

2 Ej. No. 2



Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

**EL PROCESO DE ESTUDIO Y ASIMILACION
DE UNA OBRA POR PARTE DEL
INTERPRETE PIANISTA**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN PIANO
P R E S E N T A
DANIEL ALEJANDRO ZAMORA RODRIGUEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

EL PROCESO DE ESTUDIO Y ASIMILACION DE UNA OBRA
POR PARTE DEL INTERPRETE PIANISTA

C O N T E N I D O

	<u>Página</u>
Introducción	iii
Capítulo I: Antecedentes	
1.1 La formación de un músico	1
1.2 Pedagogía inicial del piano	7
Capítulo II: Análisis musical	12
2.1 Información histórico biográfica	13
2.2 Análisis musical Integral.- formal, rítmico, melódico, armónico y contrapuntístico	14
Capítulo III: Resolución de problemas técnicos	28
3.1 Lectura de la partitura	30
3.2 Digitación.- Ornamentos; Pasa- jes rápidos, etc.	33
3.3 Pedalización	40
3.4 Calidad sonora	42
3.5 La memorización	44

	<u>Página</u>
Capítulo IV: Organización del trabajo	46
4.1 Material de un recital	49
4.2 El aspecto psicológico del recital	51
4.3 Proceso de estudio: intrín <u>seco</u> y extrín <u>seco</u>	65
 Conclusiones	 69
 Bibliografía	 72
 Anexos	 75

I N T R O D U C C I O N

La finalidad de esta tesis es la de presentar al instrumentista pianista, la problemática del estudio de una obra, desde las bases sobre las cuales se asienta dicho estudio, hasta el momento mismo de presentarla en público, con el objeto de que cada ejecutante, pueda obtener los mejores resultados en la interpretación de diversas obras.

Dentro del presente estudio se trata el aspecto psicológico del recital con el fin de encontrar aquellos obstáculos que se presentan -aún cuando la mayor parte de los aspectos técnicos estén dominados- y proponer algunas soluciones que favorezcan una interpretación libre pero dentro de un estilo armonizado.

CAPITULO I

ANTECEDENTES

1.1 La formación de un músico

La carrera de músico es una de las más largas que una persona puede estudiar, ya que son necesarios de 8 a 10 años de preparación, en contraste con la de medicina, que requiere de 6 a 7 años antes de ejercer.

Dentro de las especialidades que abarca el ser músico, se encuentra la de instrumentista pianista, que en México ofrece muchas dificultades a aquél que por vocación desea dedicarse a ella.

Tan sólo el hecho de pensar en dedicarse a la música como profesión constituye en la mayor parte de los que lo desean, un obstáculo, pues la valoración social, no sólo de la música, sino en cuanto a todo lo que sea arte (con excepción de la arquitectura) es considerado erróneamente como subprofesión (en el mejor de los casos) que apenas logra rebasar los límites de lo manual-artesanal. Otro aspecto del mismo problema, es que lo artístico no tiene una remuneración justa, ya que un obrero calificado percibe ingresos iguales o superiores a los que percibe generalmente un músico trabajando -

el mismo número de horas. Para poder un estudiante de música recibir ingresos que le permitan cubrir las necesidades más importantes, necesita trabajar turnos completos que van en detrimento de las horas y calidad que debe dedicar al estudio.

Otro problema es el que se refiere al aspecto socio-económico, ya que los materiales, libros e instrumentos necesarios para las actividades artísticas son de costos muy elevados (debido a que la mayor parte son de importación), por lo tanto son las personas de ingresos medios y altos quienes pueden obtenerlos. Este problema se agrava tratándose del piano, ya que el costo de un piano de estudio "económico" (que por regla general es deficiente) es el equivalente a un año y siete meses de salario mínimo íntegro. (1)

Desgraciadamente el hecho de poseer un piano en casa no es garantía de que allí podría formarse un músico, pues además son necesarios otros elementos indispensables tales como partituras, libros, tocadiscos, tocacintas, discos y cintas cuyos costos son bastante elevados.

La especialidad de pianista exige que los estudios se inicien durante la infancia, es decir, entre los 5 y 10 años. -

(1) Tabla de salarios mínimos. (S.H.C.P.)

No obstante estas exigencias, podemos observar que sólo un 30% de aquellos que se dedican a la carrera de pianista han iniciado sus estudios antes de los 10 años y un 34% los ha iniciado después de haber cumplido 16 años. (2) "Empezar un poco después, es decir, entre los 11 y los 15 años es posible, pero será mucho más difícil. Es como el aprender un idioma: un niño lo aprenderá con toda facilidad; el adulto lo podrá aprender, pero a base de mucho trabajo y nunca lo hablará como el niño". (3)

De lo anterior se puede afirmar que aquellos que han iniciado sus estudios después de los 16 años no obtendrán los mejores resultados al final de su carrera.

Por otra parte no es sólo la cantidad de años y práctica a temprana edad, sino también la calidad de dichos estudios. Generalmente los padres contratan al maestro de piano que esté al alcance de su bolsillo y que por regla general (en la clase media) será un profesor improvisado, es decir, un estudiante de música con una preparación -en la mayor parte de los casos- ni siquiera mínima o aquel profesor que sin haber concluido sus estudios se ha dedicado toda su vida a dar "clases de piano" a aquellos que las toman como un pasa-

(2) Encuesta a estudiantes de piano E.N.M. (Ver anexo I)

(3) Entrevista Maestro Juan Valle .

tiempo. Tanto en uno como otro casos el niño aprenderá los fundamentos con una serie de errores que serán reforzados al paso de los meses y años y que muy difícilmente se corrigen. Según Gabor Friss para corregir definitivamente un error musical se precisan 8 ejecuciones ininterrumpidas correctas, pero si el error ha sido tocado 2 o más veces el problema es casi sin solución, pues el número requerido de ejecuciones para corregirlo aumenta potencialmente e.g. "1 vez con error - 8 veces, 2 veces con error - 64 veces, 3 veces con error - 512 veces, etc." (4)

La formación de un pianista comprende dos aspectos fundamentales: la educación musical general y el aprendizaje del instrumento.

La primera según Andor Foldes se inicia en casa con la ayuda de un tocadiscos o la radio. (5) Posteriormente, el aprender los fundamentos de la música de una manera formal, es recomendable que sea a la edad en que se aprenda a leer (5 ó 6 años).

(4). Apuntes. Curso Maestro Gabor Friss E.N.M. 1978
El maestro Friss se refirió específicamente al aspecto de la memoria muscular, ya que en experimento realizado en la escuela "Ferenc Liszt" de Hungría, en el que participó el mejor estudiante de violín, los errores (que fueron preparados premeditadamente por los profesores) se corregían inmediatamente mediante el uso del razonamiento, pero no así el aspecto muscular.

(5) A. Foldes.- Claves del teclado. p.p. 14

Cabe mencionar que sólo en la Ciudad de México existen tres radiodifusoras que transmiten música culta en A.M. y dos Frecuencia Modulada. En provincia sólo 6 radiodifusoras locales retransmiten programas de Radio UNAM; en el resto -- del país no existen radiodifusoras que transmitan música -- culta.

La educación musical general se ve favorecida cuando existe un ambiente musical. En la Ciudad de México existen tres escuelas profesionales de música y más de cinco salas de concierto en tanto que en los Estados se encuentran 12 escuelas de música a nivel profesional (2 en Guadalajara y 2 en Puebla)

Después de una educación musical general viene el aprendizaje del instrumento. Según Foldes debiera ser: "unos dos años después que haya aprendido el alfabeto" (6) (en el caso de utilizar un método donde la lectura ocupa un lugar predominante).

A diferencia de otros instrumentos (como el violín, instrumentos de cuerda y de aliento), el piano ofrece una manera sencilla de producir cualquier sonido y no es ninguna maravilla el que un niño aprenda una melodía popular o cualquier otra y después la trate de "tocar" en el piano. (7) En una -

(6) A. Foldes. op.cit. p.p. 14

(7) Joan Last.- Interpretation in Piano Study p.p. 1

situación parecida los padres no deben pensar que su hijo es un Mozart (aún cuando el niño sea muy pequeño), pero sí deben inducirlo al estudio del instrumento.

Las ventajas que trae consigo el inicio a una edad temprana son muchas y solamente mencionaré las más importantes:

- Es la edad en la que se inicia un gran desarrollo muscular y mental. El niño puede aprender a coordinar las articulaciones del hombro, brazo y mano sin mayor dificultad, obteniendo al paso de los años la habilidad psicomotriz necesaria para tocar un instrumento musical.

- El hecho de que en esta edad se encuentra aprendiendo su propio idioma (a leer y escribirlo), facilita el aprendizaje de la lectura de la notación musical.

- Lo anterior va conformando su horizonte de percepción, condicionado por el acervo de experiencias, y cúmulo de conocimientos que determinan la comprensión y valoración de un campo específico (estructura cognoscitiva)

Después de haber citado algunas ventajas de un inicio temprano, quiero mencionar otras condiciones importantes en la formación de un músico, como son el poseer una capacidad intelectual -de ser posible, superior al término medio- y adquirir una cultura general suficientemente amplia. Tanto

el músico como el artista en general, reflejan algo de su interior y éste tiene que haber sido alimentado con experiencias que desarrollen y eduquen su sensibilidad, y conocimientos que ayuden a conformar su juicio y son el conocimiento de historia general, historia del arte, historia de la música, literatura, y sobre todo la asistencia sistemática a eventos -- artístico-musicales. "Es imposible que alguien haga música - sin haber hecho una costumbre escuchar sistemáticamente música". (8)

1.2 Pedagogía Inicial del Piano

Ya se ha mencionado que en la formación de un músico deberían intervenir las condiciones antes señaladas pero más importante aún es la calidad de las mismas.

Al iniciarse en el instrumento debe buscarse al mejor maestro posible, teniendo en cuenta que el ser profesor en tal o cual institución no es garantía absoluta de ser un buen docente o instructor, ni siquiera su curriculum vitae lo puede decir, aunque es digno de tomarse en cuenta, pero ante todo el profesor debe ser músico en el amplio sentido de la palabra.

El primer problema en cuanto a la enseñanza del piano es el que se refiere al aspecto auditivo. El niño o el adolescen

(8) Cita en clase. Maestro Francisco Martínez G.

te no deben leer o tratar de leer una partitura sin tener una idea sonora de lo que significan cada uno de los caracteres - indicados. (9) Preferentemente el alumno tocará un poco el instrumento por oído y por imitación de su maestro posteriormente se familiarizará con la notación musical.

El siguiente paso es el que se refiere al texto o textos - que se emplearán durante la enseñanza. El maestro tomará en cuenta varios factores tales como: ¿cuál texto resuelve más problemas o dificultades en el aprendizaje? ¿El alumno asiste a otras clases donde pueda resolver este problema? ¿el -- texto presenta varias posibilidades y/o variantes del problema o presenta la misma posibilidad varias veces? es importante entender que un texto no resuelve por sí mismo ningún problema. Cuando se trabaja un determinado problema en un texto u obra en particular, es recomendable que el profesor sugiera y supervise otras obras que presenten el mismo problema con - el fin de que el alumno pueda hacer una transferencia conciente de la resolución apropiada del mismo y lo pueda resolver - en los contextos más diversos que se le presenten.

Los textos más usuales en nuestro medio son el Michael -- Aarón (si se trata de niños o adolescentes) y el Mikrokosmos de Bela Bartók (que generalmente se emplea con adolescentes y adultos). La razón de su uso es el hecho de que presentan desde la primera lección el manejo de las dos claves, lo --

(9) Apuntes. Curso Roland Mackamul E.N.M. 1981.

cual facilita el aprendizaje de la lectura musical.

En cuanto al Mikrokosmos es importante mencionar que no es un texto muy apropiado para niños y en su lugar sería recomendable el libro "Para Niños" de Bela Bartók especialmente preparado con este fin. Otro texto es "Enseñando a tocar a los deditos" de Thompson, que como su nombre lo indica es para niños muy pequeños (4 a 6 años) y no es recomendable su uso para otras edades ya que sus posibilidades son muy limitadas.

Un texto que casi ha caído en desuso es el de F. Beyer - que por una parte no presenta las dos claves sino hasta la mitad del volumen, pero por otra parte tiene el uso de melodías accesibles y de una construcción musical buena.

Es muy importante entender que el texto es solamente un auxiliar y el profesor debe trabajar estudios y ejercicios paralelamente al estudio de obras para repertorio.

Por otra parte, el profesor debe ejercer la paciencia e insistir en todos los problemas a los que se enfrenta el alumno.

Si bien es cierto que gran parte de lo que aprenden los niños es por imitación, esta imitación debe ser guiada correctamente para evitar errores en el aprendizaje. El que enseña

no debe descansar hasta que un aspecto esté consistentemente resuelto en varias obras y en momentos diversos.

En el caso de principiantes que tengan una edad de 14 años o más, el profesor tendrá la misma paciencia pero deberá pedirse a los alumnos lo mismo, con el fin de evitar la pérdida del interés. Cuando el estudiante se ha iniciado de una manera defectuosa -cual es el caso de una gran mayoría- conviene que se le enseñe cómo relajar sus músculos para así obtener un buen resultado en la calidad del sonido y control de los diversos movimientos. Frecuentemente no será posible trabajar con el método de ensayo y error ("intuitivamente") sino en base al uso de la razón, por lo que el maestro tendrá que explicar cada paso de manera detallada y comprobar exhaustivamente que el alumno entendió y lo puede aplicar con corrección.

El principiante joven o adulto joven debe abarcar el mayor material de estudio posible pero visto de una manera muy cuidadosa. Es importante hacer notar qué obras de estudio serán escogidas según el tipo de alumno de que se trate y en varios niveles de dificultad. Por ningún motivo deberá darse lugar a la desesperación y a un estudio irracional de las obras que trabaje, pues de lo contrario tendrá que dar marcha atrás habiendo perdido un valioso tiempo.

Con el objeto de garantizar un rendimiento acorde con la capacidad y la labor realizada se sugiere que el profesor - enseñe al alumno principios de higiene del estudio que según Margit Varró consta de 6 puntos: (10)

- Resolver cualquier problema sea familiar o escolar - - (tranquilizarse).

- Estudiar en un lugar bien ventilado e iluminado.

- Cuando haya cansancio, descansar sobre la espalda o - recargarse junto a una ventana y respirar profundamente.

- Mientras se estudia, controlar la respiración regular.

- No estudiar inmediatamente después de una clase, después de la comida y no estudiar muy tarde en la noche (especialmente los niños).

- (Para niños). No dejar más tarea de la que se pueda re solver en media hora o en dos medias horas.

(11) Varró, Margit.- Der Lebendige Klavierunterricht, Seine Methodik und Psychologie.

CAPITULO II

ANALISIS MUSICAL

Después de haber sentado las bases sobre las cuales se forman los pianistas, dentro del proceso de asimilación de una obra ocupa un lugar muy importante y fundamental el análisis de la misma. El análisis es "la resolución de una estructura musical en sus elementos constituyentes de una manera relativamente simple" (1)

El propósito del análisis es llegar a "conocer profundamente la música" que se interpreta y es "uno de los secretos del estudio efectivo" (2). Es por ello que todo pianista debe realizarlo en cada una de las obras que pretende ejecutar. Se dice que Franz Liszt "solamente después de haber analizado profundamente una obra y en todos sus detalles la comenzaba a practicar" (3).

Lo anterior hace pensar que debe realizarse lo más pronto posible dentro del estudio de una obra, con el fin de que sirva de ayuda en el carácter, tiempo, fraseo y sea la base para la elección de la digitación más apropiada y el

(1) S. Sadie.- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. I, p. 340

(2) H. Schott.- Playing the harpsichord p. 100

(3) E. Mach.- The Liszt Studies

uso del pedal.

2.1 Información histórico - biográfica.

El análisis debe ser cuidadoso y debe aplicarse de acuerdo a una época, un estilo y a un compositor específico, ya que no puede pretenderse analizar a Strawinsky de una manera similar a la que se analizara Chopin. Es muy necesario entonces, conocer a que época pertenece una obra, a qué compositor, que pensaba el compositor, qué opinaban otros músicos, localizar aquellas obras que antecedieron a una composición específica y si ésta sirvió como modelo o punto de partida para otras.

Al tratar de conocer al compositor, se debe tener sumo cuidado con las fuentes de información ya que muchas de ellas --sobre todo en idioma español-- no están enfocadas a músicos profesionales, ya que presentan elementos melodramáticos, --que si bien, pueden llegar a ser importantes en el conocimiento general del carácter del compositor, no son la única manera, ni la mejor de llegar a profundizar sobre su personalidad, producción, estilo, etc.

2.2 Análisis Musical Integral.- formal, rítmico, melódico, armónico y contrapuntísticos.

El análisis integral en la música, es el equivalente a la fisiología en medicina, ya que nos describe el cómo y el por qué de una obra musical. "Sin un análisis de las obras, la ejecución no pasará de ser una copia de otras versiones en - el mejor de los casos, ya que es comparable al perico que habla por repetición pero sin comprensión" (4). Por otra parte H. Schott se inclina a creer que "muchas de las inexactitudes al tocar, así como la mayoría de los errores y tropiezos que distorcionan las interpretaciones de los aficionados y - los no profesionales particularmente, son debidas a que no - se conoce la música íntimamente" (5).

Siendo difícil descomponer absolutamente todos los elementos de una obra, mencionaré a continuación una serie de pasos que pueden resultar útiles para realizar un análisis completo:

a) Establecer la tonalidad principal de la obra, o descubrir si se trata de una obra modal, pentátona, por tonos, ató

(4) Entrevista Mtro. Juan Valle

(5) H. Schott.- Playing The Harpsichord p. 100

nal o dodecafónica. Por ejemplo las piezas del op. 118 de J Brahms:

- I. Intermezzo en la menor
- II. Intermezzo en La mayor
- III. Ballade en Sol Menor
- IV. Intermezzo en Fa menor
- V. Romanze en Fa mayor
- VI. Intermezzo en Mi bemol menor.

b) Determinar el tiempo principal y compás (es) empleado(s) Por ejemplo de las mismas obras.

- I. Allegro non assai, ma molto appassionato, ϕ
- II. Andante teneramente, $\frac{3}{4}$
- III. Allegro energico, ϕ
- IV. Allegretto un poco agitato, $\frac{2}{4}$
- V. Andante, $\frac{6}{4}$; Allegretto grazioso c, Tempo I
- VI. Andante, largo e mesto, $\frac{3}{8}$

c) Localizar las cadencias principales; armónicas, melódicas y rítmicas, con el propósito de descubrir la estructura formal. Como ayuda, pueden servir también los cambios de tempo, compás, tonalidad, agógica, dinámica, dobles barras y barras de repetición, por ejemplo, veamos el Romanze en Fa Mayor:

5. Romanze

F

Andante

espressivo

rit...

Cadencia: V₇ - I

Agógica

p *più espress.*

III - iii - I

p dolce

Doble Barra

rit. *dim.*

Cambio de Tonalidad
Cambio de Compás

molto p e dolce sempre

1a. Variación rítmico-melódica

p dolce

2a. Var. rítmico-melódica

3a. Variación rítmico-melódica

p leggiero

pp *dim.*

Extensión cadencial

tr *dim.* 10

Doble Barra

Cambio de Tonalidad

tr 10 *pp tr* *dim. trb*

Cambio de Compás

Tempo I

p *espressivo*

più espress.

rit. *dim.* *p*

IV - *Rit.*

d) Realizar un análisis armónico -en la medida de lo posible completo- de las secciones principales, cuidando mucho el criterio de análisis empleado.

Ejemplo: Intermezzo I. (véase p.p.21-22)

e) Determinar si existen varias voces -contrapuntístico- y analizar primeramente las de soprano y bajo, su relación y su efecto con el resto de las demás voces o textura rítmico-armónica. Al abordar este punto, estudiar la relación de las voces más conveniente al instrumento y decidir si existe una voz principal o son varias, y cuál es la sonoridad más apropiada para cada una de ellas.

f) Hacer un glosario de los términos empleados por el compositor, con el fin de determinar su correcto significado basado en el uso que hace el autor en varias obras. Posteriormente, elaborar tablas comparativas, para ayudar a establecer las diferencias o similitudes existentes. Por ejemplo: véan se las páginas 23 a 27.

Sechs Klavierstücke

21.
Johannes Brahms, Op. 118
(Veröffentlicht 1893)

1. Intermezzo

a

Allegro non assai, ma molto appassionato

First system of the musical score. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The music starts with a forte (*f*) dynamic. The bass staff has a bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with the word *espress* in the right margin. Below the staves, there are four chord symbols: Ra , I_6 , Ra , and VI .

Second system of the musical score. It continues the two-staff format. The treble staff features more complex melodic lines with slurs and ties. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment. A *dim. rit.* marking appears in the left margin. The system ends with a *CV₉* chord symbol.

Third system of the musical score. It includes a *dim. rit.* marking in the left margin and a *f* dynamic marking in the right margin. The system concludes with *a V₇* and I_6 chord symbols.

Fourth system of the musical score. It shows intricate melodic patterns in both staves. The system concludes with I_6 and *vii₄* chord symbols.

Fifth system of the musical score. It includes a *ff* dynamic marking in the left margin and a *f* dynamic marking in the right margin. The system concludes with III_6 and I_6 chord symbols.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The bass staff begins with a bass clef and contains a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *f* is present in the middle of the system. At the end of the system, there are fingering numbers: 5, 1, 4, 2.

The second system continues the piece. It features a first ending bracket labeled '1' with the instruction *dim. rit.* above it. The second ending is labeled '2'. The treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff has a bass clef. A chord symbol *IV6* with a '4' below it is written under the bass staff. A fingering number '1' is also present.

The third system shows a long, sweeping melodic line in the treble staff that spans across the system. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. The key signature remains one sharp.

The fourth system contains two measures with the chord symbol *IV6* written below the bass staff. The final measure of the system has the chord symbol *vii4* with a '3' below it. The treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff has a bass clef.

The fifth system concludes the piece. It begins with a *dim. rit.* marking. The treble staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass staff has a bass clef. The system ends with a double bar line and a key signature change to one flat (F).

Glosario de algunos términos no muy usuales, empleados en el Op. 118 de Johannes Brahms.

(Según el Diccionario de Términos Musicales ⁽⁶⁾ y el Nuevo Diccionario Grove de Música y Músicos ⁽⁷⁾).

Ballade.- Un término aplicado a una pieza instrumental -- (normalmente para piano) en estilo narrativo. Fue usado primeramente por Chopin. Posteriormente el término fue empleado en obras que no tenían un origen literario. Las primeras -- obras de este tipo fueron las Cuatro Balladas op. 10 de J. -- Brahms (1854). Las balladas de Brahms se distinguen de las de Chopin por su forma clara - usualmente forma de canción ternaria.

Calando.- (Intermezzo II) (It). Un signo de expresión -- que denota una disminución en volumen, usualmente acoplado a una pérdida progresiva de la velocidad.

Intermezzo.- Un término usado desde principio del siglo - XIX para denominar movimientos o secciones, generalmente dentro de grandes obras; también para piezas independientes, frecuentemente para piano solo y predominantemente líricas en carácter. Charles Burney (1726-1814) fue el primero en usar este término en música instrumental.

(6) Baker.- Dictionary of Musical Terms

(7) S. Sadie: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 vols.

Leggiero.- (It. ligero) Una indicación de ejecución que pertenece característicamente al S. XIX. Normalmente se denomina ligero, el estilo de toque "detaché" en pasajes rápidos. Puede ser interpretado como más sueltamente o relajadamente: los pasajes en legato están marcados leggeramente en la Variación Diabelli No. 25 de Beethoven.

Mesto.- (Intermezzo VI): pensativo, doloroso, meditativo.

Romanze.- Vocablo alemán de la palabra italiana Romanza y de la española y francesa Romance. La más frecuente aplicación del término en el S. XIX fue a pequeñas piezas de carácter de un patrón formal no común, por ejemplo Drei Romanzen Op. 28 de R. Schumann. En tales obras el Romanze lleva connotaciones de amor o antigüedad y es predominantemente lírico,

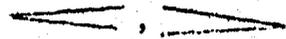
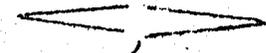
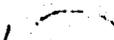
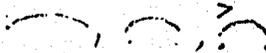
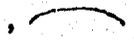
Sostenuto.- (Ballade III) (It., abbr. sost.) "Sostenido, prolongado"; algunas veces implica un tenuto, y otras, un estado uniforme de velocidad; e.g. andante sostenuto... Piu sostenuto. Equivalente a meno mosso. Como indicación de tempo es equivalente a andante.

Sotto voce.- (It.) (Intermezzo VI). a voz baja, en un tono bajo.

Teneramente.- (It) con suavidad, delicadeza, tiernamente, delicadamente. Cercanamente equivalente a dulce, pero con algo más de pasión.

Tenuto.- (Ballade VI e Intermezzo VI) (It.) una indicación significando generalmente, que un sonido o grupo de sonidos marcado (s) de esta manera, será sostenido por el valor absoluto y completo que representa; y ocasionalmente legato. El signo tenuto; un pequeño acento sobre una nota.

	I INTERMEZZO	II INTERMEZZO	III BALLADE
TEMPO PRINCIPAL	Allegro non assai	Andante	Allegro
CARACTER	ma molto appassionato espress	Teneramente dolce un poco animato	Energico Espress poco sosten.
DINAMICA	f,  ,  , sf, dim.,  ,  p.	p, mp, f, rf, cresc., p. dim., calando	f, p, poco cresc., dim, dim, molto, sf, mp
AGOGICA	rit.	calando, un poco animato, più len- to, in tempo, -- ritardando, -- Tempo I	poco sosten, poco a poco in tempo
ARTICULACION		Legato, 	poco sosten,, 
PEDAL	Ped.	una corda tre corde	Ped. una corda senza Ped.

	IV INTERMEZZO	V ROMANZE	VI INTERMEZZO
TEMPO PRINCIPAL	Allegretto	Andante Allegretto grazioso Tempo I	Andante, largo lento
CARACTER	Un poco agitato	expressivo, più es- press., dolce, dol- ce sempre leggiere	mesto sotto voce perdendo dolce
DINAMICA	p, f, più p, pp, poco cresc. dim, f sempre, fp, st, 	p, dim., molto p, 	p, pp, dim., pp sempre cresc., f, più f, fp, cresc. sempre, ff, sff
AGOGICA	Calando, in tempo	rit.	
ARTICULA- CION	Legato, >, 		ten.,  ,
PEDAL	Ped.	Ped.	Una corda, ped. * ,

CAPITULO III

RESOLUCION DE PROBLEMAS TECNICOS

Dentro del proceso de estudio, además de aquellos "factores que conforman a un artista como son: un alto grado de imaginación; inteligencia, sensibilidad y flexibilidad" (1), existen aquellos que son indispensables para expresar los primeros. Entre estos considero de capital importancia lo que al solfeo corresponde, ya que éste tiene como objetivos desarrollar la capacidad para descifrar los símbolos musicales y sus posibles combinaciones, un correcto y amplio adiestramiento del oído que permita distinguir y controlar la manera de cómo se presentan los eventos sonoros, tales como: su altura, intensidad, duración, timbre, color, agradabilidad y coherencia en un estilo determinado.

En el presente capítulo no se pretende abordar la manera de aprender y asimilar cada uno de estos factores, sino señalar la manera objetiva de aplicarlos en la ejecución instrumental. Sin embargo, cabe mencionar que un 33% de estudiantes de piano entrevistados (2) dijeron tener problemas debido a un entrenamiento auditivo deficiente, en tanto que otro --

(1) R. Slenczynska.- Music at your fingertips p. 16

(2) Encuesta a pianistas. (Ver anexo I).

33% admitió que sus problemas consisten en la disociación - entre lo teórico-mecánico y lo práctico-creativo artístico. En mi opinión, este segundo grupo no tomó en cuenta el problema de audición, por lo que la observación de sus interpretaciones en el instrumento, me hace presuponer que tampoco han logrado resolver convenientemente este problema.

Además de lo anteriormente expuesto, considero que es necesario subrayar el hecho siguiente: personalmente he comprobado que una gran parte de los problemas técnicos se debe a la carencia de conocimientos razonados y comprobados - de los mismos - el hacer conciencia del proceso racional -- que de manera necesaria se debe aplicar en el campo de la adquisición y desarrollo de una técnica pianística que hace posible interpretar la música en un nivel por lo menos aceptable- y por otra a un descuido progresivo causado por una falta de disciplina en el estudio que hace pensar al alumno: este problema ya lo he resuelto antes siguiendo determinados pasos, ahora puedo omitir algunos de ellos y lograr el mismo resultado. A lo anterior se añade una carencia de motivación y un incremento de la pereza mental para realizar todos aquellos pasos que brindan la solución a un problema técnico, creyendo entonces que si se sigue trabajando y estudiando de la misma manera durante algún tiempo, algún día las obras saldrán bien.

3.1 Lectura de la Partitura

"El músico ve con sus oídos
y escucha con sus ojos".

A. Schnabel (3)

"Usualmente las dificultades de la lectura de la partitura son subestimadas" (4) olvidando que la base del conocimiento de una obra musical que será interpretada, está en una partitura ya que solamente en el caso de niños que aún no saben leer la notación musical, el procedimiento es diferente.

Al hacer la lectura de una partitura de poseer una versión original de la obra (Uxtext) y hacer una clara diferencia entre las anotaciones del editor y las originales del autor. En caso de no poder conseguir una edición uxtext, lo más recomendable será consultar y comparar varias ediciones -tantas como sea posible obtener- con el fin de establecer la más coherente con el estilo del compositor (5). No obstante, las mejores ediciones contienen omisiones y errores que un pianista no puede prever, como por ejemplo: los Preludios de Debussy en la Edición Durand, o la pequeña omisión de la digitación del Op. 118, No. 1 (Intermezzo) en la edición de Viena (reimpresión de Dover). Por lo tanto, de ser posible se tendrán dos originales de diferente editor.

(3) K. Wolff.- Schnabel's Interpretation of Piano Music. p. 85

(4) Idem. p. 73



Algunas reglas que deben ser observadas al leer la partitura son las siguientes:

- Ser lo más imparcial posible, sobre todo cuando se trata de obras que se han escuchado o estudiado con anterioridad. - Acercarse a la obra con "renovada curiosidad", tratando de encontrar algo nuevo en cada lectura. ⁽⁶⁾

- Leer, especialmente en las primeras ocasiones, lentamente sin omitir ninguna nota, evitando tocar notas falsas y cuidando que la relación rítmica de los diversos valores presentados ⁽⁷⁾ sea exacta.

- Tener una idea clara acerca de los diferentes tipos de notación, sus variaciones y su desarrollo, con el fin de interpretar cada obra en el estilo correspondiente

(6) K. Wolff., op. cit. p. 13

(7) K. Leimer.- Piano Technique p. 90

- Observar principios generales de coherencia en lo que se refiere al fraseo y articulación que muchos compositores indican en los primeros compases pero después omiten en pasajes similares, por ejemplo la indicación de Pedal en los compases 11-14 del op. 118 No. 3

- En otros casos, se da por hecho, que el intérprete conoce los principios que rigen la articulación, el fraseo, la dinámica, etc., en cada caso en los principales estilos o los propios y características de cada compositor. Así - por ejemplo el caso de gran parte de la obra de Bach o aquella sorpresa que se llevó Kullak al descubrir que en la música del S. XVIII existía la regla de tocar non-levato todo aquello que no tenía ligaduras, ya que en su tiempo otra regla había sido establecida: todo lo que de otra manera no estaba señalado era legato. (8)

- Asegurar auditivamente todo lo que el ojo ve y las manos tocan (9). Sin duda, esto es algo muy difícil de lograr, ya que se necesita un alto grado de concentración y control por lo que Foldes sugiere que dentro del desarrollo de esta habilidad se encuentre el oír una grabación con la ayuda de la partitura, tratando de escuchar todo lo que se encuentra escrito. (10)

(8) F. Wolff.- Op. cit. p. 74

(9) Idem p. 85

(10) Foldes. Claves del teclado p. 19

- Leer mentalmente la obra por lo menos dos veces antes - de tocarla en el instrumento. (11) Si previamente se ha realizado el análisis de la obra en los aspectos mencionados en el capítulo anterior, se contará aún con mejores recursos para el estudio.

3.2 Digitación.- Ornamentos, pasajes rápidos, etc.

"La digitación es la estrategia de las manos"

W. Landowska. (12)

Podría decirse que la digitación es el buen o mal manejo - que hacemos de nuestras "herramientas de trabajo": nuestros dedos, por lo tanto, existen buenas y malas digitaciones. - En síntesis, una buena digitación "es la que economiza movimientos, al mismo tiempo da seguridad y expone el contenido musical de la manera más sencilla" (13)

Una correcta digitación no es resultado de factores indefinidos o por pura casualidad sino que en muchas ocasiones es "la mejor opción después de un considerable razonamiento y análisis musical". (14)

Existen muchos principios y reglas sobre el cómo digitar diversas obras, ya que desde el S. XVI varios músicos han dado su opinión al respecto. (15) No obstante, se mencionan a con

(11) A. Foldes.- Claves del Teclado.- p.17

(12) H. Schott.- Playing the Harpsichord p. 92

(13) R. Kirkpatrick ,.- Prólogo a las Sonatas de Scarlatti

(14) H. Schott.- Op. Cit.- p. 97

(15) H. Ferguson.- Keyboard Interpretation p. 67

b) Desde las primeras lecciones "crear el hábito de poseer y buscar una buena digitación" (16) ya que la memoria muscular actuará en pasajes similares en base a obras anteriormente estudiadas.

c) Observar y respetar las digitaciones indicadas por el autor -cuando las hay- como es el caso de varios compositores en algunas de sus obras. Muchas de estas digitaciones no tienen otro fin que el de facilitar la articulación, el fraseo, la dinámica, etc. y en determinado momento sirven como ejemplo para resolver pasajes parecidos.

2 (142)

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and features a complex melodic line with many slurs and ties. A specific fingering is indicated by a bracket under the notes in the bass clef, with the numbers 5, 1, 4, 2 written below it. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*.

La digitación indicada por Brahms sirve de ejemplo a otros compases.

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and features a complex melodic line with many slurs and ties. A specific fingering is indicated by a bracket under the notes in the bass clef, with the numbers 5, 1, 4, 2 written below it. The score includes markings for "1. dim. rit." and "2.".

(16) J. Last.- Interpretation in Piano Study p. 110

e) Tener presente que a pasajes de estilos diversos corresponden digitaciones diversas. Por el contrario, a pasajes similares corresponden digitaciones similares, por ejemplo:

A musical score for piano, consisting of two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a series of chords and arpeggiated figures. Above the treble staff, several notes are marked with finger numbers: 5, 2, 1, 2, 3, and 7. Below the bass staff, notes are marked with the number 7. The passage is divided into measures by vertical bar lines.

f) Observar cuidadosamente el efecto, que tienen diversas digitaciones en un mismo pasaje sobre la acentuación y la expresión musical (17). Por ejemplo veamos el inicio del Intermezzo 118 No. 4 de Brahms.

Allegretto un poco agitato

A musical score for piano, consisting of two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo marking is "Allegretto un poco agitato". The music begins with a piano (*p*) dynamic. Above the treble staff, notes are marked with finger numbers: 5, 7, 1, 2, 5, 2, 5, 2, 1, 3, and 7. Below the bass staff, notes are marked with the number 7. The passage is divided into measures by vertical bar lines.

(17) H. Schott. op. cit. p. 97

Comparar los resultados sonoros de diversas digitaciones - cuando se trata de pasajes en los que es difícil producir un perfecto e ininterrumpido legato. Por ejemplo en el Romanze op. 118 de Brahms los compases 1-13 en las voces intermedias.

Andante

espressivo

rit...

p *più espress.*

pdolce

Detailed description of the musical score: The score consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Andante' and 'espressivo'. The second system ends with a 'rit...' marking. The third system begins with a piano dynamic 'p' and is marked 'più espress.'. The fourth system is marked 'pdolce'. The music is written in a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piece features complex textures with overlapping voices and various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Por último las ventajas que da el uso de una buena digitación son las siguientes:

1. Facilita las dificultades técnicas de las obras.
2. Afecta determinadamente la acentuación musical, por lo que es de gran ayuda en el fraseo y la articulación, dando como resultado una interpretación fluida, expresiva y natural.

3.3 Pedalización

Entre los estudiantes de piano -principiantes y nivel medio- el uso del pedal es uno de los principales problemas, ya que existe cierta creencia entre este tipo de alumnos, de que cada pianista debe poner el pedal, cuando no se indica específicamente en la partitura, a su gusto. Esto ocasiona que una mayoría se encuentre en alguno de los extremos en cuanto a la aplicación del pedal. En un extremo, aquellos que casi no lo usan (excepto para acordes con figuras de mitad o más) y en el otro, aquellos que acumulan una serie de sonidos que no tienen ninguna relación entre sí. Ninguna de estas tendencias es correcta, y para llegar a un punto medio entre ambas es necesario tomar en cuenta diversos factores, como pueden ser: la armonía, la melodía, el fraseo, la dinámica, el tempo, la articulación, el carácter, estilo, características particulares del piano y la acústica del salón o auditorio - donde se pretenda tocar.

No debe olvidarse que "el pedal contribuye considerablemente a acrecentar los efectos interpretativos" ⁽¹⁸⁾ y por ello, su uso es casi indispensable.

(18) K. Leimer.- Rítmica, Dinámica y Pedal. p. 55

Muchos compositores han señalado en la partitura el uso del pedal, pero no todos de una manera clara y precisa. A partir de los autores del periodo clásico tardío, el pedal está presente y por regla general el compositor únicamente lo indica donde pudiera haber confusión o donde se requiere un efecto especial. Como ejemplo se pueden ver varios compases del Intermezzo VI Op. 118 de J. Brahms. En la mayoría de los casos, el aspecto de la armonía está sobreentendido por parte del compositor, es decir, siempre que exista un mismo acorde -y no se presenten cambios de articulación- se mantendrá el pedal y cuando haya cambio de acorde habrá cambio de pedal. (Véanse ejemplos página siguiente).

No obstante el uso de la armonía que haga el autor, no es el único recurso para poner el pedal ⁽¹⁹⁾, pues es necesario observar la línea melódica, ya que en acordes muy largos la línea principal puede perderse y al mismo tiempo crear un sentido vago del ritmo. Como ejemplo veamos los primeros compases del Intermezzo II:

2. Intermezzo

Andante teneramente

p *p dolce*

Ped. * Ped. *Ped.*

(19) Y. Bowen.- Pedalling the Modern Pianoforte p. 9

sempre pp

cresc.

dim.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

En el ejemplo anterior se observa la indicación exacta del uso del pedal por parte del compositor. En los siguientes, su aplicación de acuerdo a la armonía.

pp

cresc.

ff

lento

p

Ped.

J. B. 68

più lento

pp

rit.

pp

Ped. *legato* Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

3.4 Calidad sonora

Uno de los problemas que en muchos casos se considera sobreentendido es el que se refiere a la sonoridad. La buena o mala calidad sonora que tenga un pianista, primeramente es el resultado de la manera de concebir un tono agradable ⁽²⁰⁾. A lo anterior se añaden otros factores, como pueden ser:

1. Estructura física general
2. El ajuste más apropiado entre brazos y manos ⁽²¹⁾
3. Grado de desarrollo de la técnica, pues existen pianistas que tocan con un sonido agradable obras que se encuentran dentro de su nivel de dificultad, pero si ésta es mayor, el sonido resulta modesto o agrarismo.
4. Estilo de las obras que se pretende ejecutar, ya que no hay que olvidar que aunque en todo lo que se toca se debe obtener el mejor sonido posible, éste debe ir de acuerdo a la época y los propósitos del compositor.

(20) J. Lehvine.- Basic Principles in Pianoforte Playing p. 17

(21) Idem. p. 18

Existen personas que han nacido con la capacidad de imaginar y producir sonidos bellos en los instrumentos, pero en el resto, el proceso para lograrlo debe ser constante y progresivo. Con niños el problema es relativamente fácil de resolver, pues el maestro no permitirá que el niño golpee el piano o por el contrario que casi sea inaudible, pero en el caso de jóvenes y adultos, debe partirse en primer lugar, de lograr el mejor sonido en unas cuantas notas, mediante ejercicios de relajación muscular, de las articulaciones del hombro, codo y muñeca, todas ellas controladas por una atenta y paciente audición.

Otro factor que es el causante de un sonido forzado o duro es el que se refiere al piano mismo. En este caso lo más recomendable es probar la sonoridad del instrumento y determinar qué grado de dinámica es conveniente usar. No debe olvidarse que no se puede obtener la misma sonoridad en un piano vertical que uno de concierto y en uno viejo que en uno nuevo. (22)

(22) Apuntes. Clase de piano, maestro Aurelio León P.

3.5 La memorización

"El practicar, ayuda a la memoria y la memoria, ayuda a practicar"

L. Kentner (23)

La memorización de una obra es importante porque ella ayuda a que una interpretación musical sea más personal y profunda. (24) A pocas personas les gustaría asistir a una obra -- teatral en donde los actores están leyendo el libreto, ya que aunque hagan todas las inflecciones de la voz, la representación carece de realidad. Así también una ejecución produce un mayor efecto en el oyente cuando ésta es de memoria.

Existen varios métodos de memorización, desde aquellos que son mecánicos y artificiales hasta los racionales, pero cada uno de ellos debe ser usado con sumo cuidado, pues dentro de la práctica de la música hay muchos tipos de memorias como -- son: "la memoria muscular y táctil, auditiva, visual, nominal, rítmica, analítica y emotiva". (25) T. Matthay agrupa todas estas memorias en tres principales, que son: Memoria musical -

(23) L. Kentner.- Piano.- p. 88

(24) B. Rubinstein.- The pianist approach to sight reading and memorizing p. 42

(25) R. Barbacci.- Educación de la memoria musical n. 58

(que abarca las memorias auditiva, rítmica, emotiva y analítica), visual y la memoria muscular (26)

Cada una de las memorias expuestas será desarrollada en cada una de las obras que se pretende asimilar, pero teniendo presente que "repetir muchas veces una obra rutinariamente, - no conduce a tocarla de memoria perfectamente". (27)

Otro punto muy importante es el que se refiere a la memorización de una obra nueva lejos del instrumento. Aquellos que saben analizar aprenden después de un período a memorizar sin ayuda del instrumento. Louis Kentner recomienda como primer paso, memorizar todos los aspectos de la obra como son: notas, digitación y movimientos necesarios. El segundo paso es ir al instrumento y tocar todo o lo más posible de memoria, - sin usar la partitura. En este paso es necesario que los dedos practiquen los movimientos previamente diseñados en abstracto. El siguiente paso es tocar el todo con continuidad en la imaginación, sin el piano y sin partitura. Este paso puede hacerse mientras se camina o se está sentado comodamente en un sillón de brazos. El paso final es la presentación, ya vestido y con todo el sentimiento. Para lograr este último paso, el proceso de aprendizaje deberá ser completo, y si no, debe repetirse todo (28).

(26) T. Matthay, Memorizing and Playing from memory. pp 8-9

(27) R. Barbacci.- Educación de la memoria musical. p. 43

(28) Kentner, Piano, p. 88

CAPITULO IV

Organización del trabajo

Ya se han mencionado algunas de las condiciones más importantes para formar un pianista, las herramientas para su labor y algunos de los problemas principales a los que se enfrenta, pero si su trabajo no está organizado de una manera sistemática, que asegure alcanzar un objetivo determinado, es decir, -- hasta el momento en que las obras pueden ser ejecutadas aceptablemente en público, todo lo anterior será poco menos que estéril.

El primer problema o confusión que se presenta a quien trata de organizar su material de estudio es el que se refiere a la cantidad de tiempo que se debe practicar diariamente. Chopin montaba en cólera cuando algún alumno trabajaba más de tres horas en el instrumento ⁽¹⁾; la misma opinión es reafirmada por Leimer ⁽²⁾ y Foldes ⁽³⁾. Otra opinión es la expuesta por Lhevine ⁽⁴⁾ que se recomienda estudiar alrededor de 4 horas diarias, y por último se encuentran aquellos que opinan que el pianista debe practicar lo más posible, estableciendo alrededor de siete horas como mínimo como es el caso de Franz Liszt y Ruth Slenczynska.

(1) J.J. Eigeldinger.- Chopin vu par ses élèves p.49

(2) K. Leimer.- Piano Technique P.48

(3) A. Foldes.- Claves del teclado p.p. 37-38

(4) J.y R. Lhevine.- Basic principles in pianoforte playing. p.43

A primera vista las opiniones parecen contradictorias pero no debemos olvidar que cada una de las sugerencias antes mencionadas propone una manera de resolver un problema específico. Conviene que cada pianista reflexione sobre aquel proverbio que dice "dime cómo practicas y te diré qué clase de pianista eres"⁽⁵⁾ y no dice: "dime cuánto practicas". -- De cualquier manera, para determinar la duración de cada sesión de estudio es necesario tomar en cuenta tres factores:

1. Grado de desarrollo de la técnica, ya que una persona que está en una etapa formativa requiere una mayor práctica con el fin de crear las bases técnicas que le permitan posteriormente el estudio de obras a un nivel superior. Es conveniente aclarar que Chopin y Leimer daban clase a pianistas ya formados y no a principiantes.

2. El tipo de obras que se pretende tocar, pues existen obras que requieren una práctica de más de 8 horas diarias, como pueden ser un repertorio de difícil comprensión: por ejemplo el de R. Schumann, sonatas de Schubert, etc.; o aquellas obras del estilo "fuerte y rápido".

3. Hacer una distinción entre el repertorio ya adquirido y el estudio de un nuevo repertorio en un plazo determinado

(5) A. Foldes.- Claves del Teclado, p.29

Si se presenta un recital con obras alguna vez estudiadas bastará la práctica de tres o cuatro horas diarias, pero si son obras nuevas en el repertorio y deben presentarse en un plazo de dos semanas, la práctica y el estudio requerirán muchas más horas para llegar a dominarlas.

Por otra parte, la experiencia de varios profesores, nos enseña que se debe practicar con mucha concentración y detenerse cuando se sienta cansancio. Por esto, al organizar el tiempo de estudio del material, es necesario tomar en cuenta otros factores tales como: condición física, metabolismo basal y temperatura del cuerpo. Estos influyen sobre el ritmo de trabajo de cada persona. Sin embargo, cada uno debe establecer un tiempo mínimo de estudio como medida de disciplina. Es recomendable que este tiempo sea dividido en varios periodos durante el día, y dependiendo directamente del grado de concentración que pueda mantenerse, la duración de los mismos. Estos pueden ir desde seis períodos de media hora cada uno ⁽⁶⁾ hasta los dos o tres períodos que abarquen más de dos horas consecutivas. ⁽⁷⁾

(6) K. Leimer.- Piano Technique. p.p. 48

(7) R. Slenczynska.- Music at your fingertips p.p. 84

4.1 Material de un recital

Al preparar y escoger el material de un recital, en primer lugar es necesario determinar qué tipo de recital será. Existen varios tipos de recital entre los que sobresalen los siguientes:

a) Recital que demuestra lo que es capaz de tocar el pianista ⁽⁸⁾. Es el más común, ya que muestra al oyente si el instrumentista tiene una gran habilidad técnica (virtuoso), si posee una capacidad interpretativa en varios autores y estilos, o en el caso de un estudiante, lo que éste ha logrado en el transcurso de un período determinado.

b) Recital de un sólo compositor, por ejemplo todo Beethoven, todo Chopin o todo Schumann ⁽⁸⁾. En este tipo de recitales generalmente se prefiere escuchar a quienes son especialistas en la materia, pero puede ser muy provechoso para un estudiante presentarse con un programa de todo Bach o algún otro autor con obras didácticas.

c) Recital sobre una forma o tipo específico de composición ⁽⁹⁾ por ejemplo estudios, preludios, tocatas, danzas, etc., de uno o varios autores. Este tipo de recital, en la mayoría de las ocasiones es con un fin didáctico y además cabe la posibilidad de que -

(8) R. Slenczynska. op. cit. 80

(9) Idem. 82.

sea presentado por dos o más pianistas.

d) Recital escolar de fin de curso.⁽¹⁰⁾ Por regla general se emplea con niños o adolescentes que no están en condiciones de presentar un recital completo solos. En cursos dados por profesores visitantes también suele emplearse como sesión de clausura.

En segundo lugar no debe descuidarse el tiempo de duración del recital. Para el tipo a, bastarán 50 minutos, en tanto que para los tipos b y c, sería bueno considerar alrededor de unos setenta minutos⁽¹¹⁾. El tiempo de duración del tipo d, es proporcional al número de alumnos que tenga un profesor o escuela, pero si rebasa unas dos horas de duración, sería prudente proyectar dos recitales.

El tercer lugar es el que se refiere al formato y su constitución. Durante el primer cuarto de este siglo se estableció el orden cronológico de autores en los recitales, pero después se han considerado otros factores tales como: duración de las obras, carácter de las mismas y estilos afines⁽¹²⁾. En cuanto al tipo de obras que constituyen el programa, cada país y raza prefieren determinado tipo de programas, por ejemplo: los alemanes prefieren obras que apelen a su intelecto; los galos y los latinos prefieren aquellas que son brillantes y ligeras, -

(10) D. Agay.- Teaching piano, volumen I .p. 304

(11) R. Slenczynska. Op. Cit. p.p. 80, 82,84

(12) Idem. .p. 84

y los ingleses y nórdicos gustan de programas que contengan obras abstractas y contemporáneas ⁽¹³⁾ (ver anexo II). De cualquier manera un programa no deberá saturarse con obras "rápido - Fuerte" y en lo posible tener aquellas que ofrezcan contraste. En muchos casos la última obra de un recital ha sido aquella que ofrece un gran final y generalmente se trata de una obra bien conocida. Si se tocara un encore, es preferible que la obra a interpretar se identifique con la personalidad del pianista, no olvidando que produce un buen efecto el uso de una obra pequeña y calmada después de otra de carácter enérgico ⁽¹⁴⁾.

Por último es recomendable no comenzar con una obra demasiado larga con el propósito de evitar que el auditorio se distraiga.

4.2 El aspecto psicológico del recital.

Nota: La información y consejo dados en este inciso fueron asesorados por el Dr. Eugenio Barberá, médico psiquiatra, Director del Centro Sur de Integración Juvenil (organismo -

(13) Idem. pp 84

(14) R. Slenczynska. op. cit. p. 85.

descentralizado por cooperación) y Director de la escuela - secundaria y C.C.H. "Hermanos Revueltas".

Un problema que frecuentemente es poco atendido, pero no pasa desapercibido, es el que se refiere al aspecto psicológico. El pianista por regla general se prepara para un recital con una práctica que le permita vencer las dificultades técnicas, una interpretación aceptable, la memorización de las obras según sus posibilidades, en algunos casos el análisis detallado de las mismas y uno o varios ensayos en el lugar donde se llevará a efecto el recital cuando esto es posible, pero casi nunca se cuestiona el por qué de sus nervios ante el recital y el cómo controlarlos o disminuirlos. Los nervios causan en la mayoría de los pianistas, alguno de los siguientes efectos: inseguridad de la memoria musical, falta de control en los movimientos de los dedos y una ejecución -- mecánica o plagada de errores.

El propósito del presente estudio no es el de poner en -- evidencia la vida de los pianistas, sino el de analizar las causas de las inhibiciones y trastornos que se presentan en los músicos y ayudar a que su trabajo sea más productivo.

A continuación mencionaré diversos estados de nerviosismo, basados en las experiencias de alumnos y personal docen-

te de la Escuela Nacional de Música ⁽¹⁵⁾, aclarando de antemano que no todos los síntomas se presentan simultáneamente o en momentos sucesivos y los grados de intensidad suelen ser variables, aún tratándose de una misma persona.

a) Nerviosismo pasajero o momentáneo unas horas o minutos antes de un recital. Suele acompañarse de síntomas tales como sudoración en las manos, resequedad en la boca, poca circulación de la sangre que origina una baja temperatura, sobre todo en brazos y manos, agresividad hacia los que le rodean y temor hacia la posible inseguridad de la memoria. Generalmente desaparece al inicio del recital o durante los primeros minutos.

b) Nerviosismo que se presenta unos días y en algunos casos semanas antes del recital y permanece hasta el final del mismo. Le acompaña la pérdida momentánea de la memoria de grandes secciones, falta de control sobre el tiempo y ritmo de una obra, torpeza en las extremidades, ejecución mecánica debida a la pérdida parcial de la atención auditiva o al olvido de las indicaciones de la agógica y la dinámica. Al finalizar se produce un estado de cansancio físico debido a la tensión muscular acumulada, y en muchos casos pérdida de peso y sentimiento de frustración.

(15) Encuesta realizada. Ver anexo I.

c) Estado de ansiedad que se presenta desde el momento - que se sabe que se dará un recital. Produce pérdida del sueño (total o parcial) durante los meses o semanas que anteceden al evento. Se acentúa en el momento del mismo y suele producir falta de concentración, pérdida continua o total de la memoria pérdida parcial de la visión, parálisis muscular total o parcial (este estado se conoce entre los músicos como "gran trac")⁽¹⁶⁾ Debido a la excesiva tensión emocional por la que se ha pasado, los días subsecuentes estarán acompañados de enfermedades gastrointestinales, gripe o cualquier otra enfermedad de tipo contagioso, ya que el cuerpo se halla en una debilidad tal, que es fácil presa de los microbios del medio ambiente.

Las causas que producen los estados antes mencionados son muy diversas y pueden dividirse en causas biológicas, psicológicas y sociales.

Causas biológicas

1. Cansancio General del organismo, ya sea por falta de sueño la noche o noches que anteceden al recital o -- debido a un exceso de trabajo mental o físico.

(16) R. Barbacci. La enseñanza del piano. p. 209

2. Falta de una respiración apropiada.
3. Haber estado enfermo los días anteriores al evento o aún encontrarse en esta situación.
4. Una mala digestión ya sea por exceso o por alimentos mal preparados o descompuestos y que origina una mala circulación de la sangre y falta de oxigenación al cerebro y extremidades.

Causas psicológicas.

1. Cualquier persona siente temor ante una situación a la que no se enfrenta con cierta frecuencia, como puede ser el caso de asistir por primera vez a un plantel educativo, sustentar una conferencia, visitar al médico (dentista), viajar a un país extranjero, presentar declaración en un juicio, entablar una entrevista con personas desconocidas, etc.

2. El 100% de aquellos que tocan como solistas sienten presión emocional debido a que la responsabilidad del evento no podrá ser compartida con nadie más (este nerviosismo casi nunca se presenta en coros y orquestas).

3. Desarrollo del miedo irracional que tiene su origen en el temor a situaciones imprevistas como pueden ser el tropezarse en el escenario, que se caiga el banco, la tapa del pia-

no, el piano mismo; interrupción de la energía eléctrica o destrucción del auditorio.

4. Falta del dominio de la técnica requerida para interpretar una obra determinada.

5. Falta de comprensión musical debido a un estudio de la obra mal realizado o a la cercanía entre la primera vez que se estudió una obra y su presentación en el recital. Servirían -- como ejemplo los compases 17-47 del Romanze op. 118 No. 5 de J. Brahms, ya que en ellos se presentan diversos tipos de variaciones rítmico-melódicas, que si no se han estudiado convenientemente pueden provocar falta de comprensión.

6. Memorización defectuosa o incompleta.

7. Crítica severa por parte de uno mismo. Demandar la -- perfección en todo lo que se interpreta durante el recital.

8. Detenciones ante cualquier error debidas al hábito adquirido en el estudio y otras veces, a que el profesor interrumpe en clase sistemáticamente la ejecución, creando así el reflejo condicionado que obliga al alumno a detenerse al menor error. Quizá por esto Beethoven decía a C. Czerny que hiciera las observaciones a su sobrino hasta el final de la obra (17).

(17) Kerst and Krehbiel.- Beethoven, The man and the Artist, by his own words. p. 40.

9. Anteponer una demostración personal de exhibicionismo al simple hecho de interpretar música.

10. Falta de seguridad en todo lo que se toca, ocasionada por un estudio defectuoso de la obra o por una formación con muchos profesores del instrumento con opiniones en la mayoría de las veces "contradictorias", por lo menos para el estudiante, debido a que éste generalmente carece de la madurez para evaluar los aspectos técnicos e interpretativos de las obras en cuestión.

CAUSAS SOCIALES

1. Padres y maestro perfeccionistas.
2. Padres que tengan la actitud de que, si tocan bien sus hijos, ellos se sentirán orgullosos, pero si tocan mal, estarán avergonzados ante el público asistente.
3. Profesor que quiere demostrar que él es el mejor maestro de tal o cual institución.
4. Asistencia de otros profesores, críticos musicales y compañeros que van con el único fin de encontrar errores (apreciaciones subjetivas basadas en relaciones humanas muy deterioradas).

5. Carácter "especial" del recital por la asistencia de profesores muy importantes o visitantes distinguidos.
Solemnidad del evento.
6. Falta de apoyo por parte del público, manifestado por un constante movimiento, ruido y escasos aplausos.
7. Temor reforzado cuando se encuentra en compañía de otros alumnos que participarán en el mismo recital y que muestran a su vez inseguridad.
8. Falta de concentración debida al pensamiento de asuntos ajenos al recital, como por ejemplo: felicitaciones, actividades postrecital, regaños y actitudes agresivas en casa o clase, etc.
9. Problemas del individuo como ser social, por ejemplo: - tensiones familiares, problemas económicos, etc.

Todas las causas antes mencionadas producen un sentimiento de inseguridad en mayor o menor grado sobre la personalidad del músico y sus efectos pueden ser diferentes.

Durante el desarrollo de la personalidad se manifiestan factores de seguridad contra factores de inseguridad⁽¹⁸⁾.

(18) E.H. Erikson. Infancia y sociedad n.p. 222 -223

Normalmente la seguridad es reforzada por los padres (especialmente la madre). Si se tiene esta seguridad básica, el individuo aprende a ser autónomo y a tener iniciativa para desarrollar tal o cual actividad ⁽¹⁹⁾ y así lograr en la edad adulta lo que llamamos una personalidad equilibrada.

Por otra parte toda persona tiene una fuente de energía que se gasta de dos maneras: la mayor parte para la preservación de la vida individual y el excedente se destina al placer en sus manifestaciones psicológica y fisiológica ⁽²⁰⁾. En una persona equilibrada y madura "el placer consiste en gastar energía productivamente en beneficio de los demás y por fines que están más allá de él mismo. ⁽²¹⁾ (Σὺν προαιτικόν, Aristóteles). De esta manera es como podemos considerar la expresión musical, como una energía que se transforma a través de un cuerpo y un instrumento y es manifestada a quien escucha.

Cuando el desarrollo de la personalidad no ha sido satisfactorio, existe un sentimiento de inseguridad y en lugar de producirse la autonomía y la iniciativa, aparecen la vergüenza, duda y culpa ⁽²²⁾. Por otra parte, cuando el placer no sigue el curso apropiado para manifestarse, se ve truncado y puede tomar diversos caminos, entre los que se encuentran expresiones pregenitales como el comer en demasía cualquier cosa, estados de angustia y fobia --

(19) E.H. Erikson. Infancia y sociedad p.p. 226, 229

(20) F. Alexander, Psiquiatría Dinámica p.p. 22

(21) Idem. p. 35

(22) E.H. Erikson. Op. cit. p.p. 227-228, 230

o estados de "agresión hostil contra todo aquello que amenaza la seguridad propia" (23) Como pueden ser el maestro o padres autoritarios, el crítico amenazador o en general contra la sociedad.

Ante la suma de presiones de los diversos factores antes señalados, existe un grupo de músicos que busca la salida en el alcohol y las drogas psicotrópicas, olvidando que "nadie puede dejar de ser lo que es y menos mediante una droga" (24).

Hasta el momento no se sabe de una persona común que haya ingerido drogas o estimulantes y se haya convertido en genio de algo, pero sí se ha comprobado científicamente que al tomar drogas o estimulantes en determinadas dosis existe el peligro de la destrucción de neuronas. Además, el alcohol entorpece la musculatura -- cuando es ingerido en determinada dosis, creando falta de coordinación motora y un falso estado de euforia. En el caso de las -- drogas, pueden ser administradas en casos extremos por médicos, -- sabiendo de antemano que por sí mismas no resuelven la situación y sí pueden crear dependencia.

A continuación, una serie de prácticas y sugerencias útiles para quienes padecen o sufren los estados a y b mencionados al principio (ver página 53).

(23) F. Alexander. *Psiquiatría dinámica* .p. 30

(24) Entrevista Dr. Eugenio Barberá.

- Realizar ejercicios de respiración profunda con el objeto de eliminar el bióxido de carbono de la sangre y crear un estado de relajación muscular. Al hacer estos ejercicios debe observarse una inhalación rápida y una exhalación lenta.

Paulatinamente se disminuirá la frecuencia de la respiración hasta que sea de 4 ó 5 veces por minuto. (25)

Posteriormente se integrará a la respiración un elemento rítmico como puede ser el contar mentalmente al exhalar o - mientras se camina por la calle realizar las respiraciones a determinados número de pasos (26).

Cuando se ha logrado que la respiración sea rítmica se -- añadirá un elemento de concentración que puede ser una poesía aprendida previamente que se irá recitando mentalmente mientras se respira. El tema de concentración podrá ser cambiado posteriormente a la ejecución de una obra determinada.

- Observar una metodología de estudio y memorización que - incluya los más elementos posibles, con el fin de tener una seguridad capaz de enfrentar el miedo irracional.

- Cuestionarse claramente cuál es la motivación de hacer música. Si el fin es el prestigio, la fama o simplemente demostrar lo que uno es capaz de hacer, la tensión psicológica de -

(25) DR. T. Hirai.- Zen Meditation Therapy p. 17-19

(26) Dr. Tomio Hirai op. cit. p. 22

inseguridad será mayor. Hacer conciencia de que se va a hacer música y desarrollar un gusto intrínseco por ella misma.

- Reconocer nuestras limitaciones y no pretender que todo salga perfecto cuando sabemos de antemano que no será posible. Es necesario que constantemente se pregunte uno a sí mismo: ¿qué soy capaz de hacer? ¿qué quiero hacer?, y por último, ¿qué podría hacer? (27)

- Dentro de lo que uno es capaz de hacer, usar el procedimiento de autosugestión, en cuanto a que uno será capaz de tocar en el momento preciso, no tendrá temor y podrá controlarse cualquier nerviosismo excesivo (28). Para que esta sugestión tenga un buen resultado, deberá ser absolutamente honesto consigo mismo, pues de lo contrario el efecto será desastroso.

- Recurrir a técnicas teatrales de actuación en lo referente a la concentración en público. Una de ellas consiste en imaginarse un círculo de luz iluminando el lugar donde se encuentra el instrumento, ubicarse dentro de este "círculo de atención" hasta lograr un estado de intimidad. Progresivamente el círculo deberá irse ampliando hasta que abarque primero el escenario completo y por último toda la sala de concierto. Para lograr este paso es necesario practicar esta técnica en

(27) The Piano Quarterly No. 110 p.p. 25

(28) R. Barbacci. La enseñanza del piano p. 217.

la sala donde será el recital o una de dimensiones semejantes a ella. (29)

- Desarrollar la adaptabilidad del oído y tacto mediante la práctica en varios pianos (si es posible que sean pianos de concierto será mejor). Cuando no se está en una escuela, podrá hacerse en cuanta oportunidad se presente para tocar - en cualquier piano.

- Cuando se trate de un grupo de alumnos y entre ellos - existen síntomas de angustia o inseguridad, lo más conveniente será aislarlos, ya sea en diferentes cuartos o salones con el propósito de evitar la acumulación de temor.

- Establecer un acuerdo común entre padres y maestros desde la primera vez que el niño o adolescente asista a clase - de piano, en cuanto a que no presionarán a que el alumno sea un genio de la música, ni que imite la vida de algún músico importante, sino que la música que aprenda servirá como un - medio de cultura, expresión y factor de disciplina. Explicar que los recitales que se presenten tendrán el objeto de hacer disfrutar la música, que él mismo la disfrute, y no - para lucir las habilidades del profesor o alumno.

(29) C. Stanislavski. Un actor se prepara. p.p. 68-76

- En la medida de lo posible, durante la etapa formativa, no cambiar constantemente de profesor de piano, ya que la relación profesor-alumno tiene que ser sólida y si se quiere, - puede llegar a ser estrecha, con el fin de lograr los mejores resultados educativos. El hecho de cambiar de maestro no sólo interrumpe el desarrollo musical, sino también el emocional y social.

- Observar los aspectos de descanso y salud física tales como no desvelarse las noches antes del recital, no estudiar demasiado durante el día del recital, ni tocar las obras durante las horas que lo anteceden, y si es posible, tomar una pequeña siesta durante la tarde.

- En el caso de músicos con estados de angustia y pánico excesivo, lo que conviene hacer es un reajuste de la personalidad vía el psicoanálisis, con el fin de encontrar las causas específicas que originaron este tipo de trastornos. Desgraciadamente las pláticas, los consejos y las ayudas antes mencionadas tienen un efecto nulo en la mayoría de estos casos - y en otros tienden a intensificar el estado de inseguridad debido a la comprobación de que éste o aquél nuevo consejo no - dió el resultado esperado. Una vez iniciado el tratamiento - psicoanalítico será necesaria la comprensión del profesor, - con el fin de que éste provea una terapia que consistirá en

reeducar las presentaciones en público. Estas se iniciarán de una manera informal y con obras pequeñas y sencillas, con el fin de que el afectado pueda obtener seguridad en lo que toca ante otras personas. Esta terapia será cuidadosamente dosificada para evitar un nuevo desplome en la seguridad del individuo.

4.3 Proceso de estudio: intrínseco y extrínseco.

El cómo estudiar una obra es algo que ningún instrumentista pianista debiera descuidar. Varios músicos en diferentes épocas han propuesto diferentes maneras de estudiar con resultados excelentes en por lo menos ellos mismos y algunos de -- sus alumnos, pero se puede afirmar que no existe una receta -- infalible para todos los casos.

Conviene entonces conocer los principios generales del estudio propuestos por los grandes pedagogos y aplicados personalmente durante un período mínimo. Al paso de los meses y años, cada uno depurará y adaptará a sí mismo aquellos -- principios que le garanticen el mejor rendimiento. Conviene recalcar el hecho de que algunos pianistas (especialmente -- alumnos), "estudian" al azar, es decir "hoy de una manera, -- mañana de otra y pasado mañana es posible que ya esté lista la obra" (30). El resultado será comparable al obtenido por

(30) Encuesta alumnos pianistas E.N.M. 1983.

un arquitecto que un día proyecta, el segundo día construye sin terminar de proyectar y al tercer día reflexiona sobre la finalidad de su proyecto.

El estudio de una obra abarcará dos fases que pueden ser simultáneas o alternadas: el estudio intrínseco, esto es. el estudio que se hará sobre la obra, como es el analizarla, digitalarla, resolver problemas técnicos sobre el instrumento y memorizarla; y el estudio extrínseco, que comprende analizar, escuchar y tocar otras obras del estilo de la obra u - otras del mismo compositor, además de períodos de descanso que sirvan como medios de maduración y comprensión del estudio intrínseco.

Con respecto al estudio intrínseco, Franz Liszt recomendaba no abordar una obra sin haberla examinado. Durante este exámen se encuentra el tocar despacio cuatro o cinco veces de la siguiente manera: la primera con el fin de familiarizarse con las notas sin omitir nada; la segunda para comprender el aspecto rítmico con la mayor precisión, sin permitirse el más sutil cambio; la tercera vez cuidando la dinámica y su - realización con los dos aspectos anteriores buscando la mejor interpretación por medio de diferentes digitaciones; la cuarta estudiando la línea del bajo y las voces superiores (no solamente en obras polifónicas); la quinta abordando el tempo, haciéndolo flexible de acuerdo a la expresión. (31)

(31) E. Mach. The liszt studies. p.p. xii,

Beethoven hablando con Carl Czerny y refiriéndose a su sobrino Karl decía: " Con respecto a su clase contigo, cuando él haya adquirido el modo apropiado de digitar y tocar a tempo y toque las notas con corrección tolerable, únicamente en tonces dirige su atención a la importancia de la interpretación; y cuando haya llegado en esto bastante lejos, no lo detengas por pequeños errores, sino apúntalos al final de la pieza. No obstante que yo mismo he dado muy poca instrucción, siempre he seguido este método que rápidamente hace músicos y eso después de todo, es uno de los primeros objetos del arte"⁽³²⁾

Posteriormente C. Czerny escribió diciendo que el tiempo de estudio de una obra puede dividirse en tres períodos. En el primero es el estudio de lo exacto; el segundo " el estudio del tempo indicado por el compositor" y por último "el estudio de la interpretación". En el primer período debe tomarse un tempo cómodo con el fin de buscar la mejor digitación, la pureza y exactitud de cada uno de los sonidos indicados en la partitura. Una vez dominado el primer período, se toma el segundo tocando la obra cada vez más aprisa, hasta obtener el tempo indicado por el compositor. En este período deberán respetarse todas las indicaciones de dinámica indicadas por el autor y la ayuda de un metrónomo será

(32) Kerst and Krehbiel.- Beethoven the man and the artist as revealed in his own words. p. 40

provechosa. En el tercer período se toman todas las indicaciones de interpretación tales como accellerando, smorzando y -- ritardando y debe entrar el sentimiento. (33)

Por otra parte, los períodos de estudio de las obras deben estar alternados con períodos de descanso. K. Wolff menciona que si se ha trabajado por ejemplo " la sonata Hammerklavier - durante seis meses, será necesario dejarla reposar durante medio año; y si se aprendió una balada de Chopin en una semana -- ignorarla durante otra semana". (34) es decir, estos períodos deben ser proporcionales al tiempo de estudio. Durante los -- períodos de descanso sería recomendable " la lectura de los - buenos poetas". (35), el estudio de otras obras afines y períodos de descanso total del organismo, como pueden ser "pasar a menudo por los campos y bosques" (35) (cuando se tiene esa oportunidad) o tomar unas vacaciones.

(33) C. Czerny. Vollständige theoretisch practische Piano-forte-Schule.

(34) The piano quaterly vol. 118 p. 24

(35) R. Schumann.- Consejos p. 17

CONCLUSIONES

1. El proceso de estudio de una obra se inicia desde las primeras experiencias que el niño o adolescente tiene con la música. Por lo tanto, la calidad de cada una de ellas será un factor determinante en este proceso.

2. No existe un texto o textos que puedan garantizar que todo lo que en ellos se estudie servirá de base en el proceso de asimilación de la música, nor lo que el profesor del instrumento, en base a las aptitudes y dificultades particulares de cada alumno, seleccionará y reforzará aquellos elementos que provean el mejor desarrollo de los fundamentos de la ejecución.

3. El análisis en todos sus aspectos debe ser enseñado desde el inicio de la instrucción en un instrumento. Este análisis deberá estar acorde con la edad y con los conocimientos recibidos en otras clases.

4. Debe haber por parte de las escuelas de música, cursos o maneras de integrar todos los conocimientos impartidos en varias clases en una práctica específica, con el fin de no crear disociación entre lo teórico-mecánico y lo práctico-creativo artístico.

5. Problemas técnicos como son: lectura de la partitura, digitación, pedal y calidad sonora no son dificultades sobreentendidas, sino que serán estudiadas, practicadas y desarrolladas con el propósito de hacer que las ejecuciones no estén plagadas de errores técnicos.

6. Basar el proceso de estudio en una lectura analítica y lo más pronto posible realizar el estudio de una obra por memoria.

7. Establecer el tiempo de estudio de acuerdo al tipo de obras que se pretenda ejecutar y al grado de desarrollo de la técnica.

8. Al elaborar un programa de recital, se tomará en cuenta varios aspectos como son tipo de recital, carácter de las obras, duración de las mismas, duración del recital en conjunto y comprensión del auditorio.

9. Conocer los problemas psicológicos que se presentan al tocar en público y llevar a efecto aquellos consejos que permitan superarlos.

10. En base a las experiencias de otros músicos, realizar y adaptar un método de estudio que abarque no solamente la --

práctica en el instrumento, sino también el aspecto extrínseco de las obras como es el análisis, la lectura de otras - - obras (musicales o literarias) y la audición de otras interpretaciones.

B I B L I O G R A F I A

- AGAY, DENES Teaching Piano, A Comprehensive Guide and Reference Book for the Instructor Volumen I. Yorwtown Music Press, 1981, New York.
- ALEXANDER FRANZ Y HELEN ROSS Psiquiatría Dinámica, Editorial Paidós, 1978, Buenos Aires, Argentina.
- BAKER THEO D. Dictionary of Musical Terms G. Schirmer, Inc., 1923, Nueva York
- BARBACCI, RODOLFO Educación de la Memoria Muscular Ricordi Americana, S. A. E. C. 1965, Buenos Aires.
- La enseñanza del Piano, Consejos a los noveles profesores y otros estudios pedagógicos, Casa Mozart, Lima, 1948
- BOWEN, YORK Pedalling the Modern Pianoforte Oxford University Press 1964, Londres.
- CZERNY, CARL Vollständige Theoretisch Practische Pianoforte - Schule. (Von den -- Ersten Angange Bis Zur Höchsten --- Ausbildung Fortschereitend) (Escuela Completa Teórica Práctica del -- Pianoforte, de los principios a los más altos grados) Diabelli und --- Comp., 1848, Viena.
- EIGELDINGER, J.J. Chopin vu par ser élèves Editions de la Baconniere Neuchatel, Suiza

- ERIKSON, ERIK H. Infancia y Sociedad
Ediciones Horme, S.A.E.
1970, Buenos Aires.
- FERGUSON, HOWARD Keyboard Interpretation, from the
14 th to the 19th Century an In--
troduction
Oxford University Press, 1973
Londres.
- FOLDES, ANDOR Claves del Teclado, un libro para
Pianistas.
Ricordi Americana, 1958
Buenos Aires, Argentina
- GIESEKING, WALTER
Y KARL LEIMER Piano Technique: The Shortest Way
to Pianistic Perfection y Rythmics
Dynamics, Pedal and other Problems
of Piano Playing
Dover Publications, 1972,
Nueva York
- HIRAI, TOMIO Zen Meditation Therapy
Japan Publications, Inc.,
1975, Tokyo, Japon
- KENTNER, LOUIS Piano
Mac Donald and Jane's, 1976,
Londres
- LAST, JOAN Interpretarion in Piano Study
Oxford University Press
1980, Londres
- LHEVINE, JOSEF Basic Principles in Pianoforte --
Playing
Dover Publications, Inc.,
1972, Nueva York
- MACH, ELYSE The Liszt Studies
Associated Music Publishers
1973, Nueva York.

- MATTHAY, TOBIAS An Introduction to Psychology for ---
Teachers, Lecture No. V on Memorizing
and Playing from Memory
Halstan and Co. LTD., Amersham Bucks.,
1979, Inglaterra.
- RUBINSTEIN, BERYL The Pianist Approach to Sight Reading
and Memorizing,
Carl Fischers Inc.,
Nueva York
- SADIE, STANLEY The New Grove Dictionary of Music and
Musicians
20 volúmenes
MacMillan Publishers Limited,
1980, Londres
- SCARLATTI. Sonatas. Prólogo por Ralph Kirkpatrick
- SCHOTT, HOWARD Playing the Harpsichord
Faber and Faber
1973, Londres
- SLENCZYNSKA, RUTH Music at your Fingertips
Da Capo Press
1976, Nueva York
- STANISLAVSKI,
CONSTANTIN Un Actor se Prepara
Editorial Constancia, S.A.
1979, México
- WOLFF, KONRAD Schnabel's Interpretation of Piano Music
W.W. Norton and Company
1979, Nueva York.
- The Learning Process In Music
The Piano Quarterly, Año 30, No. 118
Verano 1982.

A N E X O I

RESULTADOS DE LA ENCUESTA REALIZADA EN LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DURANTE LOS MESES DE DICIEMBRE DE 1982 A MARZO DE 1983.

- 1.-Estudiantes entrevistados: 30
- 2.-Nivel de estudios: Bachillerato y Licenciatura
- 3.-Edades abarcadas: 15 a 29 años.
- 4.-Información musical antes de ingresar a la escuela de música:
 - Ninguna: 5 (16.6%).
 - Poca : 13 (43.3%).
 - Bastante:12 (40 %).
- 5.- Edad a la que se inició el estudio del instrumento:
 - De 3 a 9 años: 9 (30 %)
 - De 10 a 15 años: 10 (33.3%)
 - Después de los 16: 11 (36.6%)
- 6.- Primeros tres textos de piano:

Michael Aaron:	3	Clementi (sonatinas):	1
Ana Magdalena Bach:	9	For Children (album):	2
Beringer :	1	Hanon:	10
Ferdinand Beyer:	12	Stephen Heller:	1
Burgmuller:	3	Método Rosa:	2
Béla Bartók:	4	Schmitt:	3
(Mikrokosmos)		Thompson (deditos)	9
Czerny:	6		
(pequeña velocidad)			

7.- Las obras son estudiadas por primera vez mediante:

Lectura a la vista: 22 (73.3 %)

Análisis sin tocar: 8 (26.6 %)

8.- Se analizan las obras:

No se practica el análisis: 6 (20 %)

Análisis Formal: 7 (23.3 %)

Análisis Armónico: 6 (20 %)

*Varios análisis: 11 (36.6 %)

9.- Se utiliza un sistema específico para memorizar:

Por repetición : 11

Otros métodos : 19

10.- Tiempo de preparación de un recital:

De 1 a 5 meses : 5

6 meses : 14

Más de 7 meses : 6

Indefinido: 5

11.- Grado de nerviosismo ante una presentación en público:

Emoción normal : 15 (50 %)

Angustia elevada: 11 (36.6 %)

Gran Trac : 4 (13.3 %)

12.- Deficiencias en la educación musical:

Solfeo (entrenamiento auditivo): 10

Problemas técnico-artísticos : 10

Otros : 10

(*) Incluye análisis rítmico-melódico además del armónico y formal.

Modelo de encuesta realizada para alumnos.

Nombre.- _____ Nivel.- _____ Edad.- _____

1.- TIEMPO, TENDENCIAS Y METODOLOGIA

1.1 ¿Qué información de música en general tenías antes de entrar a la escuela?

1.2 ¿A qué edad iniciaste tus estudios del instrumento?

Piano _____ Violín _____ Violoncello _____

1.3 ¿Cuáles fueron los primeros tres textos que estudias te?

1.4 ¿Qué material has estudiado hasta la fecha?

- a) Ejercicios y estudios _____
- b) Repertorio Barroco y Clásico _____
- c) Repertorio Romántico y Moderno _____

1.5 ¿En cuánto tiempo preparas un programa de duración real de una hora?

1.6 Describe el método o sistema del cual te sirves para realizar el estudio de una obra nueva que pasará posteriormente a formar parte de tu repertorio.

1.7 Describe el método del cual te sirves para conocer el repertorio básico, pero que por el momento no -- formará parte de tu repertorio de concierto.

2.- MEMORIA Y TRABAJO MENTAL

2.1 Describe dos o tres métodos o maneras que utilizas para memorizar una obra de estilo :

Polifónico _____

Clásico _____
 Romántico _____
 Moderno _____
 Contemporáneo _____

2.2 ¿Analizas las obras que tocas? Describe sintéticamente el método.

2.3 Describe la metodología que utilizas para resolver los problemas técnicos de una obra:

3.- PREPARACION SICOLOGICA

3.1 ¿Sientes angustia (nervios) antes, en y después de un recital?

3.2 ¿Controlas tus nervios?

3.3 En tu preparación musical general, ¿Existen deficiencias? Describe las.

3.4 En tu preparación como instrumentista, ¿Existen deficiencias? Describe las.

3.5 ¿Qué has hecho por superar dichas deficiencias?

A N E X O II

ALGUNOS PROGRAMAS PRESENTADOS EN LA ESCUELA NACIONAL
DE MUSICA POR PERSONAL DOCENTE Y PROFESORES INVITADOS

Programa del Mtro. Aurelio León Ptacnik

Fantasia Cromática y Fuga	J.S. Bach
Capriccio No. 1 Op. 76	J. Brahms
Capriccio No. 7 Op. 116	
Intermezzo No. 1 Op. 117	
Rapsodia No. 4 Op. 119	

INTERMEDIO

Fantasia Op. 17	R. Schumann
-----------------	-------------

Programa del Mtro. Luis Mayagoitia V.

Tres sonatas Españolas del S. XVIII	P. Antonio Soler
Sonata en Mi bemol mayor Hob. XVI/52	F.J. Haydn
Dos Leyendas	F. Liszt
San Francisco de Asís (la predi- cación a las aves)	
San Francisco de Paula (caminan- do sobre las olas)	
Mazeppa	
Estudio trascendental No. 4	

A N E X O II

ALGUNOS PROGRAMAS PRESENTADOS EN LA ESCUELA NACIONAL
DE MUSICA POR PERSONAL DOCENTE Y PROFESORES INVITADOS

Programa del Mtro. Aurelio León Ptacnik

Fantasia Cromática y Fuga	J.S. Bach
Capriccio No. 1 Op. 76	J. Brahms
Capriccio No. 7 Op. 116	
Intermezzo No. 1 Op. 117	
Rapsodia No. 4 Op. 119	

INTERMEDIO

Fantasia Op. 17	R. Schumann
-----------------	-------------

Programa del Mtro. Luis Mayagoitia V.

Tres sonatas Españolas del S. XVIII	P. Antonio Soler
Sonata en Mi bemol mayor Hob. XVI/52	F.J. Haydn
Dos Leyendas	F. Liszt
San Francisco de Asís (la predi- cación a las aves)	
San Francisco de Paula (caminan- do sobre las olas)	
Mazeppa	
Estudio trascendental No. 4	

Programa del Profr. Klaus Schilde M.

Sonata en Mi bemol mayor
"Los adioses", Op. 81-A L.V. Beethoven

Variaciones, interludio y final
sobre un tema de J. Ph. Rameau P. Dukas

INTERMEDIO

Estudios sinfónicos, Op. 13 R. Schumann

Programa de la Profra. Irene Schreier

Sonata en Re mayor
Opus 10 No. 3 L.V. Beethoven

Sonata en La menor
Opus 143 F. Schubert

INTERMEDIO

16 Valses, Opus 39 J. Brahms
Fantasie, Opus 28 F. Mendelssohn

Programa de la Profra. Edith Picht-Axenfeld

Sonata en Mi mayor Op. 109 L. V. Beethoven

Sonata en La bemol mayor Op. 110

Sonata en Do menor Op. 111

A N E X O I I I

ALGUNOS METODOS Y SISTEMAS SOBRE LA MANERA ADECUADA DE ESTUDIAR

I. R. Barbacci.- en su libro La Enseñanza del piano menciona doce Normas del Arte de Estudiar:

- 1o. Estudiar una sola cosa a la vez.
- 2o. Extremada atención al movimiento inicial
- 3o. Analizar si los movimientos que se hacen son útiles o nocivos, y si, aún siendo útiles, tienden directamente hacia su objetivo musical y en su forma más sencilla.
- 4o. Conservar la misma perfección del movimiento durante toda la fase del estudio y durante las repeticiones de la obra
- 5o. La técnica debe ser expresiva.
- 6o. Estudiar también lejos del instrumento.
- 7o. Poco y muy bien.
- 8o. Después del análisis llegar a la síntesis.
- 9o. Continuidad en el estudio.
- 10o. Procurarse un modelo para cada meta de estudio.
- 11o. Iniciar el estudio cuando la mente está en "forma".
- 12o. No continuar el estudio cuando la mente no lo desea.

II. Ignaz Moscheles en sus 24 Estudios para piano Op. 70 escribe sobre La Manera adecuada de estudiar:

Primero: Recorrer la pieza bastante despacio y con sumo cuidado, siendo muy minucioso y no omitir una sola nota o cualquier sostenido, bemol, o natural que aparezca acci-

dentalmente.

Segundo: Examinar y elegir el mejor modo de colocar los dedos y emplearlo cuidadosamente y donde el dedeo ya está marcado, no apartarse de él. Sin embargo, si el ejecutante descubriera alguna otra manera de colocar los dedos que fuera igualmente buena y que se adaptara mejor a su mano, muchos pasajes podrían cambiarse de dedeo obteniendo el mismo buen efecto.

Tercero: Dar a cada nota, en la división de cada compás, su valor justo y hacer que una mano corresponda exactamente con la otra.

Cuarto: Practicar por separado, varias veces, y siempre atacando de manera precisa aquellos pasajes, compases y aún notas aisladas que pudieran presentar alguna dificultad en su ejecución.

Quinto: Recorrer la pieza varias veces con el objeto expreso de comprenderla completamente e interpretando todos los signos que se refieran al carácter, expresión o estilo de la misma.

III. Louis Plaidy en su libro "Technische Studien für das --- Pianofortespiel", menciona en la introducción, Cómo emplear las horas de práctica:

1. La base del buen tocar está en una técnica que sea lo más perfecta posible, que esté dirigida al estudio cuidadoso de los ejercicios de dedos. Estos requieren una mente despejada y toda nuestra atención, por lo que debe-

rán realizarse durante la primera parte de la práctica diaria.

2. Después de los ejercicios de dedos, seguir con la práctica de escalas y los estudios; entonces realizar el estudio de una sonata o de cualquier obra, con el objeto de que no sea exclusivamente el desarrollo de la técnica.

3. No omitir un tiempo para la lectura a primera vista.

4. De acuerdo al progreso alcanzado, repetir de vez en cuando las piezas anteriormente estudiadas.

5. Los principiantes deberán dedicar gran parte de sus horas de práctica a los ejercicios de dedos, no deteniéndose hasta que hayan alcanzado cierta firmeza en el toque correcto y han desarrollado las escalas más comunes y pasajes de acordes. Los estudiantes avanzados no descuidarán en buscar el tiempo que requieren para los ejercicios de dedos, ya que ocuparán la mayor parte en estudios y grandes composiciones, juntamente con una hora de lectura a primera vista.