tesis: "ESTUDIO No.1 PARA PIANO GUÍA TEÓRICA
PARA EL ESTUDIO DE POLIRRITMIAS"

Este trabajo está constituido por seis capítulos a través de los cuales se dan a conocer antecedentes teóricos, técnicos, musicales e históricos que le otorgan coherencia y lo fundamentan. Estos antecedentes se obtienen del análisis de una entrevista realizada a tres profesores de piano, respecto a la enseñanza y aprendizaje de polirritmias en este instrumento, evidenciando la insuficiencia de método para abordar este problema, lo que le otorga validez al estudio.

El desarrollo de la tesis se presenta de manera clara, con metodología y fuentes de información suficiente y adecuada.

El aporte de más trascendencia queda de hecho plasmado en la obra compuesta que nos deja el autor: *Estudio No. 1 para piano*.

En consecuencia, la nota otorgada es: 7


Profesora guía

Cecilia Cortez A.

Informe de Tesis

- **Alumno:** *Diego Guerrero Ibabaca*
- **Carrera:** *Música*
- **Título:** **Estudio N° 1 para Piano** Guía Teórica para el estudio de polirritmias.

Esta tesis presenta como objetivo aportar al ámbito académico musical, de una Guía teórica para el estudio de Polirritmias, además de una composición, Estudio N° 1 para piano. Como el alumno lo expone, recopilando información a través de 3 entrevistas a destacados intérpretes y académicos de la región, con una serie de 6 preguntas, donde se pondría de manifiesto la falta de material bibliográfico sobre el estudio técnico de las polirritmias a la que esta Guía y este Estudio quiere dar respuesta.

Si nos quedamos con este objetivo, me parece destacable y un gran aporte para quienes se introducen en el estudio instrumental pianístico, dando una mirada actualizada y cercana de quienes se han dedicado a la enseñanza del instrumento y que desde su experiencia son quienes mejor pueden aportar en este ámbito.

El problema, es que, siendo las entrevistas el gran fuerte y el gran aporte a este trabajo, son parte de un Anexo de la Tesis. La realización de una entrevista, es un fuerte elemento de recopilación de datos de primera fuente para identificar problemáticas, proponer soluciones y aportar al tema de investigación. Tiene un valor incalculable en cuanto a lo que los entrevistados pueden entregar desde sus miradas y su experiencia al tema a tratar. En este caso, y a mi modo de ver, le faltó realizar la participación de estos tres destacados profesores.

Efectivamente, en la elaboración de esta Guía teórica, hace referencia a lo que los profesores aportan, pero el grueso del Marco teórico sobrepasa en cuanto a contenido y amplitud este aporte, que es, al fin, la propuesta de la tesis y que le da el título a esta.

Este Marco Teórico presenta algunos vacíos de fundamentación, que no permiten sustentar sólidamente la propuesta final, Estudio N° 1. Hace referencia al Impresionismo, como corriente artística y musical, habla de las características de sus obras, timbre, armonía, tonalidad, riqueza rítmica, pero no aporta sustancialmente al fundamento de su composición; "El enfoque estético para la obra se basará principalmente en el impresionismo francés, utilizando los recursos musicales y teóricos como las formas libres, la búsqueda de inspiración, que en este caso es respecto a la música latinoamericana, principalmente el folklor andino, ideas armónicas necesarias con el fin de concretar una impresión musical." Folklor andino? Hace referencia a este término, pero no lo desarrolla, ni justifica. Lo mismo sucede cuando habla de factores motivacionales, pero que no se ven explicitados en esta Guía, ni la manera de enfrentarlos.

En general, el trabajo da cuenta de un buen manejo de terminologías propias del tema y una redacción adecuada.

Sin tomar en cuenta, las falencias que este trabajo presenta, en relación a lo antes expuesto, y solo tomando como referencia el resultado final por sí solo, sin el Marco Teórico que lo precede, me parece un resultado interesante, que con un mayor desarrollo en cuanto a su profundidad, representa un gran aporte al estudio sistemático del piano y las problemáticas que las polirritmias ocasionan.

En cuanto al Estudio N° 1, es una interesante pieza donde están presentes las polirritmias como un factor rítmico preponderante, pero, a mi modo de ver, no responde a una propuesta de estudio, sino más bien a una propuesta de repertorio.

Califico la Tesis con nota 5.8.



Angela Vallejos C.

Profesor Informante.

Valparaíso, 14 diciembre 2015.

Tabla de contenidos

Tabla de Ilustraciones	4
Resumen	5
Abstract.....	6
Introducción.....	7

Capítulo I

Antecedentes de "Estudio n°1 para piano. Guía teórica para el estudio de polirritmias".	11
Objetivo general.....	11
Objetivos específicos	11
Problemática y justificación	12
Delimitación del estudio.....	13
Metodología.....	14

Capítulo II

La Técnica.....	17
Mecánica.....	20
Técnica	23
La inteligencia musical y la interpretación.....	24

Capítulo III

Aprendizaje y motivación.	26
Motivación y aprendizaje.....	26

Capítulo IV

Escuela Francesa de mediados del siglo XIX y comienzos del Siglo XX.....	32
Impresionismo en el arte	32
Impresionismo en la Música	38

Capítulo V

Técnicas y métodos originales para la ejecución de polirritmias: estudios preparatorios.....	44
Visualización de la rítmica.....	47
Solfeo rítmico.....	48
Ejercicios preparatorios	50

Capítulo VI

Análisis de "Estudio n°1 para piano"	54
Conclusiones	55
Bibliografía	57
Anexos.....	58
Transcripciones de entrevistas a profesores	59
Entrevista al profesor Aníbal Correa Blanco	60

Entrevista a la Profesora Cecilia Cortez	68
Entrevista al profesor Gonzalo Palma	72
ESTUDIO N°1: "POLIRRITMIAS"	77

Tabla de Ilustraciones

Impression, soleil levant, Claude Monet. 1873.	32
Richard P. Bonington, "The Grand Canal", Venecia.....	35
Ejemplo de tres contra dos clásico.	46
Ejemplo de visualización.	47
Ejemplo galopa sincopada.	48
Extracto de Nocturno póstumo en Do# menor, Frédéric Chopin.....	49
Ej. Nro. 1.....	50
Ej. Nro. 2.....	50
Ej. Nro. 3Ej. Nro. 4.....	51
Ej. Nro. 5.....	52
Ej. Nro. 6.....	52

Resumen

"Estudio n°1 para piano". Guía teórica para el estudio de polirritmias.

La presente investigación se basó en la necesidad de crear un compendio de información, que surge de las opiniones de 3 profesores, donde se da a conocer la insuficiencia de métodos clásicos para la enseñanza de polirritmias. Dichos profesores provienen de distintas instituciones de educación superior.

Según los testimonios de los profesores, se pudo constatar que existen vacíos en la metodología del estudio de polirritmias, aun siendo que éstas comprenden un estudio superior en cuanto a la formación de intérpretes de piano clásico y popular. Esta recopilación permitió formar técnicas y ejercicios preparatorios para la ejecución de polirritmias, y también la creación de una obra final que incluye una síntesis de dichos ejercicios con elementos tanto técnicos como teóricos basados en las ideas del impresionismo musical. La forma de proceder esta investigación es a través de una entrevista que consta de seis preguntas base, que comprenden una entrevista de carácter cualitativa no estructurada, de cuyas respuestas se desglosan factores extrínsecos e intrínsecos de la motivación, respecto a su aprendizaje, ideas y propuestas académicas, técnicas y métodos relacionados con la pedagogía y epistemología respecto al instrumento y la problemática específica a tratar, que es la necesidad de enfatizar el estudio rítmico y, en este caso, las polirritmias. El resultado de esta investigación concluye que la nomenclatura musical y los métodos son una representación, es decir, una interpretación de los datos reales, en este caso de polirritmias, por tanto, un trabajo en conjunto entre el alumno y profesor debe ser relevante para alcanzar objetivos. La motivación que inspira este trabajo está en el poder crear técnicas de estudio pianístico, así como de acercar la técnica al repertorio, es decir, un medio para un fin que es posible de alcanzar con mayor facilidad, siguiendo todos los enfoques propuestos.

Abstract

Title: "Study n°1 for piano". Polyrhythmic for piano lessons.

Present research was based on the need to create an information compendium that emerges from the opinions of the interviewed teachers, where several gaps in classical lessons for polyrhythmic are revealed. The teachers involved in this project coach in different Universities.

According to the teacher's testimonies, gaps do exist in methods for polyrhythmic lessons, because they represent a higher level of practice that leads to form classical and popular piano interpreters. This compilation allowed creating preparatory exercises and techniques for the execution of polyrhythmic, and a final play that includes a synthesis of these exercises and techniques with theoretical and technical elements based on musical impressionism. The procedure for this investigation is through an interview that has six base questions, which comprehends a non-structured qualitative interview, from which answers can be denoted extrinsic and intrinsic factors for motivation, academics ideas and approaches, techniques and methods related to pedagogy and epistemology of the instrument and the specific problem that in this case, is polyrhythmic. The result of this research concludes that musical notation and methods are a representation, meaning an interpretation of real data, in this case is polyrhythmic, there for a joint work between teacher and student must be important in order to achieve goals. The motivation that has inspired this work is in being able to create piano techniques, as in how to close the gap between piano technique and repertoire, a means to an end that is possible to achieve with most success, following all possible approaches.

Introducción

Este trabajo comprende una recopilación de información técnica útil emanada de las opiniones de profesores de piano clásico y popular, además de experiencias del autor en cuanto a la ejecución e interpretación del piano y concretización de ideas.

El aprendizaje, en términos generales, proviene de una única fuente: la necesidad de resolver problemas en distintas áreas del ser humano. El querer interiorizarse y conocer, es parte de la curiosidad e interés de la persona. Dentro de lo académico acontece algo similar y, este trabajo apunta a mejorar los métodos actuales, buscar la forma más adecuada de enseñanza y también aportar al mundo académico.

Para el estudio del piano, se encuentran vacíos en los métodos que existen para la praxis mecánico-técnica del instrumento, sin embargo esto no significa que haya vacíos en la enseñanza misma, por el contrario, precisamente es ahí donde recae el aporte voluntarioso del profesor: un experto capaz de dinamizar y abrir dimensiones en el aprendizaje con experiencias, métodos y técnicas propias, cuyas herramientas son forjadas a la medida de cada alumno porque cada persona es única: contiene motivaciones, deseos y elementos distintos a potenciar. En consecuencia, la necesidad de crear formas de estudio o métodos para el estudio pianístico comprende en ir más allá de lo aprendido, es decir, el querer aportar con factores motivacionales, técnicas de estudio y de aprendizaje, y este presente trabajo pretende vincular dentro del marco académico una alternativa, frente al problema del estudio práctico del alumno.

La problemática surge debido a las limitantes que ofrece la nomenclatura musical, ya que éstas ofrecen una interpretación empírica y no intuitiva para percibir o ejecutar un ritmo. Dicho esto, el estudio de polirritmias necesariamente cuenta con un método flexible, sin embargo, el ejercicio y la ejecución proponen una disociación importante desde los hemisferios del cerebro hasta los dedos de las manos, es decir, una cadena de eventos para el pensar muy elevada en cuanto a complejidad, por ello atacando un problema a la vez – digamos rítmico por sobre el melódico – enfocando la enseñanza hacia el ritmo en la ejecución pianística es donde el método debe apuntar. Los estudios para las polirritmias siguen siendo escasos, ya que son

vistos desde ciertos años del estudio pianístico¹, además no constituye un "método" de enseñanza, sino que son estudios de refinamiento para la rítmica, es decir, herramientas para el estudiante con la polirritmia internalizada, por ello esta carencia de métodos para éstas es lo que impulsa a realizar una investigación sobre el aprendizaje y técnicas para el estudio de la rítmica problemática, y así más adelante realizar un compendio de técnicas de estudio y métodos originales otorgados por los profesores de piano, quienes fueron entrevistados por el autor, más un aporte pianístico a través de una obra para el instrumento: "Estudio n°1: polirritmias", obra original que contiene elementos clásicos y modernos en cuanto a forma, estética musical y técnica instrumental, y por último una serie de ejercicios preparatorios específicos para las polirritmias, - siguiendo los pasos propuestos por los profesores - que no sólo son útiles para el estudio de la obra presentada, sino que también para el estudio general de los ritmos compuestos en cuestión.

El primer capítulo, "Antecedentes de 'Estudio para piano. Guía teórica para el estudio de polirritmias'" vincula el proceder de la investigación, los focos específicos a tratar, con los objetivos generales y específicos. Además, la metodología empleada para dicho trabajo teórico y obra pianística.

En el segundo capítulo, "La Técnica", se podrá indagar en la mente de Sergei Rachmaninov, quien se somete a una entrevista realizada por Eric Schoones, un periodista de renombre que quiso materializar e inmortalizar las opiniones del magno pianista. Sus puntos de inflexión son referentes a la técnica y a los exponentes pianísticos. El texto en su mayoría es una reflexión de Sergei y como él clasifica los distintos niveles que se deben de enfatizar para el estudio y enseñanza del piano que son: **Mecánica, Técnica, Inteligencia musical e Interpretación.**

El tercer capítulo, "Valores del aprendizaje y motivación", está compuesto por una serie de estudios psicológicos respecto al aprendizaje y cómo nuestro desempeño se puede beneficiar o no dependiendo de los factores externos e internos que forman al ser humano en un período específico del aprendizaje, y a su vez la motivación como motor funcional del aprender.

¹ A nivel de conservatorio debería ser en 4° año del ciclo básico de piano clásico, sin embargo esto está sujeto al progreso del estudiante, reduciendo la cantidad de años. V anexos, entrevistas profesores.

El cuarto capítulo, "Escuela Francesa de mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX" habla principalmente del impresionismo en el arte, sus características filosóficas, técnicas y morfológicas. Se enfoca principalmente en conocer y valorar este período de cambios paradigmáticos, en donde se da inicio a una exploración del arte con más libertades teóricas y nuevas fuentes de inspiración. También en cómo este género literario, en su forma más pura, como la poesía, llegó a influir de manera positiva a las demás ramas artísticas, encontrando así la música una musa en las palabras, indagando en el simbolismo de las cosas y de lo inverosímil.

El quinto capítulo "Técnicas y ejercicios originales para la ejecución de polirritmias: estudios preparatorios" es una síntesis de lo expuesto, referente al marco teórico propuesto, más una serie de entrevistas en las que los profesores exponen sus ideas, tanto prácticas como teóricas y filosóficas. Este capítulo contiene una serie de ejercicios preparatorios para el estudio mecánico de las polirritmias, explicaciones de carácter científico y propuestas académicas que no cuentan como la definición de método, pero sí a creaciones a partir de la necesidad de enseñar adecuadamente la disciplina explorada, llevando a cabo un análisis de la rítmica comprendido desde la perspectiva del autor y un aporte a la ejecución instrumental a través de una obra pianística a modo de estudio.

El sexto y último capítulo "Análisis de 'Estudio Nro. 1 para piano'" se refiere a las estructuras empleadas, la fuente de inspiración para este trabajo pianístico, influencias, así como bases teóricas para el estudio del piano.

Capítulo 1.

Antecedentes de “Estudio n°1 para piano. Guía teórica para el estudio de polirritmias”.

Objetivo general: Contribuir a nivel académico a través de un estudio analítico enfocado en distintas técnicas originales para el proceso de enseñanza del aprendizaje de polirritmias de nomenclatura 3/2 (tres contra dos) y sus variantes. Este estudio comprende una obra de carácter estética, tomando como base armónica, timbrística y estética del impresionismo.

Objetivos específicos:

- Enfocar la enseñanza a problemáticas rítmicas como la propuesta en el objetivo general, es decir, ampliar el ámbito de estudio en cuanto a variaciones y herramientas para el estudio de polirritmias.
- Crear técnicas propias para el estudio óptimo de polirritmias y a su vez plasmarlas en el estudio para piano propuesto.
- Crear una obra para piano, “Estudio n°1 para piano”, con el fin de proporcionar una herramienta para el estudio de polirritmias.
- Realizar la obra para piano con aspectos estéticos musicales y teóricos del impresionismo francés.
- Identificar los problemas en cuanto a la enseñanza del alumno, en pos de encontrar un método para cada arista propuesta.
- Enfocar la enseñanza en el aprendizaje de las polirritmias específicamente.
- Recopilar y clasificar técnicas y métodos originales propuestos por profesores.
- Crear técnicas propias a modo de ejercicios preparatorios para la obra principal.
- Identificar y clasificar factores preponderantes para el aprendizaje, como lo es la motivación.
- demostrar que los métodos clásicos carecen de ejercicios propuestos para polirritmias y la falta de ellos impulsa a recurrir a técnicas de autoría propia.

Problemática y justificación:

Dentro del estudio avanzado del piano se encuentran las polirritmias: ritmos compuestos que exigen rigurosidad técnica para poder ser ejecutados con éxito. Sin embargo, dentro de la enseñanza académica son escasos los métodos o formas para estudio del alumnado, por lo que "Estudio n°1: Polirritmias" ofrece un compendio de formas de estudio originales, un estudio académico para enfrentar la problemática, y un estudio para piano con técnicas específicas para polirritmias. Existirá en la obra una tónica en cuanto a las variaciones simultáneas que habrá entre el intercalado de la mano izquierda con la derecha, haciendo de este estudio algo único debido a técnicas propias insertas en dicha obra. Este estudio también contiene una parte teórica y académica. De acuerdo a un estudio cualitativo se encontrarán experiencias personales de profesores experimentados y reconocidos en el área del piano clásico y popular, esto comprende una recopilación de sus propias técnicas originales en función de enseñar con éxito a los alumnos cómo abordar esta problemática y las herramientas necesarias para lograr ejecutar las polirritmias. El aporte académico infiere un factor preponderante para el enriquecimiento cultural, emocional, disciplinario y conocimiento musical del alumno, en la parte del aprendizaje versus motivación. Las experiencias recopiladas de los profesores no son principalmente partituras con un fin metodológico, más bien se basan en técnicas pedagógicas respecto al ritmo y a la manera de abordar la técnica en cuanto a polirritmias se refiere.

Delimitación del estudio:

El estudio para piano se basará específicamente en la polirritmia 3/2 (tres contra dos) y en sus variaciones de duración (en notación musical). Los estudios técnicos para piano y las técnicas y métodos originales proporcionados por los profesores entrevistados son la base de la tesis en cuestión, más un aspecto neurocientífico respecto al aprendizaje y motivación. El enfoque estético para la obra se basará principalmente en el impresionismo francés, utilizando los recursos musicales y teóricos como las formas libres, la búsqueda de inspiración, que en este caso es respecto a la música latinoamericana, principalmente el folklor andino, ideas armónicas necesarias con el fin de concretar una impresión musical.

La fuente de inspiración en cuanto al impresionismo se refiere, se emprende en la búsqueda de un sin número de musas, es decir, encontrar un vínculo con el presente y el pasado, indagar en lo más profundo de la historia, y evolucionar a través del tiempo musical para formar nueva música. La obra pianística presentada se desenvuelve bajo esta idea simbólica propia del impresionismo, encontrando en el folklore andino la fuente de inspiración.

Metodología:

La investigación es llevada a cabo mediante una entrevista² que consta de seis preguntas de carácter cualitativo, referente a la metodología para la enseñanza del instrumento en relación a las polirritmias, así como a experiencias con estudiantes, sobre el estudio y qué factores priman dentro del éxito del alumno, como la motivación y el talento³. De los datos obtenidos de las respuestas de tres profesores encuestados, establecer una base teórica bajo tales preceptos, recopilar información, clasificar, crear variaciones teóricas y prácticas para el estudio de las polirritmias con ejercicios orgánicos de solfeo y estudios preparatorios para el piano, más una síntesis comprendida en un estudio para piano, compuesto por polirritmias, una base armónica y estética y técnicas para el instrumento.

Las seis preguntas base fueron diseñadas en base a las crecientes dudas que se presentaron durante el estudio del instrumento, en especial caso al estudiar polirritmias. Las seis preguntas se mostrarán a continuación:

1. De acuerdo a sus años de estudio teórico y práctico de la música ¿La praxis y el estudio exhaustivo de la técnica para piano resultó tediosa y de alguna forma atemorizante?
2. ¿Cree usted que se necesitan aspectos motivacionales para los alumnos a la hora de enfrentarse al estudio de la técnica de algún instrumento?
3. De acuerdo a su experiencia como docente ¿suele encontrar vacíos en ciertos aspectos técnicos, los cuales no pueden ser en su totalidad satisfechos a través del estudio de piano clásico?
4. ¿El complemento de varios estilos musicales es necesario para el crecimiento técnico y a su vez interpretativo? Ejemplo: estudiar Jazz como complemento a la técnica y a la exploración de nuevos ritmos y armonías.
5. De acuerdo a su experiencia en docencia, cuando sus alumnos se enfrentan por primera vez al estudio de corcheas y tresillos en simultáneo (3 contra 2) ¿cuenta usted con algún método personal para poder enseñar esta forma rítmica?

² V anexos, entrevistas profesores.

³ V capítulo valores del aprendizaje y motivación.

6. Si bien el alumno no logra aprender a cabalidad el estudio de las corcheas y tresillos en simultáneo, llevándolo a la frustración y negación ¿Cree usted que es un aspecto netamente de voluntad hacia el aprendizaje proporcionado?

Capítulo 2.

La Técnica

¿Cómo podríamos establecer una definición clara de la técnica? En términos generales, aplicados a todo tipo de actividad, requiere de herramientas, normas y reglas para llevar a cabo una ejecución científica, artística, deportiva o intelectual, es decir, es un ordenamiento de procedimientos para lograr una conducta o una mecánica determinada.

En la música, cuando nos referimos a la técnica, relacionamos al instrumento musical los requerimientos para una interpretación y práctica satisfactoria, a través del estudio técnico y mecánico. Estos son profundizados a lo largo de todo el proceso de estudio del alumno, desde su iniciación hasta su madurez musical. Todos los artistas, ya sean pintores, literatos, músicos, escultores, etc., saben que se enfrentan a la constante de la evolución o de la aparición de nuevos géneros o movimientos artísticos, que conlleva al estudio y preparación constante para mantenerse siempre vigentes y a la vanguardia.

En la interpretación pianística, se deben considerar tres aspectos que son importantes al hablar de técnica: **Mecánica, Técnica e Inteligencia musical e interpretación**. Estos están catalogados y sintetizados en una entrevista que Eric Schoones⁴, un distinguido musicólogo danés, tuvo con el gran pianista, compositor y director ruso Sergei Rachmaninoff. Sin embargo, a estos tres puntos se le incorporará un cuarto punto, que se tratará a continuación:

“No existen plazos cortos”⁵. Referente a esta frase en particular de este gran pianista, nos referiremos al primer punto que – según R⁶ – es el pilar fundamental para la técnica: La edad.

Sin ánimo de malinterpretar las palabras de R, él en su afán de perfección, pensaba que todo gran músico comienza prácticamente en sus primeros

⁴ Artículo publicado por Eric Schoones en la Rachmaninoff Society Journal n° 50, en junio de 1996. Dicho autor estudió piano con Jacques de Tiege en el Brabants Conservatorium en Tíburg. Es destacado por su trabajo como editor en la Revista Wereld y actualmente está escribiendo un libro de composición especial en relación al piano.

⁵ Entrevista a Sergei Rachmaninoff, publicada por Eric Schoones en junio de 1996 en la Rachmaninoff Society Journal n° 50. Traducción del inglés al castellano por Carmen Pía Gacitúa Gonzales, página 2.

⁶ Rachmaninov, Sergei: Intérprete, compositor y director ruso. Nació el 1 de junio del año 1873 en Semiónovo, Rusia. Falleció el 28 de marzo de 1943 en Beverly Hills, Los Ángeles, EE.UU.

pasos como infante⁷, ya que el desarrollo motriz que requiere sólo se logra con una educación temprana del instrumento, es decir, a la edad en la que los niños empiezan a comprender su entorno y conocerlo, y a su vez a razonar de manera lógica y consciente. También hay un molde preciso para desarrollar habilidades motrices y musculares que a la edad de 7 – 9 años se pueden explotar. Esta exigencia por parte de R está claramente enfatizada a los intérpretes de alto rendimiento, los cuales deben estar dotados de una técnica exquisita para una audiencia cada vez más exigente. Por cierto, lo ideal para un artista experimentado, sería un requisito fundamental haber pasado el período básico de estudio de piano antes de los 17 años y el período superior después de los 17 años ¿Por qué el alumno debería alcanzar los estudios de piano a temprana edad? y ¿Por qué los programas internacionales de la carrera de intérprete superior en piano vienen por años así establecidos? Esto es porque cuando el estudiante ya está en una edad en que los procesos cognitivos y madurez cerebral están en su máxima capacidad de comprensión, la destreza y mecánica adquirida con los años de estudio, dan la oportunidad de expresar sus propias ideas, genio y personalidad.

Este último punto es fundamental para la independencia del artista respecto a la mente y el instrumento, ya que el mayor trabajo de interpretación está tácitamente en el análisis, lectura y repaso de las obras, debido a que, en el estudio del piano, la brecha entre el estudio teórico y el mecánico es infinitamente mayor a la división entre el estudio mecánico y el instrumento.

Otra herramienta fundamental en el aprendizaje técnico es dejar que el alumno supere la imitación proporcionada por el profesor, y comience a trabajar el propio sonido. Ronald Turini⁸ cuando fue alumno de Horowitz y haciendo referencia al estudio personal, cuenta:

“Aunque él demostraba frecuentemente (cómo tocar), él también esperaba un lote de imaginación musical de mi parte y no me decía exactamente qué hacer”⁹.

⁷ El “talento” como bien anotaría en sus memorias Levity, tiende a agilizar el proceso de aprendizaje, es decir, entrega mayores herramientas para un desarrollo cognitivo más eximio en un período menor de tiempo, esto lo entrega la gran cantidad de práctica realizada por el individuo al igual que la constancia, es decir, la excepción a la regla existe, y no se debe excluir. Véase capítulo 2, Valores del aprendizaje y motivación, v. entrevista a Cecilia Cortez, pregunta n° 5.

⁸ Pianista Canadiense nacido el 30 de septiembre de 1934 en Montreal, Quebec. A la edad de 16 años obtiene una beca para asistir al Conservatoire de Musique du Quebec donde conoce al legendario Vladimir Horowitz.

⁹ Entrevista a Sergei Rachmaninoff, por Eric Schoones, página 3.

Aquí se concentra lo expuesto anteriormente, es decir, los profesores de hoy en día para desempeñar su labor de la manera más correcta, deben dejar un espacio para que el alumno pueda dilucidar lo que su mente quiere expresar, dando lugar a un espacio para el trabajo personal; por otro lado, siempre es importante estar atento y respetar las intenciones del compositor al interpretar una obra.

Los conceptos más técnicos a tratar ahora, referente a lo motor y psicomotor, son aplicables a cualquier nivel del músico en cuestión, ya sean para el alumno de un conservatorio tanto como para un concertista, añadiendo que la seguridad que se infunda al alumno es mucho más rica en conocimientos y bases que un método para tocar el piano, y esto hace mucho más interesante el período de aprendizaje del estudiante, sobre todo en las primeras etapas, donde es fundamental motivar al alumno, para que la práctica del instrumento no se vuelva tediosa y aburrida. Ahí es donde recae la habilidad del profesor para proporcionar un consejo como ejemplo, pero también dejando al alumno crecer libremente, para que, durante el desarrollo, se pueda perfeccionar la técnica y así derribar muchas barreras como la proyección de las emociones – que según Schoones- es la esencia de hacer música.

Como se mencionó anteriormente, hay tres aspectos importantes a discutir que pueden definir a la técnica, que según Schoones son las siguientes: Mecánica, técnica e inteligencia musical. Este último punto a tratar tiene que ver con la capacidad interpretativa, la cual se indagará más adelante.

Mecánica: Lo primero que un músico debe comprender es su propio instrumento, es decir, la práctica y ejecución del mismo. Este dominio de la herramienta de trabajo es un requisito fundamental para que la interpretación sea posible, debido a que comprende en gran medida el desarrollo motriz y muscular. También es importante para los movimientos repetitivos, los cuales con la práctica se hacen esenciales para que el subconsciente realice los movimientos mecánicos de manera natural e inmediata. Sólo así la mente podrá concentrarse en la interpretación. Por ello el estudio de la técnica es el pilar para la interpretación. Esto sumado al estudio de la mecánica¹⁰ y la técnica de una pieza musical, que resultan casi tan importantes como el estudio de escalas, arpeggios y otros estudios técnicos, como por ejemplo, el libro "El pianista virtuoso" del compositor Hanon, que contiene innumerables estudios mecánicos para establecer movimientos rítmicos, motivos melódicos y repetitivos. Dicho libro debería ser estudiado completamente por el estudiante y en distintas tonalidades, figuraciones rítmicas y dinámicas para que el método de estudio de mecánica sea aprovechado en su totalidad.

"Primero estudio la pieza y a esto le llamo trabajo mental, luego, comienzo a practicar la pieza, llamo a esto trabajo físico. Debo combinar ambos antes de lograr mi meta"¹¹.

Según esta cita, para la interpretación, es fundamental el análisis detallado de la obra, ya que sin este estudio previo es como dar una prueba sin antes haber repasado los contenidos que abarca, lo cual significa llegar sin conocimientos previos de lo que se está tratando. Lo mismo pasa con el estudio del piano o cualquier instrumento, sin antes haber hecho un análisis de la pieza a ejecutar, esto implica resolver los problemas técnicos con mayor dificultad. Por ello, un trabajo teórico previo al práctico tiene que ser prioritario. El otro punto que trata el autor de esta cita – Jascha Heifetz¹² – es la práctica de la pieza, referente al estudio mecánico y técnico de la misma, es decir, resolver los problemas más comunes como el dedaje apropiado, y la memorización de la pieza misma.

No se debe confiar sólo en métodos y estudios para lograr una mecánica avanzada. De hecho, existen obras que pueden ser utilizadas para pulir o

¹⁰ La mecánica tiene también un capítulo adicional, relacionado con el libro de Pishna, referente a la elongación y agilidad por medio de ejercicios con base cromática. V. anexos, entrevista profesor Aníbal Correa.

¹¹ Entrevista a Sergei Rachmaninov, por Eric Schoones. Página 5.

¹² Gran violinista nacido en Vilna, Lituania el 2 de febrero de 1901. Falleció el 10 de diciembre de 1987. Fue uno de los violinistas más destacados del siglo XX y de todos los tiempos.

suavizar la mecánica, y a su vez mezclarla con la técnica. Sin embargo, las piezas que se deseen tocar para ésta forma de practicar mecánica y técnica, no necesariamente tienen que ser obras de gran envergadura, sólo tienen que contener todo lo necesario para dicho estudio, como escalas, arpeggios, trinos, saltos, octavas, etc. Un ejemplo claro para estudiar con obras es el Concierto para piano y orquesta "Coronación" Nro. 26, K. 537 en Re mayor de Wolfgang Amadeus Mozart, el cual contiene todos los aspectos técnicos mencionados anteriormente, de modo que el estudio técnico es aprovechado mientras se trabaja en la interpretación. También en menor envergadura, la Fuga en Do mayor, BWV 952 de Johann Sebastian Bach, contiene además de lo mencionado, una referencia armónica-melódica sobre procedimientos de composición como lo es la fuga. Herramientas técnicas como el contrapunto, y a nivel mecánico-técnico nos ofrecen un sinfín de posibilidades rítmicas, melódicas, intervalos y técnica interpretativa como lo son las indicaciones del autor: trinos, saltos, staccato, dinámicas, etc.

*"La mecánica es la habilidad de tocar lentamente rápido, notas parejas, arpeggios, escalas, octavas, trinos – herramientas de artesanos hacia un fin y no como un fin en sí mismas"*¹³

Los grandes maestros como Rachmaninoff, Horowitz, Rubinstein, Arrau, entre otros, consideran el estudio mecánico-técnico como una "caja de herramientas", en la cual el instinto – la intuición artística en cuándo y cómo usar esas herramientas – es lo que cuenta, es decir, tener un espectro de posibilidades y donde reside el verdadero artista es decidir qué herramientas utilizar para el estudio de una obra y la interpretación misma.

El énfasis puesto en el trabajo mecánico por parte de un estudiante es superado ilimitadamente por cualquier estudio científico, ya que lograr una técnica exquisita requiere años de estudio constante, debido a que no es posible de asimilar de inmediato toda la mecánica. Las actividades físicas que el ser humano logra realizar se deben a la repetición constante. En consecuencia, los músculos y tendones logran aprender estas acciones para luego poder ejecutarlas con mayor fineza o mejor precisión. En el estudio de un instrumento ocurre exactamente lo mismo, porque las manos están

¹³ Vladimir Horowitz. Gran pianista nacido en Kiev, Ucrania el 1 de octubre de 1903. Fallecido el 5 de noviembre de 1989. Entre su destacada carrera se encuentran sus 26 Premios Grammy, Prix Mondial Du Musique, la Medalla Presidencial de la Libertad y la Legión de Honor. Es considerado uno de los grandes pianistas del siglo XX. Cita en Entrevista a Sergei Rachmaninoff, Eric Schoones. Página 6.

siempre en contacto con otros medios¹⁴ sensoriales como el frío, calor, dolor, escribir, abrir una puerta... son muchos procesos que el cerebro tiene para nuestras extremidades superiores, ya que ellas son la puerta hacia el mundo exterior, donde se definen texturas. Más allá de lo imaginable sobre los procesos que normalmente se hacen todos los días en que se vive, el integrar otro proceso motriz que es infinitamente más complejo que servir una copa de vino, el cerebro recibe la información y la almacena para luego transmitir estos movimientos nuevos a las extremidades y es ahí cuando el trabajo duro acontece, para que las manos y músculos reciban todo el drilling¹⁵ que implican para las grandes tareas de ejecución de las obras de arte.

¹⁴ Gonzalo Palma hace esta referencia de entendimiento: tocar piano o estudiar algún instrumento en particular requiere de un entrenamiento específico, ya que los movimientos mecánicos y de elongación no son naturales en el ser humano. Véase anexos, entrevista profesor Gonzalo Palma.

¹⁵ Entrenamiento

Técnica:

"La técnica es la habilidad de proyectar vuestras propias ideas musicales a través de vuestro instrumento. Incluye todo lo que hace posible la traducción de un pensamiento musical en una ejecución audible – control del pedal, dinámica, coloratura – y lo más importante, la habilidad de proyectar emoción. La técnica significa savoir-faire, saber cómo hacer"¹⁶.

La técnica está relacionada de manera que, con un buen fondo mecánico, la técnica sea exitosa, ya que, a través de la misma, la idea musical podrá ser proyectada con éxito. La técnica depende de la confiabilidad del mecanismo.

Uno de los aspectos más importantes dentro de la técnica misma, el funcionamiento del instrumento, debido a que una simple presión del pedal sustain determina el carácter de un pasaje, o el manejo de la dinámica y la forma de atacar un forte piano, es decir, la idea musical de lo que se quiere expresar en determinados pasajes de la obra, demuestra un sinfín de conceptos abstractos que van determinados exclusivamente a la emoción que al intérprete le provoque pensar o ejecutar una obra. Es decir, sintácticamente la técnica es el adecuado uso de las herramientas que ofrece la mecánica.

¹⁶ Extracto de una cita de Vladimir Horowitz en la entrevista a Sergei Rachmaninoff publicada por Eric Schoones. Página 6.

La inteligencia musical y la interpretación: Si bien el título se esclarece por sí mismo, la inteligencia musical tiene su importancia para poder expresar lo que queremos, o lo que un compositor quiso que expresáramos. Este factor es importante en relación a la proyección de ideas por medio de la técnica. Sin embargo, los intérpretes no deben dejarse llevar por la agonía y el desmesurado afán por ser grandes ejecutantes del piano, ya que sin la característica que diferencia un robot de un humano – el error – todo aquello ejecutado carecería de significado y sentimiento.

*"Por cada error posible que él puede haber cometido, nos brindó a cambio nuevas ideas e imágenes tonales que valen más que un millón de faltas. Cuando Rubinstein era superior a lo exacto en su toque perdía algo de su maravilloso encanto"*¹⁷

Rachmaninoff por su parte, a pesar de ser un gran técnico nos brinda una especial faceta con respecto a sus opiniones sobre la técnica. En la cita anterior demuestra que, aunque se tengan errores en la ejecución, lo importante es si realmente se pudo cautivar al público con el toque y con el sentimiento que es tan determinante a la hora de interpretar una pieza. Lo que favorece en la ejecución es el estar afectado por una gran cantidad de sentimientos. Si uno carece de emociones se suele recaer en la aridez.

Como bien se sabe, la inteligencia musical va más allá del instrumento como tal, ya que lo que se quiere expresar, primero parte como una imagen mental, el medio por el cual se proyecta musicalmente al instrumento predilecto, y las herramientas son la técnica misma para ejecutar y cuándo aplicarlas. En este punto es determinante el poder imaginativo y la fantasía¹⁸, añadiendo que la interpretación más bella depende del talento y la personalidad del ejecutante. En síntesis, la idea musical es el punto de partida para unir los tres elementos dentro del concepto de la técnica, en consecuencia, el proceso de estos tres conceptos para definir a la 'técnica' como tal se basa por el siguiente diagrama: "la inteligencia crea la idea, la idea determina la técnica y la técnica a cambio determina la manera como se usan los mecanismos."¹⁹

¹⁷ Por Sergei Rachmaninov, de la Entrevista a Sergei Rachmaninoff, publicada por Eric Schoones. Página 7

¹⁸ Extracto de la entrevista a Sergei Rachmaninoff, por Eric Schoones, publicada por él. Página 8

¹⁹ Sergei Rachmaninoff. Extracto de la entrevista a Sergei Rachmaninoff, publicada por Eric Schoones. Página 8.

Capítulo 3.

Aprendizaje y motivación.

Motivación y aprendizaje: La motivación y el aprendizaje están relacionados a través del compromiso que el individuo adopta hacia las tareas cotidianas o actividades en donde se consideren logros y aprendizaje. A esto se le suma el valor emocional y afinidad hacia la tarea.

Según la RAE (Real Academia Española) la definición de **Motivación** es la siguiente:

*"Ensayo mental preparatorio de una acción para animar o animarse a ejecutarla con interés y diligencia"*²⁰

Una acción comprende una serie de procesos cognitivos, desde pensar en la acción hasta su ejecución, pero se diferencia una acción de otra de acuerdo al valor asignado a la acción, es decir, cuando otorgamos atención e interés, se involucran los sentimientos, a su vez las emociones empujan al individuo a indagar profundamente.

La motivación se divide en una serie de actividades cognitivas como la atención, la cual es importante para memorizar eventos, procesar y clasificar la información, de manera que se vuelva funcional y adquirida por el individuo. Por otra parte, durante la interacción del alumno, el interés por querer aprender una disciplina, se debe a factores intrínsecos como experiencias de vida, académicas y sociales. Sin embargo, según Levity²¹, *the environmental components*²² como la motivación, personalidad y dinámicas de hogar también influyen en el desarrollo intrínseco, que favorece o desfavorece al momento de realizar alguna tarea con motivación. Indiscutiblemente, la formación temprana en los niños: entregar valores, disciplina y confianza establece la brecha entre los más avezados y los que no logran del todo el éxito²³.

²⁰ Definición tomada del sitio web <http://www.rae.es>

²¹ Daniel J. Levity, psicólogo e ingeniero en sonido autor de "This is your brain in music"

²² Componentes ambientales.

²³ Para Rachmaninov también es importante la formación temprana. Véase capítulo 1, La Técnica.

Si bien existen variados factores determinantes para el éxito o el fracaso, los más comunes residen en nuestras mentes, ya que una estabilidad emocional puede ser una herramienta poderosa a la hora de lograr objetivos²⁴. Sin embargo, existen factores exógenos importantes, como el trasfondo cultural, socioeconómico, académico y familiar. A nivel cultural, desde los inicios de los tiempos, el hecho de categorizar la información, recopilar hechos históricos, la humanidad se ha caracterizado por la incansable búsqueda del conocimiento: interiorizarse en todas las materias para obtener una comprensión cada vez más acertada de nuestro mundo. Para eso se ha requerido de estudios y la necesidad de especialización. En este último punto es en donde se enfoca Levity, del por qué algunas personas simplemente "no lo logran". En su libro "This is your Brain in Music", el autor nos explica una de las teorías en la que menciona:

*"The chasm between musical experts and everyday musician that has grown so wide in our culture makes people feel discouraged"*²⁵

El formar expertos de elite, y hasta cierto punto, generar status dentro de algún área que requiera especialización, se impermeabiliza la interacción entre el estudiante y el docente - o el practicante y el experto - al extremo de generar inseguridad a la persona que está aprendiendo. Este ejemplo de Levity claramente está sujeto a estereotipos, y a niveles de exigencias superiores que se establecen por medio de la tradición, o el nivel de éxito que se tiene en el sector o institución en que se imparte la disciplina. Llevando esta idea a un nivel específico, en cuanto a la música se refiere, existe más gente que disfruta de un partido de fútbol aún sabiendo que no son los mejores jugadores del mundo; mientras que en la música esto no ocurre, ya que la misma diferenciación a que Levity hace referencia dispone de un factor importante: la vergüenza o el miedo al fracaso. El trasfondo disciplinario impartido en las escuelas tradicionales de música, más esta forma de elitismo funciona a nivel de "filtro" para quienes logran desempeñarse en la carrera de interpretación, o cursar el ciclo básico de un instrumento clásico o popular. Esta brecha que se produce no sólo ocurre entre los estudiantes con formación académica, también acontece en el músico aficionado, ya que la práctica se ve como algo complejo o difícil²⁶, y

²⁴ Para Rachmaninov la estabilidad emocional es recaer en aridez, por ende, el artista debe estar rodeado de pasiones, sin embargo, el poder "manejar" a voluntad las emociones diferencia a un músico de otro. V cap. 1: La Técnica.

²⁵ This is Your Brain in Music: What makes a musician? Pág. 190.

²⁶ Aníbal Correa, Cecilia Cortez y Gonzalo Palma fijan un consenso en que el estudio de la técnica es tedioso, pero infinitamente importante. Véase anexos, entrevistas profesores.

estrictamente hablando, el estudio de un instrumento en particular requiere un período de práctica de varias horas a la semana para poder ver resultados concretos, esto sumado a la presión a que el practicante es sometido, puede influir dramáticamente en su desempeño, desvinculándose del proceso parcial o totalmente²⁷, dependiendo de la personalidad y los factores intrínsecos y extrínsecos que afectan al estudiante .

El estudio de la “pericia” o “habilidad” ha sido un tópico importante entre los científicos relacionados con los procesos cognitivos, llegando al punto de preguntarse si es algo innato o simplemente es trabajo duro. LeVity además de imponer el factor de elite refiriéndose a un factor extrínseco para la desmotivación, sugiere a través de estudios cómo explicar el “talento” y en qué se relaciona con la motivación y la predisposición o afinidad hacia una competencia.

Para muchos, el **talento** significa un don biológico, es decir, si bien las manos de Frédéric Chopin eran de mayor proporción que la media del ser humano, ésta manifestación genética conllevó a que se convirtiera en un eximio pianista y compositor, creó nuevos pedales tonales por el sólo hecho de poder realizar décimas, hasta treceñas con su mano izquierda sin presentar problema alguno. Sin embargo tener dedos o manos largas no sugiere efectivamente que se tenga una predisposición genética hacia una tarea en particular²⁸. Para quienes conocen y saben lo que significa convertirse en expertos o ser personas “talentosas”, requirió además del trabajo duro, un ímpetu por transformar una habilidad en una pasión. Entonces, para la gran mayoría de las personas, el llamar talentoso a otro está medido por el alcance de logros que éste ha desarrollado con respecto a otros, por tanto, la experticia es una clasificación establecida por la sociedad, es decir, un juicio social. Por otra parte, los logros siempre se miden de acuerdo al campo de estudio que nos “interesa”, ya que no es lo mismo convertirse en un experto en lanzar un balón de fútbol a la meta que mantener el equilibrio con un pie. Esta idea consiste en el nivel de pericia que se requiere, la complejidad del evento, y de estudio constante para obtener

²⁷ En donde ocurren más desvinculaciones del instrumento, o peor aún, de la música misma, es en los periodos tempranos del instrumento. Sin embargo, el no poder progresar al no poder resolver un problema técnico, en este caso poliritmias, significa una desvinculación potente en el alumno, ya que para poder comenzar a ver poliritmias complejas deben pasar al menos 4 años de trabajo pianístico. Esto, obviamente sujeto al progreso de cada alumno. Véase anexos, entrevistas profesores Aníbal Correa y Cecilia Cortez.

²⁸ Gonzalo Palma también pone énfasis en decir que la mano se somete a formas que no le son naturales al ser humano, por ende, deben ser entrenadas. V anexos, Entrevista Gonzalo Palma, v. capítulo I, pág. 5.

logros importantes. Es decir, una diferenciación profesional de cómo desarrollar y adquirir una habilidad.

La ciencia ha sido capaz de estudiar de manera cuantitativa el aprendizaje instrumental: diez mil horas de aprendizaje²⁹. Esto equivale a veinte horas a la semana, de estudio constante durante diez años. El seguimiento a artistas expertos en un período de tiempo determina que cada alumno durante el inicio de su vida musical practicó más de diez mil horas en su instrumento, y estos resultados estadísticos dieron a conocer que el "talento" no es un factor preponderante para convertirse en un músico eximio, sólo la práctica constante es el pilar fundamental, ya que según una teoría en el área de la neurociencia, es esta la cantidad de tiempo que el tejido cerebral necesita para aprender y reforzar los procesos involucrados en el aprendizaje, ya que al igual que la memoria muscular, el factor de repetición en los ejercicios, consolida una mecánica de movimiento y una memorización de tejidos; a nivel cerebral se habla del mecanismo clave en el aprendizaje: mientras más experiencias se tienen, mejor se consolida la memoria a nivel neuronal, logrando las conexiones necesarias para que el tejido neuronal se refuerce y genere una representación de la memoria fortalecida. Quien logra con éxito estos puntos lo debe al trabajo³⁰ puesto a su disposición. Además, el hecho de haber sido la motivación³¹ un factor importante, el involucrar un sentimiento como el "*querer*" implica poner más atención a lo que se está haciendo, logrando fortalecer aún más la memoria.

En cuanto al aprendizaje musical se refiere, no sólo es necesario comprender y memorizar la nomenclatura musical, las alturas, tonos, timbres y teoría musical. A nivel fisiológico, el ritmo es una percepción sensorial dada por el pulso, el cual entra al cerebro, y el encargado de clasificar y comprender esta información es el sistema auditivo central. Esta cadena de eventos que precede al aprendizaje del ritmo funciona al igual que la memoria muscular: mientras más es sometida a la experiencia sensorial, mejor se consolida la memoria a través de nuevas conexiones, aumentando de tamaño el área de trabajo del cerebro, incrementando su eficacia. También influye a nivel psicomotor, ya que requiere de coordinación, concentración y atención, por

²⁹ Ten Thousand Hours of Practice, Malcolm Gladwell.

³⁰ Aníbal Correa advierte que la palabra "difícil" es un factor exógeno negativo dentro del vocabulario, y a nivel motivacional afecta al estudiante, ya que lo difícil requiere trabajo, y dependiendo de la complejidad del estudio comprende lentitud en el progreso. Véase anexos, entrevista a Aníbal Correa.

³¹ La motivación más importante debe ser la mezcla perfecta entre llevar la técnica al repertorio, es decir, estudiar la mecánica, técnica, inteligencia emocional e interpretación con elementos melódicos o formas musicales a fin de alivianar la frialdad de la técnica. Véase anexos, entrevistas a profesores Aníbal C. Cecilia C. y Gonzalo P. V. capítulo I, La Técnica.

eso el estudio técnico y mecánico de un instrumento requiere de un trasfondo práctico considerable para así obtener logros artísticos, es decir, lograr interpretar obras que requieran de mucha habilidad³², o de crear obras complejas, ya que el nivel adquirido – siguiendo todas las aristas propuestas – es el adecuado y propicio para tales empresas. El ritmo³³, a medida que se va estudiando adquiere más complejidad, y requiere de más atención, ya que siendo parte fundamental del lenguaje musical, es necesario poner énfasis en la mecánica del estudio rítmico, para así lograr interpretar datos rítmicos como las polirritmias: formas rítmicas que requieren de un factor disociativo importante, debido al cruce de pulsos unitarios en la obra o estudios mecánicos enfatizados en la técnica instrumental.

³² Improvisar e interpretar son dos tareas sumamente complejas que requieren un nivel de habilidad, sin embargo, el reproducir con exactitud una partitura es infinitamente más complejo, ya que a nivel cognitivo y psicomotor se trabaja la lectura visual, sensorial (ritmo), y de atención, ya que la interpretación es una lectura en vivo y reproducción musical inmediata, al igual que leer un libro en voz alta, o recitar una prosa. Véase anexos, entrevista Aníbal Correa.

³³ Según Gonzalo Palma, el estudio que debe ser más riguroso en el piano precisamente es la rítmica. V. anexos, entrevista Gonzalo Palma.

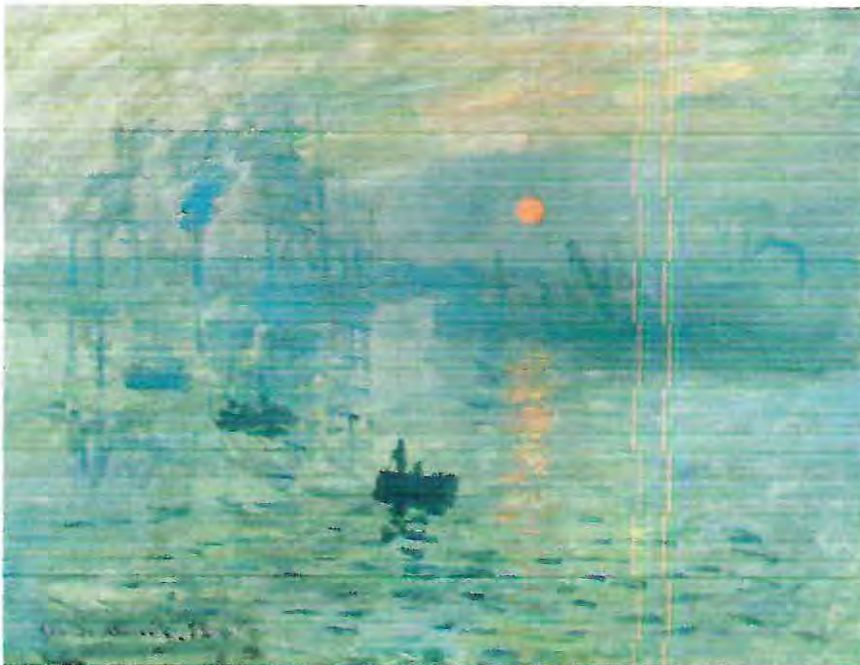
Capítulo 4.

Escuela Francesa de mediados del siglo XIX y comienzos del Siglo XX

Impresionismo en el arte

En el arte, los movimientos artísticos generalmente han sido los cimientos de las culturas de innumerables países, por sobre todo en Europa, la cual es la cuna del arte occidental.

A finales del siglo XIX, ya cuando el romanticismo iba decayendo, comenzó a aflorar un nuevo movimiento artístico llamado Impresionismo. Esta senda artística nació de la mano de Claude Monet, en la exposición que se realizó en 1874 en las salas del fotógrafo Nadar³⁴. Allí Monet exhibe su famoso cuadro *Impression, soleil levant*, su inspiración nació al contemplar el puerto Le Havre.



Impression, soleil levant, Claude Monet. 1873.

³⁴ Gaspard-Félix Tournachon, más conocido como Nadar fue un destacado fotógrafo, periodista, ilustrador y caricaturista francés.

"El paisaje no es otra cosa que una impresión, una impresión instantánea, de ahí el título, una impresión que me dio. He reproducido una impresión en Le Havre, desde mi ventana, sol en la niebla y unas pocas siluetas de botes destacándose en el fondo... me preguntaron por un título para el catálogo, no podía realmente ser una vista de Le Havre y dije 'pongán impresión'"³⁵

Durante esta exposición se encontraba el crítico Louis Leroy³⁶, quien al ver el cuadro de Monet, tituló a su artículo *Exposition des Impressionistes*. De ésta palabra que sonaba tanto en las bocas de los artistas como de los filántropos y críticos, surgió un movimiento artístico lleno de nuevos puntos de vista y perspectivas.

"Impresión...no me cabe duda. Me decía a mí mismo que, como estaba impresionado, debía haber alguna impresión allí...y qué libertad, ¡qué fácil artesanía! El empapelado en su estado más embrionario tiene más terminación que este paisaje marino"³⁷

Claramente, Leroy despedazó la exposición hecha por los más tarde llamados "Exposición independiente de los impresionistas". Esta nueva generación de pinturas, que se basan en un experimento espiritual de los pintores, cuya consciencia había madurado hacia un amor a la naturaleza proveniente de los presupuestos románticos³⁸, donde las imágenes planteadas ya no son como las del neoclasicismo, el claro oscuro, tonos oscuros y aspectos relacionados con la técnica de aquel estilo. El impresionismo trataba colores vivos, una simpleza casi confundida con el *impresionismo de todos los tiempos*, que se relaciona con la improvisación y el juego con el pincel, dejándose llevar por un estado de excitación visual frente a algún paraje natural; el impresionismo va mucho más allá, los colores vivos y la síntesis de lo expuesto es sobre lo cotidiano, encontrando algo bello y majestuoso en cada situación en que el artista se pueda hallar, ya sea sentado en la orilla de una playa observando el oleaje del mar, como estando con la familia compartiendo un momento grato y armonioso³⁹. Un

³⁵ Citado por Andrew Forge y Robert Gordon: "Monet", pg.58, Harry N. Abrams, Inc., 1989

³⁶ Conocido y respetado grabador, pintor y dramaturgo del siglo XIX. Sin embargo, es aún más conocido por haber sido participante del satírico diario francés *Le Charivari*, en el cual catalogó de forma burlesca a los *Impressionistes* que participaron en la exposición de Nadar. Tal nombre fue tomado por los artistas de la época transformándose en uno de los géneros más influyentes de la historia del arte.

³⁷ Cita por Louis Leroy en la nota de la exposición de los impresionistas.

³⁸ Nota del Autor "Impresionismo" Pág. 268, Diccionario Literario, Gonzales Porto Bompiani, Tomo nro. 1, Movimientos espirituales.

³⁹ Una visión compartida de la simpleza en las temáticas de las obras pictóricas es el cuadro de Renoir "El almuerzo de los remeros", en el cual se muestra una imagen cotidiana donde se denota una gran vitalidad y los personajes de la obra equivalen a gran parte de sus

beso en medio de la calle dando un plano general de la ciudad en una tarde de otoño, donde las hojas caen en armonía con el viento. Ese amor por lo natural y lo cauto es lo que define al impresionismo, además de la visión propia de lo que se está observando. He ahí la llamada impresión, ya que para cada individuo las cosas de este mundo tienen una perspectiva, una mirada, un significado e inclusive, un sentimiento. El impresionismo puro subyace en las profundidades de nuestros instintos y nuestros estados visuales, los cuales se proyectan hacia el mundo exterior, donde se crea una visión de cada paraje, es decir, se reinventa lo que se puede ver, sentir u oír.

Los colores vivos dejan de lado al negro y al ocre, dando lugar a la luz y los tonos del espectro solar contrastándose entre sí para lograr el reflejo del gran astro, graduando las tonalidades armoniosamente, es decir, las pinturas se empapan de luz, casi dando una imagen positiva de la vida, donde todo tiene un destello. Una piedra en el camino, tiene su propia luminosidad, no por ser una piedra, deja de ser bella.

Algo característico del impresionismo pictórico era sin lugar a dudas el empleo de los matices de la luz solar, la naturaleza física de la luz⁴⁰. Monet es el más fiel a este estilo rápido, fresco y "de mancha"⁴¹, el cual impregnaba un gusto por la luz indescriptible. Es incuestionable, el impresionismo es el estilo que busca la mayor cantidad de posibilidades artísticas, de la concepción misma de una obra. Más adelante nace otro espectro de posibilidades, llamado puntillismo, el cual Monet termina adquiriendo⁴². Relativamente, el puntillismo es casi como un naturalismo discursivo, llamado así debido a la alta complejidad que este estilo tenía, una naturaleza fluida, cromatismos y un nuevo uso de colores, entre ellos los verdes, como los del jardín impresionista de Renoir.

*"El impresionismo es un gusto que bebe en numerosas fuentes, enriqueciéndose continuamente con nuevas experiencias"*⁴³

Al igual que en todo arte, se trata de adquirir conocimientos o técnicas de otras culturas, con el fin de fusionar dos estilos o más, y lograr el nacimiento

conocidos o amigos que frecuentaban la Maison Fournaise. Washington, Galería Phillips, 1881.

⁴⁰ Nota del Autor "Impresionismo" Pág. 274, Diccionario Literario, Gonzales Porto Bompiani, Tomo nro. 1, Movimientos espirituales.

⁴¹ Nota del Autor "Impresionismo" Pág. 274, Diccionario Literario, Gonzales Porto Bompiani, Tomo nro. 1, Movimientos espirituales

⁴² Más bien Monet termina obsesionado con el puntillismo, cayendo en una monotonía cromática que paradójicamente deja de ser una simpleza concordante.

⁴³ Nota del Autor "Impresionismo" Pág. 278, Diccionario Literario, Gonzales Porto Bompiani, Tomo nro. 1, Movimientos espirituales.

de uno nuevo. Esto también es válido a la hora de incorporar nuevas formas de expresión a la base, como ejemplo, Richard Parkes Bonington⁴⁴ y William Turner⁴⁵, quienes se inspiraron en los grabados japoneses para realizar sus obras paisajistas.



Richard P. Bonington, "The Grand Canal", Venecia.

Por otro lado, en la literatura, principalmente en la poesía, casualmente se encuentra el impresionismo con el naturalismo, dos escuelas nuevas con un fin en común, pero el verdadero secreto de la literatura, el cual comparte mucho el impresionismo, es el llamado Simbolismo. Ambas escuelas apuntan a la impresión de imágenes y sentires, evocar la sensación misma de lo real en una obra, o lo real de cada autor.

El simbolismo nació en Francia entre 1870 y 1880. Para ser preciso, fue en el año 1876, en el cual se publica el tercer y último Parnaso y de la "Siesta de un Fauno" de Mallarmé⁴⁶. Dicha aparición dio las primeras afirmaciones del Simbolismo, el cual casualmente, entre el Parnasismo y la escuela en cuestión, reaccionaban de manera negativa uno del otro⁴⁷.

⁴⁴ Richard Parkes Bonington fue un reconocido paisajista quien, a pesar de tener una tendencia al naturalismo, sus estudios de la luz y el color le valieron un lugar dentro de los pintores vanguardistas de la época.

⁴⁵ Joseph Mallord William Turner, gran maestro de las acuarelas, tuvo su lugar en la historia ya que sus trabajos son considerados como un prefacio romántico al impresionismo, he ahí el apodo "el pintor de la luz".

⁴⁶ Stéphane Mallarmé, poeta y crítico francés, uno de los más grandes del siglo XIX, quien curiosamente representa el principio y el fin del denominado Simbolismo literario francés y factor importante dentro de las llamadas vanguardias del siglo XX.

⁴⁷ Nota del Autor "Simbolismo" Pág. 500, Diccionario Literario, Gonzales Porto Bompiani, Tomo nro. 1, Movimientos espirituales.

Esta escuela en ascenso está muy ligada a lo que más adelante llamaremos Impresionismo musical, pero antes sería prudente definir a cabalidad el llamado Simbolismo y de qué forma se relaciona con el arte en general.

El mundo literario que los grandes exponentes crearon, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé, surgió tal cual como los artistas plásticos: un mundo de una "interioridad creadora"⁴⁸, de experiencias visuales y por sobre todo, experiencias de vida, una fuente ilimitada de información para el artista, que sin lugar a dudas, se aprovecharon a cabalidad.

*"La realidad exterior se reducía a un conjunto de 'analogías' a través de las cuales el poeta hace sensible 'el viviente y admirable enigma de su alma'"*⁴⁹

Para los nuevos poetas, la forma de escribir era ir más allá de las apariencias, describir un mundo a través de los perfumes, aromas, formas, colores, sonidos. Llegar a un estado casi elevado, donde las formas que conocemos no son suficientes para describir nuestros mundos que yacen en la interioridad de nuestra mente. Los octosílabos, los decasílabos y los dodecasílabos – la métrica de la poesía – ya en esta nueva escuela se desliga de la misma estructura sintáctica de ellas, al igual que las hipérbolos, hipérbaton y analogías toman definiciones indescriptibles para lo terrenal, ya que al igual que en la música y las artes en general, el impresionismo rompe todos los esquemas.

*"(..)Llegar a lo desconocido: inventar nuevas flores, nuevos astros... nuevas lenguas. Escribir los silencios, las noches, anotar lo inexpresable, fijar los vértigos"*⁵⁰

Esta escuela, sin lugar a dudas, se abstraía de todo lo que se conocía, es decir, sobrepasaba los estándares y – como sucedía en la pintura – las formas clásicas para crear se tuvieron que desechar, para dar lugar a la interioridad creadora, en donde la magia de la palabra del poeta era innovar y a través de la misma, que salgan imágenes de los labios. A esto se le llama "Poesía pura, en la cual la palabra ejerce su 'embujo evocador', libre de toda extraña interferencia de orden práctico o racional, fundida junto con la vida interior del poeta en una única realidad de sentimientos, sensaciones, sueños y visiones, y abierta, como ella, a todas las posibilidades; capaz de

⁴⁸ Nota del Autor "Simbolismo" Pág. 501, Diccionario Literario, Gonzales Porto Bompiani, Tomo nro. 1, Movimientos espirituales.

⁴⁹ Nota del Autor "Simbolismo" Pág. 501, Diccionario Literario, Gonzales Porto Bompiani, Tomo nro. 1, Movimientos espirituales.

⁵⁰ Nota del Autor "Simbolismo" Pág. 501, Diccionario Literario, Gonzales Porto Bompiani, Tomo nro. 1, Movimientos espirituales.

comprenderlo todo dentro de sí, lo próximo como lo lejano, lo verosímil y lo inverosímil, mas no por ello 'menos cierto para el alma'⁵¹.

⁵¹ Nota del Autor "Simbolismo" Pág. 502, Diccionario Literario, Gonzales Porto Bompiani, Tomo nro. 1, Movimientos espirituales, citando palabras del propio Stéphane Mallarmé.

Impresionismo en la Música: Como todo medio de expresión artística, en la música no podría haber faltado la curiosidad de explorar esta nueva escuela del arte, y por sobre todo, que yacía su nacimiento y desarrollo en uno de los países culturales del occidente más importantes de todos los tiempos: Francia.

El impresionismo musical batalla con el romanticismo en decadencia, ya que el concepto primordial de este género muy particular, es la "liberación" de todo dogma, principalmente del romanticismo wagneriano, el cual a fines del siglo XIX fue el género más potente y latente dentro de la cultura europea. También se luchaba contra las estructuras y formas de origen germánico, como las sonatas o sinfonías, aquellas ideas dentro del mundo francés no pudieron asentarse y por esta "liberación" como nación innovadora se desechan de manera fiel para dar lugar a nuevos procedimientos, texturas, timbres, estructuras e imposiciones temáticas.

Esta lucha de contrastes va más allá de las escuelas: el gusto, la tradición y el carácter del wagnerismo difiere mucho del francés, y como siempre ha sido, y siempre ha estado la constante de mantenerse únicos como nación artística, la nueva búsqueda del estilo cobraba más sentido.

El impresionismo en la música tuvo un factor determinante para poder volverse "*Impression*", ya que antes y después de la escuela pictórica francesa, la literatura y la poesía colaboraron a este rescate musical, incorporando el simbolismo como herramienta fundante para los músicos de la época como Debussy, Ravel, Satie, Dukas, entre otros.

*"No hay materia sin pensamiento; ni pensamiento sin materia"*⁵²

El *Art poétique* de Verlaine encuadra totalmente el pensamiento de los músicos sumidos en esta especie de unión entre el sentido y el espíritu, además de buscar el sensualismo natural entre los objetos y el entorno, y bajo esta premisa se busca plasmar una idea. Al igual que en el color, en la poética y en la música se buscaban los matices de cada sensación y a la vez fusionar esta idea tan etérea en el papel. He ahí la fuente de inspiración, ya que, gracias a las palabras de Verlaine y Mallarmé, los músicos de ese entonces encontraron su fuente de inspiración, como lo hizo Debussy con la *Siesta de un Fauno*. Sin embargo el impresionismo como tal no puede representar el conjunto de su música, ya que esta no se encuentra presente

⁵² Nota del autor "Impresionismo" Pág. 285, Diccionario Literario, Gonzales Porto Bompiani, Tomo nro. 1 "Movimientos Espirituales".

en todas sus obras y no es el elemento fundamental de su arte⁵³, pues la verdadera fuente de inspiración no es el trabajo mismo de la composición, sino las sensaciones, los recuerdos de las impresiones sentidas proporcionadas por el contacto con la naturaleza, y de esta manera generar la atmósfera deseada, la estética musical.

La música pictórica como la llamaron de acuerdo al rechazo que existía al común denominador⁵⁴, claramente tenía similitudes con otras artes, puesto que la proporción, el color, la armonía y la composición de la obra son comunes. Sin embargo, la música por sí sola evoca imágenes en el receptor. También genera un lenguaje a través de la coloratura y armonías empleadas, los matices y la misma variación del tempo. Dicho de tal forma, el impresionismo musical, por su capacidad de incorporar distintos lenguajes que inclusive son de otras artes, describe al hombre el estado originario de pura emoción y asombro delante de la naturaleza.

Al igual que en el impresionismo pictórico, en donde las técnicas del encuadro, la armonía que comprende la obra, la composición y los puntos de fuga para crear perspectiva se toman cada vez más difusos hasta la eliminación total de las mismas, aquellas decisiones denotaban una obra sin "forma", en donde los planos de perspectiva de los objetos y/o personas se encuadraban en un mismo punto. Por aquellas razones, los primeros indicios del impresionismo pictórico fueron catalogados de burdos y sin técnica alguna. Sin embargo, el trato del color y el matiz que se generaba – más la potencia imaginativa del autor – deslumbraba y opacaba toda crítica, ya que el tratado de la mancha en el lienzo fue lo novedoso y lo fresco del estilo. En la música impresionista los mismos elementos de la composición anacrónica son desechados, como la forma sonata⁵⁵ después del clasicismo, inclusive los esquemas instrumentales para orquestas son renovados. Debido a esto las primeras obras de los pioneros como Debussy, según los críticos, carecían de "forma". Sin embargo, la crítica con respecto a la misma alude a las estructuras clásico/románticas, por lo que se tiende a confundir dicha

⁵³ Cita a Gabriel Bulancea de su artículo "La música pictórica o la pintura musical: Las características del arte de Claude Debussy", pág. 1

⁵⁴ Muchos artistas de la época rechazaban el nombre "impresionismo" ya que este movimiento abarcaba mucho más que impresiones, tanto lo técnico como lo espiritual se embarcaban en una analogía pictórica en donde las mismas técnicas se correlacionaban en donde el color, el encuadre y las distintas formas de representar una obra tenían un fin emocional y honesto.

⁵⁵ Aunque se desechan algunas formas de composición, se mantienen algunas formas del romanticismo como los nocturnos o mazurcas; en el plano francés las suites, zarabandas, arabescos y las demás formas de danzas también se conservan. Sin embargo, no adoptan el nombre de la forma, sino que adquieren nombres propios como la Petit Suite de Debussy, la cual consta de 4 danzas y se puede interpretar desde 2 a 4 manos.

carencia en las obras. Inclusive toda obra tiene forma, y Debussy logra establecer estructuras armónicas, rítmicas y morfosintácticas sin necesidad de recurrir a los estilos anteriormente mencionados. Este quiebre resulta importante y, sin embargo, no suele acabar con algo nuevo, es decir, la música bebe de muchas fuentes, por lo que en cierto modo se vuelve a lo antiguo, sobre todo en la armonía y el timbre, que es el elemento principal de una obra impresionista también trabajando en base a evocar una estabilidad tonal. En cuanto al ritmo se refiere, es algo inamovible en el tiempo, ya que en su gran mayoría se utilizan todos los recursos posibles. En épocas anteriores al impresionismo existían atisbos de rítmicas compuestas, desde Bach hasta Liszt, encontrando polirritmias intrincadas y llenas de un profundo significado temporal. Durante el desarrollo del impresionismo es en donde las polirritmias alcanzan su máxima expresión, dando origen a nuevos conceptos teóricos, así como también prácticos ligados a la técnica.

Claude Debussy fundó los cimientos de este estilo predilecto, llamado “*el genio del refinamiento*”, revivió las formas arcaicas de hacer música como el *faux-bourdon*, las quintas paralelas, los modos eclesiásticos/griegos, los cuales, combinados genialmente con superposiciones tonales o, más bien dicho, “bitonalidad”, definía a cabalidad esta suerte de estabilidad armónico-tonal, evitando así la disonancia. Sin embargo, esta evasión no está totalmente negada, sino que se convierte en un elemento poco utilizado para dar esa nebulosidad y ambigüedad que tanto fascina al oyente y propone una multitud de interpretaciones. A su vez, utiliza este recurso de evasión para dar más énfasis a la armonía misma y a los bloques sonoros evocados por esta transposición tonal y mancha rítmica, de modo que el carácter dé la ilusión de espacialidad etérea. En estricto rigor, Debussy pone énfasis en no resolver, “*estirando*” la *arcis* y *tesis*, lo cual promueve un baile exótico de ramificaciones de acordes paralelos con quintas, séptimas y novenas privadas de cualquier obligatoriedad de resolución⁵⁶. Despeja de toda obra el perfil dialéctico del protagonista y el antagonista⁵⁷, este juego de voces tan característico del romanticismo y de sus predecesores. Cabe destacar que esta negación de la disonancia no trae consecuencias para la consonancia, más bien transfiere las energías para que su resolución sea más vívida e impetuosa, es decir, el tratamiento de consonancia en disonancia es al revés.

⁵⁶ Música Pictórica, Gabriel Bulancea.

⁵⁷ Relacionando los puntos de fuga de las artes visuales, la pulverización de la voz principal promueve un espectro tonal, armónico-melódico más amplio.

Al hablar de la disonancia y la consonancia, un ejemplo claro se percibe al hablar del color en la pintura impresionista. El color negro o la sombra equivale a la disonancia, mientras que la consonancia sería el color propiamente tal. En el impresionismo la técnica del claroscuro o mejor dicho el uso de los matices negros se desecha completamente, dando así colores a las sombras y dentro de este *degradé* se convierte en el contraste deseado. Lo mismo ocurre en la música impresionista: la disonancia se colorea con bloques de matices armónicos, timbrísticos y coloraturas disolviendo así el tipo de resolución que el autor le brinde a la obra. Estas son proporcionadas por las séptimas mayores, novenas, acordes aumentados, escalas hexáfonas, polirritmias propias del estilo, modificación o utilización de ritmos de danzas exóticas, entre otros recursos que para Debussy y sus contemporáneos fueron sus mejores herramientas.

Las melodías en las obras impresionistas no desaparecen del todo, más bien carecen de uniformidad como en el período clásico, en el cual la melodía normalmente era ejecutada por un instrumento y el antagonista con otro. En el estilo del que hablamos llega a ser multitimbral, ya que la melodía no es destinada a sólo un instrumento, habiendo una yuxtaposición de la misma, así resolviendo en una gama de colores y a su vez fragmentándola en más secciones. Este procedimiento no es algo nuevo, se utiliza el recurso de yuxtaposición timbrística o *Klangfarbenmelodie*⁵⁸ en el período clásico y en sus contemporáneos. Sin embargo, en el impresionismo se usa con total consciencia e insistencia, siendo éste uno de los sellos de la música impresionista. *La Klangfarbenmelodie* es utilizada a cabalidad y ya para el siglo XX el contorno melódico es pulverizado, dando paso al puntillismo musical.

El puntillismo musical es este dicho color sonoro, que pulveriza la melodía dando lugar al culto timbral, siendo éste fundamental en la composición y en la caracterización de la obra. La altura pasa a segundo plano en comparación con los periodos anacrónicos de la música, siendo esta última sólo una parte del sonido, y el timbre claramente es lo principal que llega a nuestro oído. Como Schönberg explica en sus memorias: "A mí me parece que un sonido es percibido esencialmente por su timbre, la altura siendo sólo uno de los tamaños del sonido. El timbre es un dominio vasto dentro del cual la altura ocupa sólo una parte".

⁵⁸ La melodía de los timbrales (timbres)

La predilección por las tonalidades con mayor o gran cantidad de accidentes en la clave eran elegidas por la sensación exótica de las mismas. Los ataques también adquieren un nuevo orden, ya que en la música de Debussy este recurso sonoro no es estridente, esta rigurosidad del volumen y la ganancia primaban en la necesidad del autor de generar la espacialidad musical, es decir, el tratamiento del sonido en los instrumentos de acuerdo a los matices de la obra era controlados conscientemente por el ataque de los mismos. Este baile entre las tonalidades, alturas, timbres y ataques modifica la mentalidad funcional del autor. La funcionalidad armónico-tonal es remplazada por la funcionalidad timbral, la cual es la que configura y esclarece la forma musical.

El ritmo y la variación del tempo eran esenciales en Debussy, esta infinita movilidad que enriquecían las intenciones de los pasajes era lo que hacía funcionar esta imagen borrosa, los reflejos en el agua que nos da y nos afecta al escuchar sus obras. Las superposiciones rítmicas, aunque sonaran desordenadas o "mal ejecutadas", para Debussy estaban pensadas de manera que el ritmo, la armonía y los timbres tengan siempre un rol en los pasajes de sus obras. La multifuncionalidad tonal, el color, el ritmo, la poética, los afectos y el refinamiento son lo que definen al impresionismo como uno de los movimientos artísticos más terrenales y a la vez más elevados en el colectivo humano, definen las pasiones que no existen y las imágenes que jamás veremos, en donde el color y la luz como trasfondo simbólico son preponderantes en este estilo.

Capítulo 5. ara la estructura

the first relation.

... ..

...

...

Técnicas y métodos originales para la ejecución de polirritmias: estudios preparatorios.

La mente humana funciona de manera tal que, cuando aprendemos alguna tarea en particular, nuestro cerebro se encarga de clasificar la información de acuerdo a cada parámetro de lo aprendido, dejando así compartimentalizada la información. Entonces cuando se quiere utilizar dicha información, el cerebro abre el "archivo" y lo pone en funcionamiento, pero ¿qué sucede cuando se toman dos tipos muy distintos de información, se entrelazan y deben ser ejecutadas en sincronía? El pulso tiene distintas formas de agrupar al ritmo. Esto se establece con la métrica. Sin embargo, los metros compuestos sugieren una forma teórica de cómo realizar o interpretar datos correlativos, que en este caso es la rítmica. Por esto, en la métrica, el pulso contiene tiempos fuertes y tiempos débiles dentro de un compás, pudiendo así encontrar en un compás – digamos de 4/4 – un pulso pulverizado para cada figuración rítmica, en este caso, para las polirritmias. En el piano, es posible realizar polirritmias con mayor facilidad debido a que este instrumento armónico-melódico⁵⁹ ofrece dimensiones⁶⁰ tonales, rítmicas y de altura. Dichas posibilidades se deben a la envergadura del instrumento, es decir, el número de octavas que posee (hasta 8 en algunos casos), por eso ofrece perspectiva y espacialidad. A nivel mecánico y de ejecución, el piano puede ser tocado con ambas manos, y con los 10 dedos en total, así es que las posibilidades rítmicas – además de ser un instrumento de cuerda percutida – son infinitas.

El efecto disociativo⁶¹ de las polirritmias, aunque parezca extraño, se puede hacer todos los días sin siquiera pensarlo, ya que la rítmica y el pulso en su totalidad son instintivas⁶². Cuando los efectos y procesos sensoriales son expuestos a nomenclaturas y a análisis teóricos y técnicos, el cerebro comienza a "pensar", dejando de lado la naturalidad en el ser humano de fundirse con el ritmo, como lo es en la danza. Eloise Ristad en uno de sus libros, "Música en la mente", explica cómo el liberarse del adoctrinamiento físico ayuda a que el movimiento fluya naturalmente en el cuerpo, es decir,

⁵⁹ También es un instrumento rítmico

⁶⁰ V. anexos, entrevista profesor Aníbal Correa.

⁶¹ Disociar comprende el uso simultáneo de los dos hemisferios del cerebro, un movimiento sincronizado complejo, tanto para la rítmica simple como las polirritmias.

⁶² V. anexos, entrevista profesor Aníbal Correa.

es una forma natural de percibir el pulso y el ritmo y, por supuesto, representándolo con movimiento físico. Existían escuelas de música que reprobaban cualquier tipo de movimiento en el intérprete a la hora de ejecutar una obra de piano, ya que por aspecto visual se veía como algo inapropiado, es decir, la sociedad imponía una estética visual, para no perder de vista lo que importaba más: la música. Sin embargo, esta suerte de regla social amarra al intérprete, dejándolo atado sólo al movimiento de sus manos, con una presión social más dentro de un arte⁶³. La finalidad del proceso de liberación a nivel simbólico⁶⁴ significaba desaparecer de lo terrenal, de lo que significa el ser humano - nuestras leyes, dogmas, protocolos - trajes que deberían colgarse en el perchero antes de sentarse a tocar algún instrumento. Entregarse completamente al instrumento, como una extensión del propio cuerpo, y canalizar ese movimiento en la interpretación, sólo así la ejecución cobra sentido, ya que a través del legado que imparten los profesores de piano, son estos movimientos - por ejemplo el utilizar los hombros y los brazos para realizar un ataque - los que van quedando impresos en la memoria, pues no sólo mejoran considerablemente la intención de la ejecución, sino que también a nivel técnico, el uso del cuerpo para ciertas tareas de interpretación libera la muñeca de la tensión dinámica a la cual se somete debido a la musculación, por lo tanto se relaja y, los tendones de los dedos adquieren mayor espacio en el canal carpiano. Como consecuencia, mejora la agilidad de los dedos. Existen excepciones a la regla: grandes intérpretes como Anton Rubinstein o Claudio Arrau, en su ejecución eran impecables, ya que no hacían ningún movimiento más que el de sus propios dedos, su expresión corporal era casi nula. Sin embargo, eran eximios pianistas, debido a que sabían a consciencia que sus muñecas debían estar relajadas, porque sus mentes hace tiempo se entregaron por completo a la música y al instrumento. No obstante, una liberación⁶⁵ primaria hacia el movimiento en pos de una comodidad con el instrumento se debe practicar de manera consciente.

Los aspectos técnicos de las poliritmias son abordados hacia la enseñanza de manera práctica, un trabajo de campo especializado y personalizado. Sin embargo, los métodos originales que los profesores utilicen pueden presentar

⁶³ Un factor exógeno negativo para la motivación. V. capítulo 2, Valores del aprendizaje y motivación.

⁶⁴ V. capítulo 3, Impresionismo en el arte.

⁶⁵ El pensamiento francés referente a la liberación del cuerpo, de imbuir el espíritu con la naturaleza fue muy influyente en todas las ramas del arte. V. capítulo 3 impresionismo en el arte, simbolismo, página 22.

un patrón positivo en relación al éxito que estos ejercicios tienen en los alumnos, por eso el método original propuesto puede funcionar y establecerse como un método en sí mismo, ya que comprende una base académica en su expresión más sencilla de nomenclatura musical, el empleo de una rítmica como de una escala simple con acordes quebrados o una escala como base armónica.

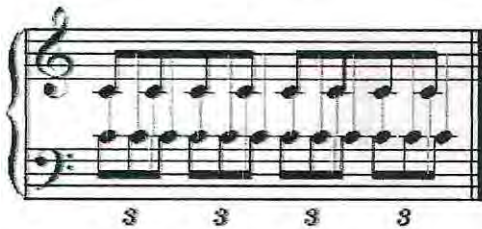


Ejemplo de tres contra dos clásico.

En el ejemplo, se toma como base del ejercicio la escala de Do mayor, y como ejercicio preparatorio se toma un pentacordio de la escala para cada mano, ya que, como este estudio debe ser de carácter progresivo, se espera completar la escala de acuerdo al tono en que se trabaja el ejercicio.

Antes de poder abordar el ejercicio preparatorio propuesto anteriormente en el ejemplo, se deben considerar otros estudios previos para asimilar la rítmica, tanto teórica como práctica.

Visualización de la rítmica: Para tener una idea general de la polirritmia se recomienda primero tener visualizado el ritmo que se quiere practicar, ya que, siendo un plano general, la teoría musical permite una lectura interpretativa y no intuitiva⁶⁶. Sin embargo, como la nomenclatura musical ha estado sin modificar por ya varios siglos, sin importar como se presente la rítmica, en cada situación polirrítmica existe un principio empírico sobre cómo dimensionar una rítmica compuesta, y en la parte teórica, la representación del ritmo sólo actúa como tal - matemáticamente hablando -, por ende una agrupación de los ritmos en cada mano ofrece una idea de "cómo intercalar"⁶⁷ cada figuración rítmica y poder ejecutar un ejercicio.



Ejemplo de visualización.

En el ejemplo se muestra una polirritmia de tres contra dos, y con un rayado rápido extendemos una "plica imaginaria", para que la polirritmia se comporte como un ritmo "unidimensionado"⁶⁸. Las primeras veces que se comience a ejecutar este ejercicio, habrá una tendencia a agrupar el pulso en pares (binario) o triadas rítmicas (ternario) y, por consecuencia, se modifica la métrica del ejercicio. Normalmente se trabaja este ejercicio con un compás de 4/4, ya que las polirritmias – al menos en notación clásica – se muestran en métricas binarias. Debido al movimiento que ofrece el pulso se establece el carácter de la polirritmia, ya que en el tres contra dos, se dice que es intercalar 3 ritmos de igual duración en un pulso unitario mientras se le da la estabilidad a la métrica con los otros 2 ritmos de igual duración en el mismo pulso unitario.

⁶⁶ V capítulo 2, Marco Teórico, el ritmo y la representación del ritmo.

⁶⁷ V. anexos, entrevista profesora Cecilia Cortez.

⁶⁸ El piano a través de su mecánica y forma de ejecución ofrece dimensiones tonales y rítmicas, y al juntar la rítmica en un solo bloque favorece en establecer un patrón rítmico primario, V. anexos, entrevista profesora Cecilia Cortez.

Solfeo rítmico: Llevando esta idea a un nivel más orgánico, no se debe olvidar realizar un solfeo combinado entre corporal y hablado. Primeramente, se debe percudir el ejercicio con ambas manos. Como se advirtió en el primer punto, la nueva mecánica para disociar presentará un desafío, y puede que no pueda realizarse al primer intento. Esta nueva rítmica también puede presentar un desfase rítmico, es decir, que se tienda a hacer una polirritmia tradicional (dos contra cuatro y sus subdivisiones rítmicas variables, al igual que dos contra 6 en el plano ternario), lo cual en la mayoría de los casos se piensa como el siguiente ejemplo:



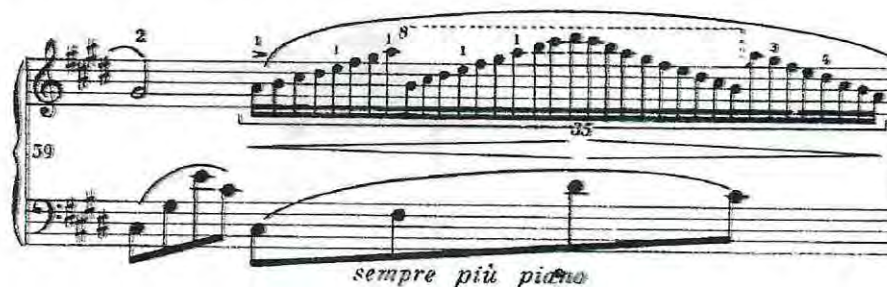
Ejemplo galopa sincopada.

Una "galopa sincopada"⁶⁹ es lo que mejor definiría la rítmica que se siente al comenzar a practicar polirritmias de tres contra dos, más aun cuando se realiza percudiendo con ambas manos. Este resultado depende de la mano dominante, es decir, mientras se hacen las corcheas con la mano izquierda y los tresillos de corchea con la derecha, normalmente el pulso que predominaría es el de las corcheas. Luego, la velocidad del tresillo de corchea se adapta al pulso binario. Para que esto no ocurra, es primordial agregar dimensionalidad a través de una disociación progresiva: primero percudir con ambas manos, luego agregando el pulso con un pie, - por ejemplo el izquierdo⁷⁰ - mientras que con la mano derecha se realizan las corcheas y a través de un solfeo hablado se interpretan los tresillos de corchea. El "refinamiento" de esta polirritmia es esencial para que se note su diferencia. El primer problema a abordar respecto a esta diferencia, es el cruce de pulsos entre cada disociación. Por ende, el único pulso que debe ser **notado** en el solfeo es el de la métrica, mientras que en el solfeo hablado y de la mano a utilizar deben permanecer sin acentos, sólo así se internaliza la técnica de la polirritmia. Luego de haber internalizado la disociación, se recomienda trabajar con metrónomo.

⁶⁹ V. anexos, entrevista profesor Aníbal Correa.

⁷⁰ Bajo la propia experiencia de un zurdo, el aprender una mecánica de movimiento al revés ofrece dificultad, pero mayor entendimiento *motriz*. Nota del autor.

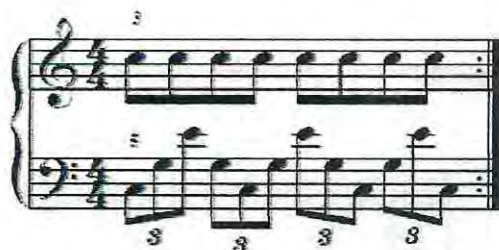
Llevando la práctica del ejercicio al plano tecnológico, los programas para computador de escritura musical ofrecen una herramienta novedosa al momento de practicar el refinamiento de la polirritmia. Es decir, para la comprensión mecánico-auditiva en algunos casos es necesario imitar, ya que la mayoría de nuestro aprendizaje temprano es referente a este tipo de recurso. En consecuencia, se recomienda escribir el ejercicio en **Sibelius Software** o similar, luego ajustar el tempo para el estudio para más adelante escuchar el resultado, luego practicar el ejercicio propuesto en conjunto con el reproductor del programa hasta igualar el bucle. Esta herramienta puede ser necesaria en algunos casos, como en glissandos o rubatos en obras que contengan polirritmias “disparejas”. En el Nocturno póstumo en Do# menor, B.49 de Frédéric Chopin se pueden apreciar estas polirritmias:



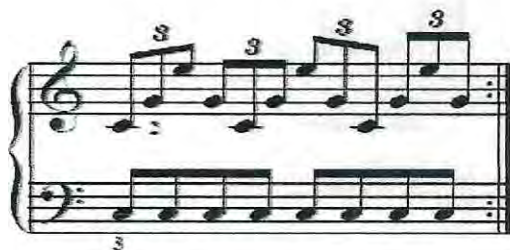
Extracto de Nocturno póstumo en Do# menor, Frédéric Chopin.

Sin embargo, este estudio imitativo es sólo para pulir la mecánica de las polirritmias, y así darle paso al estudio técnico e interpretativo.

Ejercicios preparatorios: A nivel pianístico, los ejercicios preparatorios propuestos a continuación deben ser estudiados con todos los dedos de las manos, en todos los tonos posibles y variaciones de altura, y en primera instancia, de ser necesario, estudiar a consciencia los ejercicios propuestos de solfeo rítmico.



Ej. Nro. 1

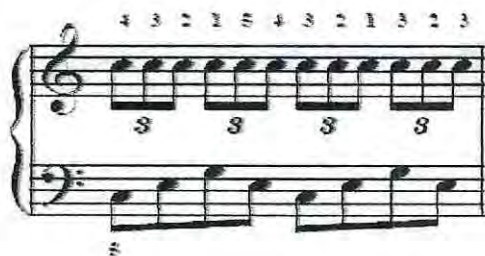


Ej. Nro. 2

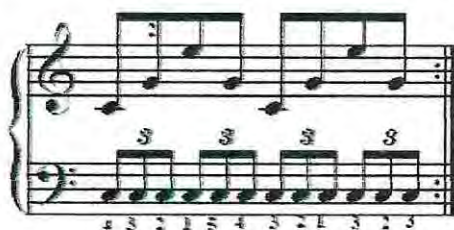
Lo primero a considerar es respecto a los dedajes, ya que su utilización no sólo tiene que ver con la comodidad del ejecutante. En este caso particular, los dedajes tienen un fin técnico-mecánico. El dedaje que se muestra para la mano derecha en el ejercicio preparatorio número 1, comprende la utilización del dedo tres⁷¹ ¿por qué no utilizar el índice o el anular? Debido a que nuestra configuración anatómica tiende a tener dedos más funcionales que otros: el dedo cordial es el eje de la mano, es decir, la sensación de movimiento al hacer un monorritmo se asimila mejor, debido a que es el dedo que está en línea con nuestro eje central. Además, por ser el dedo más largo de nuestra mano, significa que es el más cercano al teclado, por lo tanto, el entendimiento del ritmo será más controlado. En estos ejercicios se le da énfasis a la mano que está ejecutando corcheas, ya que es la que mantendrá el pulso y, la mano que le dará el carácter de polirritmia es la que ejecuta los tresillos de corchea. Se utilizan arpeggios con décimas (séptimas o novenas) para los tresillos debido a que la distancia mayor a la octava – o menor - requiere de un ordenamiento psicomotor más complejo, por esta distancia ayuda a la memoria muscular, y a la elongación de la misma, además.

⁷¹ Dedo medio, mayor o cordial. V. anexos, entrevista profesor Anibal Correa.

Siguiendo la línea de los ejercicios propuestos para la rítmica, es posible tomar ejercicios técnico-mecánicos de otros instrumentos, en este caso particular, el “paradiddle”⁷², rudimento clásico del estudio de tambor, que puede ser utilizado para realizar “compings” rítmico-armónicos, es decir, realizar acordes intercalando las manos. Cabe destacar que estos ejercicios son mezclados con técnicas para el piano popular. Sin embargo, la adaptación de las mismas ayuda significativamente en la ejecución de polirritmias para el piano clásico-moderno. Ej.:



Ej. Nro. 3



Ej. Nro. 4

Los ejercicios propuestos (3 y 4) señalan el uso de los dedos en forma progresiva en la notas repetidas contenidas dentro de un compás realizado por la mano en cuestión – ya sea izquierda o derecha –, este ejercicio proporciona al estudiante una atención menos mecanizada del ritmo, ya que los saltos del intercalado de los dedos proporciona un ritmo en sí mismo⁷³, luego, la mecánica del ejercicio mejora considerablemente⁷⁴. El mapa mental que se establece se piensa en conjunto con el dedaje y la mecánica del ritmo, por lo tanto, la complejidad en sí aumenta. Sin embargo, al añadir más dinámica en la atención del alumno, el desafío se vuelve menor.

Luego de finalizar con los ejercicios propuestos anteriormente (1, 2, 3 y 4), a continuación, el alumno puede ejecutar ejercicios de escalas con variaciones melódicas y rítmicas, dependiendo de la necesidad de resolver problemas de intervalos o armónicos.

⁷² V. anexos, entrevista profesor Gonzalo Palma.

⁷³ Una gimnasia para el cuerpo y la mente, nota del autor.

⁷⁴ V. capítulo 2, Valores del aprendizaje y motivación, motivación y el aprendizaje.

Capítulo 6.

Análisis de “Estudio n°1 para piano”

Como síntesis de lo expuesto anteriormente, se creó un estudio para piano, el que comprende ejercicios mecánico-armónicos, también se tomó como inspiración los estudios técnicos de importantes maestros de la música como Chopin, Liszt, Debussy, y otros. Es decir, una obra pianística con elementos técnicos y mecánicos para el estudio de las rítmicas tratadas.

Los ejercicios preparatorios son en función del motivo potencial de la obra, el que durante todo el estudio se hace presente en este elemento rítmico-melódico. En el plano armónico-melódico se presenta el *leitmotiv*, que se repite en sí mismo, dejando expuesta una respuesta modulante sin obligatoriedad de resolución⁷⁶, seguido de un *risoluto*, que tiene una variante tonal que se desarrolla hasta el final del pasaje. El estilo de composición en cuanto a la forma, tanto del *risoluto* como de la obra completa, es de carácter libre. Seguido de una re-exposición y final de la obra.

La estética y forma musical de la obra se basa en los principios del impresionismo: el simbolismo y la búsqueda de la fuente de inspiración, más algunos aspectos técnicos propios del estilo musical. Para el plano académico, el “Estudio n°1 para piano”, comprende acercar la técnica al repertorio con el fin de que la técnica por sí sola no sea fría y difícil de abordar⁷⁷, y la motivación siga siendo como finalidad la obra, y que permita hacer consiente el elemento técnico dentro de la misma.

La principal fuente de inspiración recae en el folklor latinoamericano, específicamente en las danzas andinas, cánticos y bailes que alaban a la madre tierra y marcan el pulso de nuestra esencia amerindia: vínculo que, a pesar de nuestra falta de identidad cultural como país, representa el legado de los pioneros de nuestra cultura musical, la samba, la tirana: bailes exóticos o impresiones musicales⁷⁸ que priman en este rescate musical, en donde la rítmica del baile está compuesta en su mayoría por polirritmias propias del folklore africano y latinoamericano; la mancha rítmica ofrece un baile exótico más la armonía pentatona que prima en dicho estilo musical es el alma⁷⁹ de la obra.

⁷⁶ V. capítulo 3, Impresionismo en la música.

⁷⁷ V. anexos, entrevistas profesores, v t capítulo 1, La Técnica.

⁷⁸ V. capítulo 3, Impresionismo en la música.

⁷⁹ V. capítulo 3, Impresionismo en el arte.

Conclusiones

En el arte, al igual que en cualquier disciplina, la práctica y el conocimiento – el ahondar profundamente en lo que queremos – son parte fundamental en el desarrollo intelectual, físico y sensorial. La consecuencia de esta práctica promueve desafíos y motivaciones importantes en la persona. También es significativo considerar que en el aprendizaje y en la formación académica, los aportes propuestos para la enseñanza especializada en el estudio del piano, son los más importantes en la etapa de conocimiento e identificación. Es decir, al momento de enfrentarse por primera vez a desafíos que requieren de trabajo específico, como las poliritmias, se necesita de un método capaz de reinventarse y amoldarse a cada alumno, ya que cada individuo posee limitaciones y a su vez habilidades potenciables, y es aquí donde recae la tarea del docente de realizar operaciones conjugables para el estudio. Por consecuencia, la motivación, factor indiscutiblemente importante a la hora de lograr éxitos, debe enfocarse en la técnica como un fin hacia el repertorio y, si es mejor el planteamiento, acercar la técnica al trabajo pianístico, en pos de “embellecer” el trabajo disciplinario que la mecánica ofrece. Sin embargo, este precepto ha sido manifestado por los grandes maestros de la música con sus estudios para piano, que ofrecen soluciones a problemas rítmicos, armónicos y melódicos. Bajo este concepto, tanto empírico como filosófico, se llevó a crear y recopilar una serie de ejercicios orgánicos y preparatorios para las poliritmias. Estos ejercicios fueron creados en base a los métodos que profesores han utilizado por años en docencia, más una obra pianística realizada por el autor que contiene soluciones rítmicas al problema específico. La finalidad es demostrar que es importante la labor tanto del estudiante como del docente para hallar el método específico y a la medida de cada individuo. No obstante, los vacíos en los métodos clásicos pueden ser superados con técnicas modernas para el aprendizaje, utilizando elementos externos al propio instrumento para integrar o adaptar dichos compendios para el estudio pianístico, es decir, al igual que la música bebe de muchas fuentes, los métodos para el aprendizaje – ya sean artesanales o acreditados – actúan bajo la misma lógica del pensamiento abstracto. En consecuencia, para que la problemática en cuestión sea más accesible, es necesario poner énfasis en el estudio rítmico-mecánico del alumno, ya que el piano como tal, al ser un instrumento de cuerda percutida, requiere de esta rigurosidad al momento de establecer niveles de estudio en cuanto al estudio rítmico, melódico o armónico, debido

a que las posibilidades tonales, rítmicas y armónicas son infinitas en conjunto. Sin embargo, es la rítmica la que ofrece las posibilidades de estilos o carácter musical, porque el ritmo, dentro de una cadena de eventos en cuanto al descubrimiento de la música, es el concepto sensorial más antiguo de nuestra existencia como seres humanos, por ende, el ritmo por sí solo es infinito, pues es posible de hacer un patrón rítmico sin altura, timbre o tono, y poder encontrar un sentido valórico y estético en la rítmica misma.

Bibliografía

- Balancea, Gabriel (2006). La música pictórica o pintura musical, rescate en <http://www.filomusica.com/filo78/debussv.html>
- Gonzalez, Porto-Bompiani (1968). Diccionario Literario, Tomo 1, Movimientos Espirituales, pág. 268, Impresionismo.
- Gonzalez, Porto-Bompiani (1968). Diccionario Literario, Tomo 1, Movimientos Espirituales, pág. 500, Simbolismo.
- Levity, Daniel J. (2006). *This is your Brain in Music: The Science of a Human Obsession*, publicado por Dutton, miembro de "Penguin Group" (USA), Inc., capítulo 7, *What makes a musician? Expertise Dissected*, pág. 189.
- Ristad, Eloise (1989). La música en la Mente, edit. Cuatro Vientos 1989, traducción y rescate por Erna Walton.
- Schoones, E. (1996). Entrevista a Sergei Rachmaninoff, *Rachmaninoff Society Journal* n° 50. Traducción y rescate por Carmen Pía Gacitúa González

Anexos

Transcripciones de entrevistas a profesores

Entrevista al profesor Aníbal Correa Blanco

(Transcripción)

7. De acuerdo a sus años de estudio teórico y práctico de la música

¿La praxis y el estudio exhaustivo de la técnica para piano resultó tediosa y de alguna forma atemorizante?

Bueno la técnica de alguna manera ha sido siempre un aspecto temible del aprendizaje para el alumno o la alumna. Cuando yo estudié piano me era muy natural trabajar la técnica y el repertorio y la lectura al mismo tiempo, yo nunca puse reparos en eso. Con el tiempo me dieron deseos de tocar puro repertorio y encontraba aburrida la técnica, pero mi maestra me enseñó muchas formas de abordarlas, nunca fría o muy mecánica. *"así no se puede tocar"* - me decía mi maestra- *"tienes que tocarlo como una composición, las escalas son un archivo de notas, así como las bibliotecas con sus libros"*. De esas cosas me hablaba mi maestra, la relación de la armonía, los saltos... la técnica es, a fin de cuentas, 10 problemas que existen solamente, que son arpeggios, acordes, escalas, octavas, quintas, sextas, terceras, décimas, trémulos, trinos, polirritmia, esos son todos los problemas del piano, nada más. Y si uno domina esos problemas ya es un pianista.

¿Entonces, de alguna forma la teoría le ayudó en el proceso de aprendizaje? Es decir, ¿usted empezó a estudiar la técnica junto con la obra, después solo la obra, y después hacer un estudio aparte acorde entre el repertorio y técnica?

Sí, actualmente la técnica se divide en 3 capítulos: la gimnasia, o la escuela del mecanismo, donde podríamos citar a Charles Hanon, que son trabajos mecánicos para ejercitar la gimnasia, Pishna para la elongación. Libros de técnica aplicada, podemos nombrar a Carl Czerny, quien fue un gran pedagogo. También tenemos el caso de Busoni y Clementi (*Gradus ad Parnassum*), Phillips, entre otros. Son estudios como pequeñas obras en forma de sonata donde aparece un solo problema como por ejemplo los arpeggios que caminan por distintos tonos, o están las miles y diversas extensiones, entonces cada estudio aborda un problema, o aborda dos, ese sería el segundo capítulo. Y el último capítulo es la técnica instrumental, aparte del repertorio, y significa esto que son todos los problemas a través de un tono. Este es un ejemplo de técnica

instrumental llamado "programa de piano opus. 72" de técnica instrumental. Este es una recopilación de un colega en Canadá, y se aplica en todos los países del mundo. Acá en Chile se aplica en el conservatorio de Viña del Mar y yo estoy aplicándolo en la Universidad de Valparaíso.

¿Y este libro contiene problemas de polirritmia?

No lo contiene, debiera de contener. Aquí tenemos escalas, triadas de sol mayor sólidas, triadas de sol arpegiadas, escalas de movimiento paralelo contrario, arpeggios, todo en sol mayor y puede ser en cualquier tonalidad mayor, escala de sol mayor que sube décima y baja como sexta, acordes alternados en sol mayor, escalas cromáticas en sol mayor, escala de sol mayor en octavas, escalas cromáticas de sol mayor quebradas, alternadas, quebradas alternadas y cromáticas, por terceras, por sextas, por treceñas en ambas manos, acordes aumentados, triadas aumentada, arpeggios aumentados, escalas por quintas justas, cuartas justas y quintas aumentadas. Y luego la relativa menor, es decir, todo lo que se puede decir en un tono, agotar todas las posibilidades. Este libro es obligatorio, pero no contiene las polirritmias porque son estudios de 5° grado de piano, después vienen los estudios técnicos de técnica instrumental hasta el 12° grado. Desde ahí empiezan los estudios más famosos como los estudios trascendentales de Liszt o los estudios de Chopin, que a su vez son obras. No aparecen polirritmias porque se supone que el alumno las va adquiriendo a medida que las encuentra en el repertorio. Sin embargo, debería de haber estudios, creo yo.

8. ¿Cree usted que se necesitan aspectos motivacionales para los alumnos a la hora de enfrentarse al estudio de la técnica de algún instrumento?

Exacto, la mejor manera de poder obligar, no obligarlo, sino motivarlo... antiguamente se usaba mucho esa palabra, sobre todo en mi escuela, la Vienesa, muy estricta, casi prusiana a modo militar. La mayoría de los alumnos quieren estudiar una obra, como por ejemplo la patética (L.V. Beethoven), a mí me pasó que quería estudiar esto a toda costa y prácticamente le obligué a que me la enseñara, pero uno tiene la obsesión de tocar una obra, entonces, claro, después el alumno tiene un problema y pregunta para poder resolver dicho dilema, tratamos de

tocarlo de diversas maneras, más lento, más rápido, cambiar dedajes y si aun así no funciona, entonces lo que va a tener que hacer el alumno es técnica para poder resolver el ejercicio o problemática. Lo que se hace es sacar el problema y escribirlo en distintos tonos, es decir transportarlo. En algunos casos la mano queda muy cómoda, en otros casos no. Los dedajes cambian a la hora de cambiar de tonalidad y ahí está la dificultad. Alfred Cocteau editó unos libros de obras de Chopin donde él antes de abordar las obras aparecen los ejercicios técnicos previos para poder tocar dichas obras. Yo creo que todo profesor debería de hacer eso si es que quiere lograr algo bueno, ya que el trabajo del piano no es de un día para otro, es un proceso muy largo, como cultivar un árbol, es biológico, el alumno tiene que crecer con la música, tiene que florecer y dar frutos. Entonces no es de un día para otro, no es llegar y con una varita mágica hacer un pianista en un mes, eso es mentira, es antinatural, ya que aquí prima el deseo del músico, del joven que quiere estudiar, y ahí dentro de la misma obra puede fabricar ejercicios de técnica y enseñarle como hacer un ejercicio de técnica que va a ser un paso previo para abordar un problema que hay en la obra.

¿Y qué pasa cuando el alumno no tiene esa motivación?

Si el alumno no tiene esa motivación, quiere decir que no quiere estudiar la obra, no tiene demasiado interés, sólo es mera curiosidad. Si de verdad tiene interés, pondrá atención a todo lo que se le diga, y va a poner en práctica toda la instrucción que uno le dé, sin ponerla en tela de juicio, es decir, *"usted va a tener que practicar así y así, no se lo cuestione, hágalo"* *"pero para qué es esto... no, mejor hágalo y descúbralo por su cuenta"* - entonces hay alumnos que lo logran, y los que no, es porque no están seguros de lo que quieren. Tiene que ver con un aspecto de madurez, ya que cuando empiezan a estudiar y siguen estudiando es porque de verdad les apasiona. Ahora con la tecnología, con todo esto del internet, en la noche me conecto siempre y aparecen preguntas de alumnos que me están preguntando lo que quieren, están estudiando y quieren resolver algo y ahí uno les explica también, gracias a ese maravilloso instrumento que es el internet, puedes dar clases a las 11 de la noche o en cualquier momento. Hay un alumno mío, ayer, le hice clases como 1 hora por internet, le mostraba el compás 236 de una sonata de Beethoven, por ejemplo, tenía problemas graves, *"levanto el brazo y no puedo, la posición de la mano, el dedaje con el que lo haga, no"* -

entonces lo que tiene que hacer es separar las voces y escucharlas por separado, más que la mano y el dedaje es imprescindible escucharse. Si uno no se escucha, haga lo que haga con las manos no podrá lograr algo. Escucharse a sí mismo, ahí uno tiene el timón del músico, el oído, es su comandante en jefe, es como el capitán del buque, el piloto, una cosa así. No la mente, el oído, la mente sí, por supuesto, pero es el subalterno en este caso.

9. De acuerdo a su experiencia como docente ¿suele encontrar vacíos en ciertos aspectos técnicos, los cuales no pueden ser en su totalidad satisfechos a través del estudio de piano clásico?

A través del estudio del piano clásico se puede satisfacer todos los aspectos técnicos y todos los vacíos que puede haber si uno sigue la línea circular tal cual es, sin cambiar un ápice y también se puede innovar algunos casos. Sin cambiar la base, se pueden hallar todos los vacíos habidos y por haber, técnicos, de interpretación, de todo.

Entonces ¿usted quiere decir que estos vacíos se pueden llenar, solamente que son más personalizados?

Son personalizados, absolutamente, por eso las clases de piano no son en grupo, es un error que sean en grupo, la verdad creo que ninguno de mis colegas está de acuerdo en que esto ocurra, ya que se imparte para optimizar el tiempo, es una cuestión económica, de plata, en las artes no puede entrar la plata. Por ejemplo, a mí, por lo general, me dicen que las clases duran 45 minutos, pero yo les hago una hora y media, porque no alcanzo, ya que no se puede lograr todo, a veces, porque hay alumnos que son muy rápidos y en media hora saben lo que tienen que hacer, pero hay otros alumnos que requieren más atención. Estos vacíos se pueden producir por alumnos que han estado trabajando de una mala manera en el piano, con profesores que no pusieron hincapié en ciertas cosas importantes. Entonces, por ejemplo, la posición de la mano, pulsar la tecla desde el aire, y ese tipo de cosas, por ejemplo, cuesta mucho arreglarlas, pero a la larga se van arreglando a través de la línea discipular que tiene varios siglos.

10. ¿El complemento de varios estilos musicales es necesario para el crecimiento técnico y a su vez interpretativo? Ejemplo: estudiar Jazz como complemento a la técnica y a la exploración de nuevos ritmos y armonías.

Yo pienso que en cierto grado del desarrollo de la educación es clásica es conveniente que aborde ese tipo de cosas, no antes. Es perjudicial, porque hay mucha gente que piensa con muy justa razón, desde su ángulo que la interpretación del jazz, trabajar una improvisación, es mucho más difícil que leer una música escrita y estructurada... nada que ver. Es mucho más difícil estudiar por ejemplo una pieza en la cual tiene que tocar exactamente todo lo que un maestro escribió, o sea, está obligado a ponerse en los zapatos del compositor, tocar la pieza tal cual como él la concibió, eso es mucho más difícil que improvisar, lejos. Es más fácil ser un compositor que ser un intérprete, capaz que me cuelguen, pero es así. Las herramientas que entrega el piano clásico son fundamentales para el desarrollo de cualquier instrumentista, ya sea para el estudiante popular o clásico. La comparación que hacía mi maestra, doctorada en Austria, su línea discipular llega hasta Bach mismo, toda una cadena de discípulos, ella me decía, "el piano clásico es lo mismo que la figura humana: la figura humana para el dibujante es lo más difícil que existe, cualquier detalle y cambia el rostro completamente". "Si dominas las técnicas clásicas, esta persona – este músico – sea quien sea, va a ser capaz de lograr una solidez tremenda en la originalidad de su improvisación, de su composición, de su exploración en otros estilos musicales vigentes ahora". Eso me decía ella. Hablemos del piano, que es nuestro instrumento: están usando las 12 teclas del piano, que se han ocupado desde el tiempo de Bach, antes de él se usaban menos. Hay un compositor que se llama Claude Debussy: sus armonías son las mismas que la de los jazzistas hasta ahora, no ha habido ninguna innovación. Lo que sí han innovado es al ritmo, la técnica, el sonido... en eso se ha innovado porque se utiliza mucho el ruido ahora, este ahora se puede procesar, y aparece como un elemento musical también. Lo que si se va a enfrentar el alumno es con otros elementos, ya que los acordes en el jazz son con treceñas, oncenas, novenas etc., pero igual tiene que utilizar el mismo modelo técnico para realizar estos acordes, trabajar otras posiciones de la mano, que derivan y nacen de la antigua, y le será más

fácil abordar estas alteraciones si ha estudiado previamente la técnica clásica.

11. De acuerdo a su experiencia en docencia, cuando sus alumnos se enfrentan por primera vez al estudio de corcheas y tresillos en simultáneo (3 contra 2) ¿cuenta usted con algún método personal para poder enseñar esta forma rítmica?

Claro, lo que hago yo es dibujarlo en la pizarra. Dibujo, por ejemplo, el elemento en la pizarra con grandes notas, en un pizarrón antiguo... de esos negros, o puede ser en uno de esos blancos actuales. Se dibuja el tresillo y las corcheas abajo y viceversa, y percutiendo con la mano izquierda, por ejemplo, percutimos las 2 corcheas inferiores... del bajo por decirlo así, y con la derecha percutimos los tresillos. Entonces lo que yo hago es... ellos lo pueden hacer naturalmente (percutiendo). Es un ritmo que usan mucho nuestros queridos hermanos argentinos, usan mucho este ritmo con el baile del lazo. La gente lo hace naturalmente, y cuando la mente interviene es el problema ya que es una ecuación matemática muy compleja y lo que resulta es una galopa sincopada, o sea las 2 semicorcheas están al medio y las corcheas a los extremos, al revés de una sincopa normal. Pero lo más interesante de todo esto es que tiene que repartirlo en las dos manos, pero no suena como una galopa sincopada. Este es un resultado sin dimensión, en cambio cuando está repartido en ambas manos cobra perspectiva, una que no tiene la figura sola, al agregarle altura gana ergonomía y perspectiva y profundidad. En el piano tienen que hacer el mismo ejercicio con las 2 manos, normalmente les da resultado. Es el primer paso: dibujar y percutir la misma figura 3 con la izquierda y 2 con la derecha y viceversa. Después de ese ejercicio pasa al piano y percutir con el tercer dedo de las manos, ¿Por qué con el 3er dedo? Porque el tercer dedo es el más alto y al pulsar una tecla trabaja como el eje de la mano, por eso es tan importante este dedo. Los otros también tienen una función, pero en este caso el tercero es muy especial, el pulgar especialísimo. Después de eso, lo llevamos a abordar ejercicios melódicos donde hay melodía, por ejemplo: do, re, mi en la mano derecha y en la izquierda intervalos, después cambiar de tonos, utilizando el círculo de 5tas, tonalidades menores, melodías más complejas. Después pasarlo a la música romántica, donde ahí empieza este asunto: antes del romanticismo había muy poco. Es

muy importante estudiar Chopin, lo que podríamos llamar a los preludios, en donde hay cosas muy pequeñas, de pocas páginas en donde aparecen los estudios de 3 contra 2, como el estudio número cuatro en mi menor, ahí hay un tres contra dos fenomenal, la cúspide. Y ahí están obligados a trabajar el tres contra dos, hasta el momento no he tenido ningún problema con los alumnos que han logrado sacar este ejercicio, con los ejercicios previos claro está. Lo hacen una vez y nunca más se olvida, como andar en bicicleta.

12. Si bien el alumno no logra aprender a cabalidad el estudio de las corcheas y tresillos en simultáneo, llevándolo a la frustración y negación ¿Cree usted que es un aspecto netamente de voluntad hacia el aprendizaje proporcionado?

No, no. En absoluto. He tenido casos, muy pocos, porque la mayoría logra a través de estos métodos casi rudimentarios – que son los mejores creo yo – se van transmitiendo desde antaño, la mayoría aprende, la mayoría tiene un gran interés en superar el asunto y algunos obsesionados me llamaban por teléfono llorando porque no pueden hacer el ejercicio, y en clases se ha practicado. He tenido muy pocos casos en que no han podido, se ha trabajado en todas formas. Creo que hay problemas psicomotores en los alumnos, quizás una fonoaudióloga puede ayudarlo, algún especialista, quizás es un problema más físico, que son incapaces de disociar. Puede ser hereditario, de nacimiento, un defecto de ese tipo. O quizás un trauma cuando tuvieron de niño acerca de la disociación, como la gimnasia, que se cayeron una vez y no quisieron disociar nunca más, eso le pasa en la música. Y estos casos nunca superaron, incluso estas personas tienen una baja autoestima tan grande después de la experiencia de no poder superar un problema de ese tipo, se dan cuenta que no pueden tocar autores con este tipo de polimetrías, pero no puedo decirles que no lo podrán hacer porque es anti ético, pero estos casos que son pocos a lo largo de mi carrera de docente, casi 40 años de docencia, la cual me encanta, amo mi profesión, he tenido casos bastante aislados y esos casos han desaparecido del curso, es decir, se van... no vuelven más, se les viene encima el mundo y dejan el piano, dejan la música. He tenido por lo menos en mi vida unos 3 casos a lo mucho, todos los demás son posibles de soslayar, tener un perfecto desarrollo de polimetría, no solo de 3 contra 2 sino los demás. Si la

persona está motivada y escucha bien la instrucción y si no tiene miedo o inhibición, que es casi lo mismo, lo va a lograr. Ahora, el miedo viene por lo desconocido, a algo que nunca ha experimentado, algo nuevo. "oh que difícil" esa palabra representa a algo laborioso, a algo que requiere de mucho trabajo, difícil sería hacer algo con probabilidades de fallo muy altas, pero cuando tenemos métodos para lograrlo, métodos muy lógicos, muy claros y muy graduales, ese fantasma de lo difícil empieza a disminuir y cuando la persona logra superar las dificultades, en ese momento eso ya no es difícil, es muy fácil. Tenemos que juntar las dos manos, mil cuestiones previas hay que hacer, de trabajo gradual, casi un trabajo de ingeniería. Cuando uno construye una obra grande para piano y orquesta, o una balada de Chopin o una variación Goldberg de Chopin, o sonatas para piano de Beethoven, por decir las obras más grandes para piano, si uno trabaja gradualmente y sin apurarse, porque es lo peor que puede pasar. Es una estrategia casi militar, o sea, el trabajo de un intérprete es una obra de ingeniería, lo digo sin exagerar, incluso hasta más compleja. Para formar a un pianista se necesitan 7 años de trabajo. Es mucho tiempo y constancia, y eso no significa sacrificio.

Entrevista a la Profesora Cecilia Cortez

(Transcripción)

13. De acuerdo a sus años de estudio teórico y práctico de la música

¿La praxis y el estudio exhaustivo de la técnica para piano resultó tediosa y de alguna forma atemorizante?

Mira, para mí siempre está la obra como el final del camino, por lo tanto, cuando tenía que enfrentar estudios técnicos siempre pensé que era el único camino para poder llegar a interpretar bien la obra que quería, por ende, esa motivación hacía que la técnica no se volviera tediosa. Hasta el día de hoy estudio técnica y podría decirte que entro casi en un estado de trance, y a la hora de mejorar el ejercicio físico resulta importante para el refinamiento técnico, para lograr velocidad, para ejercitar los dedos en el fondo.

14. ¿Cree usted que se necesitan aspectos motivacionales para los alumnos a la hora de enfrentarse al estudio de la técnica de algún instrumento?

Encuentro que la motivación es súper importante, y creo que la motivación en este aspecto es la obra en sí misma, por ejemplo: me dijeron que iba a tocar la "Fantasía Impromptu" – me fascinaba – hice todo lo que fuera posible y a mi alcance con tal de lograr tocar esa obra... la motivación para mí es la obra en sí misma.

¿Y qué sucede cuando los alumnos no se motivan en ese aspecto y encuentran la obra como algo inalcanzable, usted cree que puede haber una motivación externa por parte del profesor hacia el alumno o cree que estos aspectos son netamente personales en términos de la motivación?

Yo creo que podrían ser las dos cosas: por una parte está lo que uno quiere llegar a tocar, y por otra parte está el papel del profesor que dice "a usted le conviene o le hace falta tocar esto (técnica) para que después pueda tocar bien esto otro (obra), o para que pueda entender ciertas cosas (teoría), así es que creo que las dos cosas estarían jugando un rol.

15. De acuerdo a su experiencia como docente ¿suele encontrar vacíos en ciertos aspectos técnicos, los cuales no pueden ser en su totalidad satisfechos a través del estudio de piano clásico?

Hay cosas como la teoría, por ejemplo: ciertas cosas rítmicas, como la polirritmia... el tres contra cuatro, como que Chopin o Debussy te meten 27 figuras rítmicas en 2 tiempos, o cosas peores, que te meten 38 figuras rítmicas en 11, unos números impares, entonces eso es súper difícil y verdaderamente de vista ya es atemorizante y creo que por mucho que uno haya hecho cursos de teoría, por lo general no abarca ese tipo de dificultades. Uno tiene que deducir, porque en los conservatorios o escuelas de música, son ciertos años y en estos años se alcanzan a ver ciertas cosas y yo diría que la generalidad se logra (teoría), pero este tipo de cosas que son un poco más intrincadas como la rítmica de Debussy, los glissandos de Ravel o los estudios transcendentales de Liszt, traen una rítmica que amedrenta, y eso yo creo que es por el mismo hecho que no se alcanzan a ver dentro del sistema educativo musical.

16. ¿El complemento de varios estilos musicales es necesario para el crecimiento técnico y a su vez interpretativo? Ejemplo: estudiar Jazz como complemento a la técnica y a la exploración de nuevos ritmos y armonías.

Así como en estricto rigor digo que no, pero por otro lado creo que serviría bastante, por aspectos teóricos de la armonía que tiene el jazz para comprender armonías de diversos compositores, y quizás de folklore para comprender ciertas rítmicas o quizás para agregar a su propia ejecución mayor soltura, es como tener un mayor campo interpretativo y hace que uno podría aplicarlo al piano clásico. Por ejemplo, Claudio Arrau estudió piano clásico toda su vida y no necesitó de nada más, y quizás para algunas personas pueda ser beneficioso, pero no es indispensable o necesario, y es una visión personal.

17. De acuerdo a su experiencia en docencia, cuando sus alumnos se enfrentan por primera vez al estudio de corcheas y tresillos en simultáneo (3 contra 2) ¿cuenta usted con algún método personal para poder enseñar esta forma rítmica?

Siempre a uno como profesor le llega el momento de enfrentarse a esta situación rítmica, y desde el punto de vista del profesor, cuando me aparecen en obras o ciertos contenidos en donde hay que utilizar esto, lo hago de una manera muy básica, lápiz y papel y vamos haciendo un dibujo, de que arriba hay tres (corcheas), abajo hay dos (corcheas), las primeras caen juntas y el resto caen intercaladas. Parece una explicación súper sencilla, pero a veces cuesta un montón... ni siquiera comprender, sino internalizar, es decir, visualizar la rítmica. Esto sirve para explicarlo

de manera teórica, en la parte práctica invento escalas que una mano hace los tresillos, en la otra corcheas y he encontrado con casos bien diversos en que algunos lo logran inmediatamente y otros – dentro de la Universidad de Valparaíso – salen de 4to año y no han logrado hacerlo.

Entonces aquí podemos volver a la pregunta número seis que se refiere a los aspectos motivacionales ¿es decir que usted cree que las personas que no logran es por una cosa ya netamente de frustración o porque no pueden simplemente?

Bueno, puede que sea una cosa de frustración, pero creo que también hay una parte de voluntad, es decir, el tener la voluntad de decir “*me voy a sentar a tratar de que esta cuestión me resulte... hasta que me salga*”, no todo el mundo tiene esa disposición de instalarse y proponerse no pararse del asiento hasta que la cuestión (ejercicio) le resulte. Mucha gente se sienta, no le sale a la primera: se va. Vuelve, no le sale de nuevo: se va, y finalmente empieza como ya a tenerle una especie de rencor psicológico que hace que se aleje de tratar de resolverlo.

¿Entonces cae en un estado de negación?

Sí. Yo también creo que dentro de todos los factores que pueden influir en esto, el factor del momento en el que uno aprende o enseña esto, el momento yo me refiero a que si esto tú lo enseñas a una persona que tiene 10 años (como todas las cosas de la vida), lo puede llegar a solucionar - por esa habilidad que tiene uno cuando niño - que una persona que llegó a tocar piano a los 20, pero también hay excepciones.

A la falta de estudios (específicos) que existen o la gran cantidad de estudios que hay de polirritmia, al haber tan pocos y al tener un aspecto deductivo para realizar polirritmias ¿Usted cree que la gran mayoría de las personas no aprenden la habilidad de realizar esto, sino que más bien aprenden de memoria el ejercicio?

Sí, bueno, hay gente que he visto y me llama la atención, la facilidad de la gente de aprenderse las cosas de memoria, de repente leen un compás, se lo aprenden de memoria, pasan al otro y así hasta armar un rompecabezas. Le pides que toque un pasaje específico y no lo logra, porque no han desarrollado esa parte de la lectura porque esta cuestión de ir armando por bloques al final se pierde la habilidad de leer y la idea de interpretar.

¿Usted recomienda una lectura completa y luego una lectura por pasajes?

Sí, pero varias veces me ha sucedido y me ha llamado mucho la atención, quizás no estudiarse la obra entera, sino darle a dos sistemas problemáticos, por ejemplo, y no volver a tocar desde el principio de la obra, ya que es ahí donde está el problema, y ahí vuelvo a lo que es el tema de la voluntad. Uno también tiene que tomar la determinación y estudiar con inteligencia y decir "a mí me cuesta esto" y no como un niño chico y hacer todo desde el principio y volver a cometer los mismos errores y formar un círculo vicioso.

Este tipo de alumnos que se aprenden las obras de memoria tan fácilmente y de repente llegan a la primera clase y tocan la obra de memoria, y tú le dices: "*mira hay un montón de cosas que corregir*". A la semana siguiente el niño viene igual, porque no lee, ya que se lo aprendió de memoria y no quiere saber nada con la obra, por lo tanto, ya hay una desventaja que por un lado es para el alumno y la otra para el profesor, debido a que uno tiene que volver atrás en la enseñanza. Por ende, es un asunto de inmadurez de enfrentar lo que es el estudio del piano.

¿Usted cree que la voluntad es el factor más importante dentro del estudio del piano?

Es el más importante, lo que después le sigue es el talento y yo creo que una persona no muy talentosa, que se dedique seriamente puede lograr un montón de cosas que una persona con mucho talento que sea floja.

(Pregunta N° 6 fue respondida a través de la 5° pregunta)

Entrevista al profesor Gonzalo Palma (Transcripción)

1. De acuerdo a sus años de estudio teórico y práctico de la música ¿La praxis y el estudio exhaustivo de la técnica para piano resultó tediosa y de alguna forma atemorizante?

No es que digamos atemorizante, en algún momento de mi vida sí, resultó bastante tedioso, porque en definitiva como que la técnica trata de trabajar elementos o solucionar situaciones, u otro tipo de variables que generalmente no están asumidas en forma inicial como músico, entonces obviamente se transforma en algo tedioso porque uno no maneja un sentido común respecto a la técnica. El paso del pulgar por ejemplo no es algo que sea algo obvio, quizás cuando se te explica así hay muchos elementos y combinaciones de dedajes que no te son naturales en un principio y eso es lo que se te hace un poco tedioso, porque uno tiende a asumir el instrumento de la forma que inicialmente cree que es y sencillamente hace un discurso. En este caso toca el instrumento de la forma que le adecua inicialmente, - que no necesariamente es la mejor- entonces, eso es lo que diría que lo hace tedioso y después eso se trasladó a cuando lo enseña y cuando lo tiene asumido y le es natural; es sentido común en la memoria muscular de los dedos, luego inculcarle eso al alumno. Después recuerdas lo tedioso que fue para uno o lo complejo que es también para tus alumnos. Es una conducta que no es primeramente natural como ser humano por así decirlo: la mano antes de asumirla para estudiar algún instrumento la usó para agarrarse de un objeto, ciertos dedos tenían más preponderancia que otros, entonces empezar a asumir que hay que usar todos los dedos de las manos, ya se transforma inicialmente en algo que puede ser un poco lento y, por ende, en algunos casos tedioso.

2. ¿Cree usted que se necesitan aspectos motivacionales para los alumnos a la hora de enfrentarse al estudio de la técnica de algún instrumento?

Sin duda, uno de los aspectos importantes y motivadores, cosa que es labor del profesor: uno tiene un montón de libros que puedes asumir de técnica, desde el siglo XIX en adelante, hasta en el barroco. Creo que la motivación está en el hecho de tratar de cómo relacionar esto de la técnica con el trabajo vital del estudiante, es decir, cómo relacionar esto con el trabajo que va a significar ser músico - me explico - la técnica es un puente para solucionar ciertos tipos de situaciones que tengan que ver con complejidad desde el punto de vista melódico, armónico, como el discurso pianístico en el desenvolvimiento del teclado, pero en definitiva es tratar de agarrar eso y relacionarlo con el repertorio: si tu agarras un libro como el Czerny Germer encontrarás que está toda la relación con el clasicismo vienés, entonces, por ejemplo, cuando uno agarra un ejercicio determinado, donde haya ejercicio de grupetos, y estos ejercicios se aplican en obras de Chopin, Mozart, entre otros. Cuando logras esa relación entre la técnica y el repertorio se hace más grato.

3. De acuerdo a su experiencia como docente ¿suele encontrar vacíos en ciertos aspectos técnicos, los cuales no pueden ser en su totalidad satisfechos a través del estudio de piano clásico?

Hagamos un alcance respecto a eso: primeramente piano clásico y piano popular son 2 áreas, sin embargo yo siempre cuando enseño piano - yo igual estudié piano clásico y en ese sentido me arraigué más hacia la música popular, por el jazz: por una cosa de preferencia, cosas circunstanciales, pero a lo que yo voy es que cuando tú en esta área abor das el estudio del piano con los alumnos y si bien las bifurcaciones hacen que se vaya a la música popular, ojo: el estudio de la técnica es el mismo - me explico: yo voy a trabajar con Czerny, Cramer von Bülow, Opus 100, entre otros. Un montón de técnica, porque yo creo que el grueso de la técnica se desarrolló en el piano docto, entonces creo que con respecto a eso ahí está la gran base pianística del punto de vista técnica ya sea para piano docto o popular, sin embargo, los vacíos que yo veo más que nada en el siglo XX en

adelante, no he visto propuestas muy contundentes o convincentes para mi gusto, como para abordar otro tipo de parámetros. Aun así, hay algunos metodólogos que han creado libros con otros tipos de denominaciones, como un tipo que se llama Peter Deneff, que creó un jazz Hanon. Yo revisé ese jazz Hanon y francamente no le encuentro ningún sentido, creo que es preferible seguir con el clásico Hanon de siempre y yo mismo como profesor puedo ir dándole otras opciones. Por ejemplo, yo trabajo el Hanon, tal vez están los vacíos en el libro, un trabajo predeterminado. Y ¿cómo yo suplo ese vacío respecto a lo que me interesa trabajar en el ámbito popular? La respuesta a eso es trabajar el Hanon con los modos. También lo hago trabajar en escalas menores armónicas, naturales y melódicas, es decir, también les genero un grado de complejidad no solamente del punto de vista técnico, sino también del punto de vista intelectual al alumno, porque tiene que ser capaz de hacerlo en el momento, pensándolo y no necesariamente leyéndolo en la partitura. Entonces, yo creo que todas esas limitantes que puedan tener los libros de técnicas, está más bien la labor del profesor que tiene que inventarse o generar otras modalidades y yo en eso siempre he estado trabajando en mi día como profesor, de tratar de generar otras alternativas más allá de lo que el libro ofrece, y en eso lo adecuo al contexto de la música popular. Creo sí, una de las grandes falencias que tiene el estudio técnico, y eso a nivel nacional, es en el caso del piano, es la importancia y el énfasis del estudio armónico y melódico y no del carácter rítmico o percusivo del instrumento, ahí hay una deuda fuerte, porque estamos hablando de un instrumento de cuerda percutida. Un pianista popular tiene que ser capaz de hacer un tumbado, tiene que ser capaz de hacer un *comping* que es un acompañamiento muy sincopado, y si voy a tocar un choapino brasileiro tengo que ser capaz de trabajar el piano ligado a la percusión. Y ahí es donde el estudio técnico del piano tiene falencias.

4. **¿El complemento de varios estilos musicales es necesario para el crecimiento técnico y a su vez interpretativo? Ejemplo: estudiar Jazz como complemento a la técnica y a la exploración de nuevos ritmos y armónicos.**

Yo creo que sí, obviamente te abre fronteras. Un músico que se queda con una sola visión - quizás hay otros instrumentos que tienen más esa posibilidad que otros - el piano, por ejemplo, tiene más posibilidades de buscar diferentes tendencias o géneros a diferencia de un instrumento como un saxofón o una guitarra eléctrica, por ejemplo, que fue creada bajo un cierto tipo de géneros y por ende no fue para atrás por así decirlo. A pesar de que los profesores hagan un estudio de Bach o cosas de aspecto técnico, pero en el caso del piano, es un instrumento que ha estado presente durante varios siglos, entonces ha sido partícipe de muchas transformaciones culturales y en este caso, estilística y de género, entonces en ese aspecto creo que es un poco obtuso negarse a la posibilidad de conocer otras corrientes o géneros y, por ende, lo que te pueda aportar del punto de vista técnico también, como lo que hablábamos recién: si voy a estudiar música brasileña voy a estudiar nombres como Egberto Gismonti o tendencias de esa índole, voy a trabajar elementos rítmicos y sin duda los viste con Bela Bartok o compositores de esa línea, pero aun así hay diferenciaciones fuertes, entonces yo creo que es súper importante para el desarrollo pianístico, instrumental, estilístico, de la sensibilidad que uno puede tener en un instrumento.

5. **De acuerdo a su experiencia en docencia, cuando sus alumnos se enfrentan por primera vez al estudio de corcheas y tresillos en simultáneo (3 contra 2) ¿cuenta usted con algún método personal para poder enseñar esta forma rítmica?**

A ver, lo que es el trabajo de polirritmias en general, el método que creo que es bastante bueno para esos efectos, el libro de Dahm, es un libro complejo, no es para trabajarlo con alumnos de primer año, pero es un libro bastante interesante para trabajar las polirritmias como 4 contra 3, y además de eso, en el ámbito de la música popular trabajar y adaptar elementos de la percusión y batería: hay libros de batería que yo ocupo para trabajar en piano, me explico: el Syncopation, el

Stick Control, son libros técnicos que usan los profesores de baterías y yo me he dado el trabajo de adaptar muchos de esos ejercicios técnicos que están hechos para el estudio del Paradiddle: es un idea rítmica que se hace en la batería que es por ejemplo 2 ritmos por mano, 3 por manos, etc. y ese mismo tipo de situaciones las adapto del punto de vista armónico (explica con un ejemplo rítmico y solfeado 2 acordes con mano izquierda, 2 con derecha), para que los pianistas puedan trabajar elementos de la percusión en el piano, que por lo demás van a estar más adaptados a música popular quizás. Y si vas a tocar música cubana, salsa, qué sé yo - yo estudié en Cuba un tiempo, y los profesores, cuando nos hacían tocar tumbado, teníamos que tener un cencerro en el pie para llevar la clave y tumbando encima - hay un interés por el piano rítmico, esta arista del piano sea trabajada porque ha dado cuenta que es tremendamente importante en lo que es la música popular.

- 6. Si bien el alumno no logra aprender a cabalidad el estudio de las corcheas y tresillos en simultáneo, llevándolo a la frustración y negación ¿Cree usted que es un aspecto netamente de voluntad hacia el aprendizaje proporcionado?**

Yo creo que no solamente es un aspecto de voluntad, sino que también volvemos a un punto anterior, un aspecto que tiene que ver con lo motivacional, un aspecto del profesor con el alumno: cómo el profesor agarra este material y lo contextualiza en repertorio. Hay muchos compositores que tienen estas polirritmias, hay ejercicios de algunos libros que son sencillos: por ejemplo, el Czerny 20 de la primera parte tiene un 3 contra 2 al final, es decir, en cosas como esas se dan en el repertorio, entonces como llegar a eso, a contextualizarle. En la música latinoamericana, Ariel Ramírez también maneja el tres contra dos, en música argentina - estoy hablando de samba argentina - también maneja el tres contra dos. Sobre todo, en la música de carácter folklórica se encuentra esta forma de subdividir, entonces por ahí va la información que le proporcionarás a tus alumnos, les muestras esta información para después congeniarlo con el repertorio, ya que la técnica parece como algo muy frío de abordar.

ESTUDIO N°1: "POLIRRITMIAS"

1. Definición de polirritmias

2. Tipos de polirritmias

3. Etiología

4. Diagnóstico

5. Tratamiento

6. Pronóstico

Estudio nº1: Polirritmias

Diego Guerrero

meso ♩ = 78

p

*Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Simile*

*Ped. * Ped. **

rit. a tempo

mp

*Ped. * Ped. **

f

a tempo ♩ = 78

18

rit. *pp*

22

mf

26

p

30

p

meno mosso = 60

32

33

34

Péd *

Péd *

pp

Péd *

con misura (più mosso)

35

36

37

Péd *

Péd *

p

Péd *

cresc e stringendo

38

39

40

Péd *

Péd *

Péd *

mf

41

42

43

Péd *

Péd *

Péd *

55

59

62

65

6

68