

Fundamentos para la identificación y solución de problemas técnicos e interpretativos asociados al proceso de transición del teclado al piano.

Fundamentos para la identificación y solución de
problemas técnicos e interpretativos asociados al
proceso de transición del teclado al piano.

JULIAN DAVID BUSTACARA RUBIO

Dirigido por:

Maestra Doris Arbeláez Doncel

UNIVERSIDAD ANTONIO NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
MÚSICA
BOGOTÁ
2020

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
1. ANTECEDENTES.....	7
1.1 Acercamiento musical, influencias y proyecciones.....	7
1.2 Transición.....	7
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	9
2.1 Formulación de la pregunta problema.....	10
3. OBJETIVOS.....	11
3.1 Objetivo general.....	11
3.2 Objetivos específicos.....	11
4. JUSTIFICACIÓN.....	12
5. ESTADO DEL ARTE.....	13
5.1 Técnica y pedagogía.....	13
5.2.1 Moderns Klavierspiel.....	14
5.2 Aprendizaje del piano.....	15
5.3 Interpretación.....	16
5.4 Registros audiovisuales.....	17
6. MARCO TEÓRICO.....	18
6.1 Concepto de técnica pianística.....	18
6.2 Concepto de interpretación.....	20
7. METODOLOGÍA.....	23
7.1 Categorización de los procedimientos.....	24
7.2 Análisis experimental.....	25
7.3 Análisis musical.....	25
8. RESULTADOS Y ANÁLISIS (PROCEDIMIENTO “RONDÓ”)	26
8.1 Escalafón de vacíos técnicos.....	26
8.2 Tablas de análisis.....	26
8.2.1 Exposición.....	27
8.2.1.1 Análisis experimental, técnica.....	27
8.2.1.2 Análisis experimental, interpretación.....	30
8.2.1.3 Análisis musical.....	32
8.2.2 Desarrollo.....	34
8.2.2.1 Análisis experimental, técnica.....	35
8.2.2.2 Análisis experimental, interpretación.....	38

8.2.2.3 Análisis musical.....	40
8.2.3 Re exposición.....	42
8.2.3.1 Análisis experimental, técnica.....	42
8.2.3.2 Análisis experimental, interpretación.....	44
8.2.3.3 Análisis musical.....	46
9. HABLEMOS DE TÉCNICA.....	48
9.1 Rutina para el estudio de la técnica.....	48
10. CONCLUSIONES.....	50
11. ANEXOS.....	53
11.1 Anexo No. 1.....	53
11.2 Anexo No. 2.....	57
11.3 Anexo No. 3.....	57
12. BIBLIOGRAFÍA.....	59
12.1 Referencias video gráficas.....	60

INTRODUCCIÓN

La música, en todos sus estilos, ritmos, sonoridades y culturas, seguirá siendo siempre una parte fundamental en el constante desarrollo de una sociedad. Pensar en una civilización en la que no hubiese canciones o sonidos que reflejaran un contexto de lo que estaba ocurriendo en el momento en el que fueron creadas, sería como negar la existencia misma de todo aquello que se hereda a través de los años.

Si bien está claro que la transmisión de la mayoría de estas músicas se ha realizado a través del entorno familiar y social de los individuos, por otro lado, en algunas otras culturas estos conocimientos se transfieren de formas con mayor escritura y sistematización, necesarias para aquellos estudiantes (como yo) que deseen involucrarse con un repertorio clásico y/o académico.

Vale aclarar que, con esto no pretendo afirmar o insinuar que algunas de estas culturas y sus respectivas formas de expresión sonoras, sean más importantes o valederas que las otras. Por el contrario, pienso que lo que más enriquece a una sociedad es la forma en que sus miembros se vinculan o adoptan un lenguaje musical externo a su propia cultura, adquiriendo elementos que de alguna forma complementen su incansable búsqueda de expresión humana.

La importancia que tienen los óptimos procesos de formación, para que todo este empalme cultural se pueda llevar a cabo. Un mal comienzo por parte de un estudiante, puede encaminarlo a un sin fin de errores, frustraciones o hasta incluso la deserción misma del instrumento.

El piano, como instrumento tradicional de la cultura occidental (Europa principalmente), se ha ganado un lugar importante en muchas de las tradiciones musicales del mundo. Un buen ejemplo sería, el jazz, en el cual se desenvuelve tanto como solista como en ensambles, un género que descendió del blues que a su vez provenía de la música gospel y de los cantos de los esclavos afroamericanos. Otro ejemplo, sería la salsa, en donde es fundamental para marcar los “tumbaos” o “montunos” característicos de este estilo, que a pesar de haber tenido sus inicios en New York, rápidamente paso a ser parte de la música popular latinoamericana.

Lo anterior, solamente es una pequeñísima muestra de la importancia de este instrumento, que, como lo mencioné anteriormente, tiene sus orígenes y principales desarrollos técnicos e interpretativos en Europa. Por esto, entre otras cosas que iré explicando en este texto, pienso que la importancia de estudiarlo de forma correcta es clave en la vida de todo pianista en formación y en nivel profesional.

Cuando hablo de estudiar adecuadamente el instrumento desde mi perspectiva personal, considero que es necesario aplicar una metodología canónica, basada en cientos de textos enfocados en el perfeccionamiento de la técnica en pro de una interpretación que conserve los elementos del estilo en general, pero que, a su vez permita al intérprete expresar a plena libertad un discurso musical propio, sin ninguna dificultad motriz o sonora. Esto teniendo en cuenta que este trabajo parte de mi consideración personal de la necesidad de aplicar estas metodologías para estudiar adecuadamente el instrumento.

Muchos de los pianistas que iniciamos nuestros estudios en un teclado (generalmente de cinco octavas) y no en un piano, con el tiempo hemos ido encontrando una gran cantidad de errores y vacíos técnicos que han impedido una óptima ejecución e interpretación del instrumento en el repertorio académico tradicional. A esto se le suma el hecho de que algunos docentes no se enfocan en las principales problemáticas que presenta cada estudiante, problemas que están relacionadas, en lo físico con el tamaño de la mano, la distribución del peso del cuerpo, entre otras que mencionaré más adelante. En lo interpretativo, relacionado con el abordaje de un repertorio que esté al nivel correspondiente y a la memorización del mismo, sin mencionar las diversas frustraciones que pueden presentarse por no contar con las herramientas técnicas para realizarlo de forma adecuada.

Para finalizar, quisiera decir que todas estas problemáticas y vacíos que dificultan el trabajo de un pianista en formación de su carrera profesional, se pueden corregir y complementar en cierta forma, siempre y cuando haya una disposición por parte de quien desee aplicar estos fundamentos, teniendo en cuenta las necesidades propias y la cantidad de tiempo y esfuerzo que debe invertir para lograr si no corregir completamente todas las problemáticas técnicas e interpretativas, por lo menos obtener unos resultados satisfactorios que hagan mucho más llevadera la dura pero valiente decisión de estudiar un instrumento que realmente no conocemos.

1. ANTECEDENTES

Para comenzar, hablaré sobre mi proceso musical, teniendo en cuenta vivencias y primeros acercamientos a este tan diverso, pero nada fácil lenguaje, que más que un estilo de vida se convierte cada día en la vida misma y no solo del músico, sino de su entorno social y profesional. A través de lo que determinaré como una “autobiografía” trataré de sentar las bases con preguntas, hipótesis y demás herramientas que poco a poco llevarán a un análisis cada vez más detallado de lo que será el núcleo principal de esta corta reseña. Por último, quisiera plantear algunas posibles soluciones que tal vez dieran alguna luz en cuanto a un buen proceso de iniciación musical aplicado al piano, siempre basado en la experiencia y en la comprobación de cada una de estas metodologías. Claramente cada caso en particular tiene su respectiva aplicación, pero lo que busco con este texto es dar una pincelada inicial que nos pueda conducir a crear desde nuestras necesidades una metodología más centrada en lo que debemos estudiar a un nivel tanto técnico como musical más preciso.

1.1 Acercamiento Musical, Influencias y Proyecciones

Recuerdo que cuando era niño escuchaba en la calle sonidos que provenían de instrumentos y me preguntaba qué forma tendrían, si eran grandes o pequeños, si algún día podría tocar alguno y que tipos de música podría tocar. Más o menos a los 9 años mi madre me regalaría una flauta dulce que daría pie para que a los 12 años, tras haberme inscrito en la banda sinfónica del municipio continuara mis estudios en el clarinete y clarinete bajo. Con el paso del tiempo e influenciado por la música clásica y de folclor nacional me aventuré hacia los arreglos y la composición primeramente para cuarteto de clarinetes, y formatos de cámara pequeños. Dentro de ese repertorio se encuentran algunos preludios, marchas, fantasías y demás pequeñas piezas que con el paso de los meses me hicieron inclinarse por un instrumento un poco más completo armónicamente y funcional en cuanto a escritura. Inicié las prácticas empíricamente en un teclado de cinco octavas influenciado por la música del período barroco y clásico. Posteriormente en el año 2006, comencé mis estudios de piano en la universidad bajo la dirección de la maestra Bibiana Cáceres, quien me mostraría unas primeras insuficiencias en mi técnica.

1.2 Transición

Durante esta “transición” de períodos musicales, estilos, formas de interpretación y hasta elementos compositivos, hubo muchos factores que me precipitaron a un estado de desesperación y casi abandono total del instrumento; cosas que ahora parecen tan simples pero que en su momento no lo fueron, literalmente me torturaba entender la diferencia entre una tecla pesada de un piano acústico vertical o de cola en comparación con una liviana de un teclado de cinco o cuatro octavas. Era muy difícil para mí explicarle a mi maestra de ese entonces qué tan imposible me parecía interpretar algunas piezas a gran velocidad con la articulación que esta requiere logrando un sonido impecable con esos dedos flácidos y sin mucho control sobre la nota.

Me tomó aproximadamente seis meses adaptarme a la técnica real del instrumento, practicando día y noche. En ocasiones manchaba con sangre el teclado del piano pues por la fuerza que requería los dedos y las uñas no aguantaban mucho tiempo. A nivel de lectura y composición de partituras la situación no era muy diferente, puesto que nunca tuve una verdadera formación en cuanto a lectura de dos sistemas y mucho menos en clave de fa donde siempre tuve dificultad con la primera vista o incluso con la construcción de enlaces armónicos en acordes tanto para acompañar y para componer.

Específicamente en los primeros dos semestres (un año) de la carrera profesional de pregrado, los principales cambios técnicos (que posiblemente retrasaron mi proceso de ese momento) estuvieron relacionados con el ataque¹ de las notas, la posición curvada de los dedos necesaria para brindar un mayor control sobre la precisión, velocidad y matices de volumen, el manejo de las octavas puesto que al ser la tecla más grande y pesada la mano debía tener una amplitud completamente diferente a la que le daba en el teclado de cinco octavas.

¹ Fuerza que se debe aplicar al teclado de forma articulada.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En mi experiencia como intérprete y docente he notado de forma constante que un gran porcentaje de pianistas profesionales o en formación en municipios de la sabana de Bogotá presentan dificultades en su proceso de desarrollo técnico e interpretativo a causa de los “vacíos” que se pueden presentar durante el transcurso de su carrera profesional. Elementos técnicos como los cambios en la articulación y postura de la mano, el fortalecimiento de los dedos, la ubicación y memorización de las octavas, son bases fundamentales para la formación de cualquier pianista y no se logran desarrollar a plenitud en un teclado de cinco octavas, el cual no posee muchas de las características principales del piano.

La comprensión del problema central de este trabajo implica un contraste con los procesos vividos por otros pianistas. Para dar inicio a esta investigación quise contrastar una realidad individual con una problemática colectiva en el aprendizaje del piano. A través de una corta encuesta² con algunos pianistas profesionales y/o estudiantes de diferentes universidades, que en su momento lidiaron con estas u otras dificultades técnicas y de esta forma, logré identificar que generalmente muchos de estos vacíos están asociados a: El 66.7% inició sus estudios musicales en un teclado estándar de cinco octavas y no en un piano, el 100% sintió que tenía problemas asociados a la técnica durante sus inicios de pregrado, el 77,8% indica que la metodología usada por sus docentes ya avanzada su carrera fue la adecuada para solucionar estas problemáticas, el 77,8% siente que su mano tiene el tamaño adecuado para interpretar obras complejas pero así mismo, el 66,7% indica que el tamaño de la mano si influye en la práctica pianística (*Gráfico 1*), a su vez que solo el 44% cree que su técnica actual puede brindar las herramientas necesarias para abordar el repertorio correspondiente a su nivel académico (*Gráfico 2*).

La corporalidad especialmente es un factor de vital importancia, ya que una mala postura, articulación y/o digitación podría remitir a muchas molestias físicas que generalmente deterioran el buen desarrollo de un músico, incluso obligándolo en algunos casos a abandonar completamente el instrumento. En mi caso específicamente se presentaron molestias durante los últimos años por vacíos en mi técnica instrumental como la postura incorrecta de la mano, la falta de articulación de los dedos en los ataques de cada frase, el movimiento inadecuado del cuerpo hacia las octavas más altas o bajas del instrumento, la falta de relajación completa de los hombros y brazos formando un ángulo adecuado a la altura³ precisa del teclado, la digitación incorrecta de las secciones melódicas y armónicas, la dificultad en el cambio de octavas en un *tempo* rápido, la necesidad de una mano completamente amplia⁴ y articulada, entre otras. Dichas molestias han afectado la interpretación de obras que por su estilo compositivo y nivel técnico hacen parte del repertorio académico formal de un pianista.

² Realicé esta encuesta en el mes de junio de 2020 a nueve pianistas profesionales y estudiantes de diferentes universidades, con el propósito de tener una perspectiva actual y verosímil de estas problemáticas, anexo No. 1.

³ La distancia estándar entre la base hasta el borde de las teclas es de 75 cm dependiendo del piano.

⁴ Posición de la mano necesaria para alcanzar los acordes de más de una octava.

Gráfico 1. Encuesta sobre las principales problemáticas en el piano

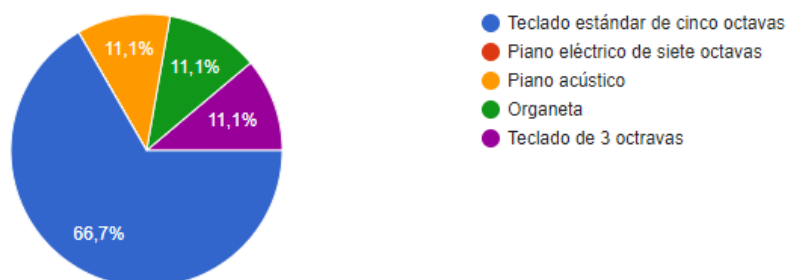
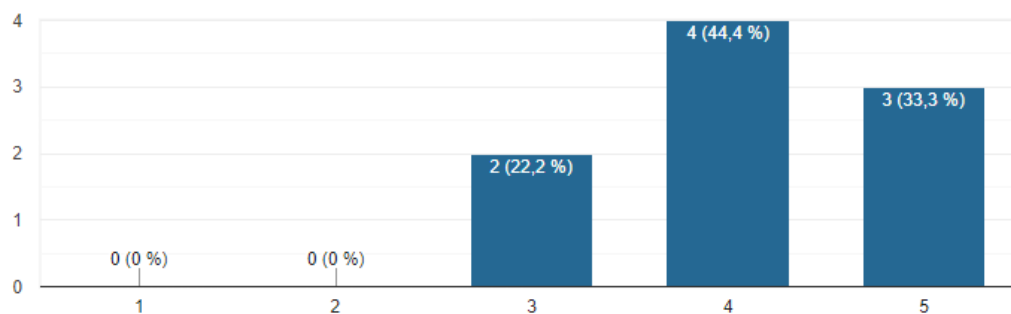


Gráfico 2.



2.1 Formulación de la pregunta problema

Basado en los anteriores elementos formularé la siguiente pregunta:

A partir de la identificación de los vacíos técnicos derivados de mis inicios desde el teclado y no desde el piano, ¿Cómo se pueden analizar y solucionar los problemas técnicos e interpretativos en mi proceso de aprendizaje, memorización y apropiación de un repertorio como la sonata para piano No. 29 “Hammerklavier” de L. V. Beethoven?

3. OBJETIVOS

3.1 Objetivo general

A partir de un análisis detallado de elementos técnicos, teóricos e interpretativos buscar soluciones a problemas específicos que se puedan presentar a lo largo de una carrera como instrumentista en el área de piano, con el fin de abordar un repertorio como la sonata No. 29 “Hammerklavier” de L. V. Beethoven desde una perspectiva musical, técnica y autoetnográfica.

3.2 Objetivos específicos

1. Identificar las dificultades técnico - motrices que se presenten en la interpretación y estudio de las obras complejas que son ineludibles en un recital de grado.
2. A través del análisis musical, histórico y experimental, generar un contenido que proponga posibles soluciones técnicas e interpretativas para el repertorio académico de mi recital de grado.
3. Proponer una metodología que dé pautas generales de acción sobre las necesidades técnicas e interpretativas en mi formación como pianista, habiendo iniciado mis estudios desde un teclado de cinco octavas.

4. JUSTIFICACIÓN

Teniendo en cuenta el problema principal que motiva este trabajo, y sabiendo como artista que en ese momento tuve muchas limitaciones asociadas al 80% de las problemáticas mencionadas, pienso que el propósito fundamental de todo este discurso se inclina hacia entender realmente que si un proceso de formación ya sea en iniciación⁵, medio o avanzado no se realiza adecuadamente, podría lesionar a futuro tanto de forma física (problemas relacionados a las articulaciones de la mano, la muñeca, la postura de la espalda entre otras) como perceptivamente en términos emocionales.

Para esto me apoyaré en una serie de estudios basados en la corporalidad y corporeidad musical involucrando información con cifras estadísticas, análisis musical e interpretativo y metodologías técnicas que brinden beneficios relacionados con la colocación de una postura adecuada en la mano, las articulaciones y digitaciones convenientes para quienes tenemos manos pequeñas en relación con este tipo de repertorio, y estudios con ejercicios que permitan mejorar el ataque y la proyección del sonido que es tan necesario en ese proceso transicional entre el teclado y el piano.

En definitiva, quisiera brindar unas herramientas necesarias para crear conciencia como intérprete y que también permitan aportar unas posibles soluciones a las principales problemáticas que se presentan en el día a día de quienes al igual que yo inician o iniciaron sus estudios musicales en un instrumento que no posee las características necesarias para el óptimo desarrollo de las habilidades interpretativas.

⁵ Tómese iniciación como un primer proceso musical en edades tempranas, medianas y/o mayores.

5. ESTADO DEL ARTE

Para entender más a fondo sobre esta (muy común) problemática pianística y los elementos que la conforman, decidí hacer una clasificación de los documentos consultados referentes al problema planteado en este trabajo, de acuerdo con las siguientes categorías: técnica y pedagogía, aprendizaje del piano ,interpretación y grabaciones audio visuales que permitan entender el cómo y por qué históricamente cada instrumentista tiene unas necesidades diferentes que debe evaluar para dar inicio de forma correcta a un proceso en alguna medida canónico en su proyección a la profesionalización.

Quisiera empezar por la categoría de la técnica, partiendo del concepto “Escuelas Pianísticas” que como dice Catalina Roldán Quintero en su artículo⁶, desde las características culturales propias europeas, en donde hay ciertos elementos como la estética y el pensamiento artístico e histórico de su momento, influyeron completamente en el repertorio escrito para piano de cada compositor y posteriormente en la técnica para su ejecución. En el documento, Roldán cita a Luca Chiantore con su texto: *Historia de la técnica pianística*, indicando que la gran mayoría de pianistas se han formado tocando el mismo repertorio con el mismo piano (Steinway) cayendo poco a poco en limitaciones y barreras culturales.

5.1 Técnica y pedagogía

Según Roldán, debido a la desaparición de las escuelas pianísticas en las primeras décadas del siglo XX, se habla más de tendencias o “modas” europeas, en donde los pianistas de la época abandonarían las características del siglo anterior. Está claro que dichas escuelas, cuyas características van desde la no utilización de grandes gestos con el cuerpo (escuela francesa) o la articulación y declamación de las partes fuertes y débiles del compás (escuela alemana) hasta una búsqueda de sonoridad imponente, refinada y de contrastes dinámicos (escuela rusa) tienen una importancia principal en los antecedentes y la actualidad de la formación pianística en los conservatorios y universidades del país y principalmente en Bogotá.

Basados en los antecedentes que se dan en la pedagogía del piano en Bogotá según Roldán, a pesar de que las universidades tienen una “autonomía” para estructurar sus currículos y autoevaluarse periódicamente para realizar ajustes y actualizarlos, hasta ahora no se han realizado estudios específicos sobre la formación de los estudiantes de piano que permitan establecer el estado de programas impartidos y los resultados que se están obteniendo en el perfil profesional.⁷

De lo anterior podemos decir que no se han realizado desde el área de investigación en pedagogía, estudios específicos sobre la formación de la técnica pianística en Colombia. Si miramos esta carencia de información desde una perspectiva evaluativa con respecto a los exámenes para admisiones a una universidad, encontramos que el enfoque para dichas carreras profesionales está “cerrado” en su mayoría para estudiantes que no están familiarizados con los repertorios que se exigen canónicamente en sus planes de estudio.

⁶ Catalina Roldán Quintero, “La formación pianística en Bogotá” *Cuadernos de música y artes visuales y artes escénicas* 3 (1): 46-67 Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (2006): 3

⁷ *Ibid*:7

Por tanto, los estudiantes que buscan aspirar a una carrera universitaria, se tienen que ajustar a los programas impartidos por dichas “escuelas pianísticas”, sin pensar en los problemas técnicos e interpretativos que se pueden presentar durante la preparación de un examen por falta de formación en edades tempranas.

En concordancia con este panorama de la formación musical en nuestro país, encontré en el texto “Educación musical en Colombia, un espacio para la reflexión” de Andrés Samper⁸, dos perspectivas en las cuales abarca la formación institucional (formal y no formal) y la formación informal, en la cual incluye el aprendizaje empírico y las tradiciones folclóricas. Desde lo institucional, él autor dice que la situación es dramática en cuanto a la incorporación de la música dentro de programas escolares, pues se piensa la música como un “apéndice” y no como un componente satelital. Por otro lado, desde la perspectiva informal, Samper señala que es muy interesante llegar a un lugar donde no hay suficiente educación “formal” de músicas occidentales en el país, y encontrar que hay una cantidad de tradiciones y prácticas que están vivas pero que no se logran reconocer del todo. Si aplicamos esto a mi realidad, a lo que vivencié en mi proceso de formación, se puede entender el porqué de tantos vacíos técnicos e interpretativos en mi ejecución instrumental. Me fue mucho más difícil complementar lo que no había aprendido a mediados de la carrera que si lo hubiera hecho desde un principio, por no contar con una correcta iniciación musical y empezar mis estudios formales desde una edad tardía en comparación con el estándar educativo que proponen las escuelas pianísticas.

Teniendo en cuenta lo que dice Roldán con relación a la problemática de este trabajo, podríamos decir que muy pocos estudiantes, principalmente quienes tienen padres o familiares cercanos pianistas o músicos, tienen acceso a iniciar sus estudios desde un piano real de siete octavas tecla pesada y demás características que son necesarias para poder interpretar un repertorio clásico tradicional de estas escuelas europeas. El otro gran porcentaje, debe prepararse desde un teclado de cinco octavas de tecla liviana que no se compara con la sonoridad de un piano. Ahora, es posible que un porcentaje de aspirantes cuente con la posibilidad económica de adquirir un piano eléctrico que medianamente se acerque un poco más a lo que brinda un piano acústico, esto para preparar un examen universitario que no es nada sencillo y que requiere conocer muy a fondo sus posibilidades y estilos interpretativos.

Finalmente, Roldán nos dice que en Colombia al igual que en otros países latinoamericanos se adoptaron muchos elementos compositivos de la tradición musical europea. Esto indica que a pesar de que se escribieron muchas obras para piano en nuestro país durante los principios del siglo XX, el desarrollo de la pedagogía para música académica es aún incipiente en cuanto al estilo de las escuelas pianísticas. O sea que no se ha desarrollado con las características tanto técnicas como teóricas e interpretativas al mismo nivel que las de las escuelas europeas o de Norteamérica.

5.2.1 *Modernes klavierpiel*

Este texto, que traducido del alemán sería algo como “La Moderna Ejecución Pianística” escrito por Karl Leimer, habla de la importancia que tiene una correcta formación técnica

⁸ Andrés Samper, “Educación musical en Colombia, un espacio para la reflexión” RICERCARE No. 4, Revista del departamento de música – Grupo de investigación en estudios musicales (2015): 7

desde las primeras lecciones. Para Leimer, se debe “mostrar el camino con toda brevedad a través de un trabajo basado en la concentración y de la memoria reflexiva”⁹

A pesar de que este texto fue escrito hace ya algún tiempo (1931), y que hoy en día existen una gran variedad de metodologías sobre técnica e interpretación a nivel mundial, me parece muy acertada la forma de abordar un repertorio ya sea de obras o de estudios, desde una preparación previa, e incluso podríamos decir que mental en cuanto a la partitura (memorización, concentración, repetición), para luego unificarse con una disposición física desde una perspectiva técnica como la posición del cuerpo, de la mano entre otras.

5.2 Aprendizaje del piano

Desde la perspectiva de la pedagogía, Martha Lucía Barriga Monroy quiso hacer una comparación para mostrar algunos contrastes entre los procesos pedagógicos de Colombia y Japón¹⁰, principalmente entre Tokio y Bogotá, puesto que, a pesar de ser muy diferentes en cuanto a culturas y tradiciones, tienen un repertorio pianístico - académico (europeo) en común. En su texto: “La enseñanza en Japón, un estudio de los métodos de enseñanza para principiantes” comienza diciéndonos que entre los años 1985 y 1987 (fecha en la cual se realizó la investigación) la edad más propicia para iniciar estudios de piano era entre los 7 y los 10 años, pero que actualmente lo hacen desde los 2 o 3 años. Seguidamente, Barriga explica que es muy fácil encontrar hasta dos profesores de piano por vecindario y que la gran mayoría trabaja con métodos japoneses como el Suzuki, Atarashi piano no Okeiko, Yamaha, entre otros, que proponen una formación integral en cuanto a la técnica, la lectura y escritura musical, la entonación, la ejecución tanto solista como en ensambles y finalmente la composición y la improvisación.

Evidentemente si lo comparamos con los procesos de enseñanza-aprendizaje del piano en nuestro medio, los cuales se inician aproximadamente entre los 12 y 15 años en diferentes escuelas de formación a nivel de Cundinamarca y Bogotá, notaremos que no contamos con el material, ni la dotación instrumental, ni la edad propicia para abordar a nivel técnico ni interpretativo una metodología del repertorio canónico de las escuelas pianísticas que estén a la “altura” de las escuelas japonesas.

Otro documento que complementó un poco sobre estos procesos pedagógicos y metodológicos de la técnica y del cual profundizaré un poco más en el marco teórico, fue el de “Iniciación en el piano” de Marisa Pérez, el cual nos plantea que: “La pedagogía pianística ha evolucionado sin cesar a lo largo de este siglo obedeciendo a la necesidad de plantear una enseñanza adaptada a los cambios sociales y educativos”.¹¹

Lo que Pérez nos quiere decir, es que las metodologías y la pedagogía deben siempre estar dispuestas a adaptarse según las características y necesidades tanto técnicas, interpretativas como sociales y culturales de los aspirantes a una carrera profesional como pianista. Pérez también nos dice, basada en el libro *Das lebendige Klavierunterricht*¹² de Margit Varró, que todo conocimiento musical debería ser asimilado en primer lugar por

⁹ Karl Leimer, *La moderna ejecución pianística* (Ricordi Americana S. A – Buenos Aires, 1931): 11

¹⁰ Martha Lucia Barriga Monroy, “*La enseñanza en Japón, un estudio de los métodos de enseñanza para principiantes*”, Universidad de Pamplona, El Artista (Revista de investigaciones y en música y artes plásticas) ISSN-e: 1794-8614, Colombia (2004).

¹¹ Marisa Pérez, “Iniciación en el piano”, Revista de especialización musical Quodlibet, España (1995): 5.

¹² Margit Varró, *Das lebendige Klavierunterricht*, Editorial Schott, Alemania (2000).

el oído. Es decir, que solamente cuando hayan sido correctamente apropiados y/o identificados auditivamente los elementos musicales, podría el alumno iniciarse en la lectura y escritura de partituras.

Continuando con la perspectiva de aprendizaje, es importante mencionar unos datos estadísticos para saber a qué nivel o mejor, qué porcentaje poblacional está pasando o podría pasar por lo mismo que yo viví en mi proceso y de esta contrastar con lo que nos dice Róldan y Barriga. En promedio, las escuelas de música en los municipios de Cundinamarca en el área de teclado, coro, guitarra o banda sinfónica cuentan con un cubrimiento poblacional de 400 a 500 personas atendidas durante cada mes, lo que nos lleva analizar una cifra de 80 a 100 estudiantes en cada escuela de piano o teclado. Teniendo en cuenta que la mayoría, o sea un 65% de esta población son jóvenes entre los 12 y 17 años que desean encontrar una forma para desarrollar sus habilidades musicales, y en un 35% continuar sus estudios a nivel profesional, hablamos que en un año cerca de 30 o 35 de estos jóvenes dependen casi en su totalidad de tener una muy buena preparación técnica, interpretativa, corporal, teórica, etc.

Realicé este sondeo con el objetivo de mostrar una “radiografía” de los procesos en cuanto a la enseñanza de la técnica, interpretación y demás características que necesita un pianista en su formación y más si desea ingresar a un programa universitario. Además, como evidencia de que lo que pasó en mi proceso formativo es una realidad que se vive en Bogotá y muchos municipios de la sabana.

5.3 Interpretación

Por otro lado, examinando la categoría de la interpretación, empezaré citando a Silvia García, quien en su artículo “Interpretación pianística”, dice que la enseñanza del piano se ha encaminado tradicionalmente como un objeto fuera de cualquier interpretación personal, enfocándose en general hacia el “mejor” modo de proceder construyendo metodológicamente clases donde la consigna es cumplir con ideas musicales planteadas por el docente.¹³

Entendiendo esto como una crítica a las formas académicas específicas de interpretación, podríamos decir que la técnica pianística como herramienta debería permitir una reflexión con la intencionalidad que conduzca a la actividad musical, o sea a la ejecución del instrumento. Por lo tanto, dice García, el enfoque para la enseñanza del piano o cualquier otro instrumento debería consistir en una búsqueda de concordancia y coherencia por parte del alumno entre su idea de realizar y su realización sonora.

Si consideramos que parte de la problemática tiene que ver con los vacíos que se producen debido a la falta de procesos de formación en edades tempranas a un nivel técnico y que además se debe buscar una sonoridad y coherencia en la interpretación (como dice García), podremos comprender mejor que si no se cuenta con estos mismos, será muy difícil iniciar una carrera profesional al mismo nivel de otros países. Para lograrlo se tendría que “comprimir” un proceso de 10 o 12 años, (duración en promedio de los niveles preparatorios) en 5 o 6 años (duración promedio del pregrado). De esto podría decir que la interpretación, vista como una parte fundamental en la forma de hacer música, debe comprender todos los elementos técnicos en la ejecución del instrumento, el análisis

¹³ Silvia García, “Interpretación pianística-vinculación entre análisis musical y herramientas técnicas”, Sociedad Argentina para las ciencias cognitivas de la música SACCOM, actas de la VII reunión, (2008): 358

musical (teórico o del estilo), la fluidez, la naturalidad, pero también debe dar las herramientas necesarias para no depender solamente de las habilidades adquiridas con anterioridad y que, a pesar de ser también necesarias, deben ser complementadas con estos conceptos para mejorar la interpretación.

5.4 Registros audiovisuales

Finalmente, quiero relacionar mi problema con tres de las grabaciones audio- visuales más relevantes a mi parecer en cuanto a técnica, interpretación, tempo y dinámicas logradas de manera impecable para la sonata “Hammerklavier” de L. V. Beethoven. Comenzaré con la interpretación de Daniel Barenboim realizada en el Palacio Rasumofsky de Viena en el año de 1983. Esta versión me ayudó a entender que, a pesar de tener un tempo lento, es muy importante definir cada nota en cuanto a matices de volumen y proyección del sonido, por lo cual es necesario estudiar una técnica que permita articular muy bien cada frase y examinar cada digitación. En la segunda versión encontramos la de Sviatoslav Richter grabada en Praga en 1975, en la que con un tempo más rápido que la de Barenboim logra destacar de forma limpia cada melodía, demostrando un virtuosismo que solo se da con el tiempo y el estudio temprano de las escalas, arpeggios, ligaduras y estacatos. Además de estos elementos técnicos, Richter da una interpretación que se compone de todos los elementos ya mencionados anteriormente como el análisis, la coherencia entre lo que está escrito y lo que él quiere decir con su ejecución. Por último y no menos importante, está la interpretación de Yuja Wang realizada en el Carnegie Hall de Nueva York en el 2016. Wang con su versión, propone una ejecución con un tempo mucho más rápido, y unos matices “exagerados” que hacen de esta interpretación una moderna visión de cómo se piensa en las escuelas modernas la tradición pianística.

Estas metodologías para el abordaje de la interpretación pianística, son producto claramente de muchos años de pedagogía, experimentación, análisis, seguimiento de la técnica y otras características que con el tiempo hacen que los procesos desde las edades tempranas tengan una relevancia mucho más importante y completa en cada uno de sus desarrollos como instrumentistas.

6. MARCO TEÓRICO

Buscando dar una proyección más detallada sobre los “vacíos” que se presentaron en mi formación como tecladista perfilado hacia un desarrollo académico y posteriormente como pianista, quisiera enfocarme en dos conceptos: técnica e interpretación, para que fortalezcan y guíen los argumentos en los que manifestaré mis puntos de vista sobre el problema central de este trabajo.

6.1 Concepto de técnica pianística

Es indiscutible el hecho de que en Colombia no hay (o es muy insuficiente aún) una tradición musical propia respecto a la interpretación y mucho menos a la investigación en pedagogía de un instrumento europeo como el piano. Por esta carencia, es necesario crear no solo consciencia sobre este problema, sino también una pedagogía que permita adquirir un nivel superior con respecto a la mayoría de los intérpretes del instrumento a nivel mundial, con un estilo propio como lo requieren la mayoría de planes de estudio en las universidades del país.

Teniendo en cuenta que la iniciación musical en edades tempranas, como dice Roldán, es fundamental para la formación de los futuros pianistas y que a medida que la ciencia y la tecnología avanzan y cambian los métodos para el instrumento también, es necesario saber qué elementos se deben comprender durante una “transición complementaria” para quienes iniciamos en edades “tardías” el aprendizaje del instrumento y más aún para quienes se desarrollaron en principio como tecladistas y no como pianistas.

Como lo mencioné en los antecedentes, mi formación musical tuvo sus principios en un municipio en el cual no existían procesos de formación relacionados con teclado y/o piano, por esto tuve que recurrir a un aprendizaje en principio empírico para posteriormente tomar clases particulares.

De acuerdo con el informe de asistencia técnica municipal y departamental¹⁴ del IDECUT, en el 2019 unos 116 municipios del departamento recibieron asistencia técnica de la gestión pública de la cultura. En la actualidad cerca de un 60% de estos municipios cuentan con escuelas de formación en sus diferentes áreas: música, danzas, teatro, artes plásticas, etc.

Teniendo en cuenta lo anterior, diríamos que a pesar de que más de la mitad de estos municipios cuentan con estas escuelas formativas, no todos tienen una metodología adecuada que permita preparar a quienes deseen continuar sus estudios de forma profesional. El concepto de la técnica pianística debe ser aprendido (como dice Marisa Pérez en su texto¹⁵) de forma que el estudiante pueda avanzar en todos los campos al tiempo para adquirir dominio absoluto de lo que debe interpretar y a su vez, no solamente adquirir unos conocimientos determinados. O sea, es necesario iniciar el estudio técnico del instrumento a una edad temprana, pero también es importante que la metodología cuente con las características fundamentales para que la técnica cumpla con todos los parámetros formativos necesarios para una óptima ejecución.

¹⁴ IDECUT (Instituto departamental de cultura y turismo) anexo No. 2

¹⁵ Pérez, Op. Cit: 8.

Ahora, teniendo en cuenta que la realidad de nuestra cultura en cuanto a educación musical es otra, implicará entonces esto la creación de toda una formación pianística aplicada a las características propias de nuestro contexto social y cultural.

A través de los años, la técnica pianística ha tenido muchos cambios y adaptaciones. Todos los métodos, tratados o estudios de diversos pianistas y/o pedagogos, buscan encontrar la mejor forma de abordar los retos a los que se pueda enfrentar el instrumentista. Citando algunas ideas, encontramos por ejemplo a Ferdinand Beyer, quien en su método “Escuela preparatoria de piano”¹⁶, dice que el alumno (una vez ubicado en el piano) deberá tomar una actitud o postura natural, teniendo cuidado de mantener los codos ligeramente adherentes al cuerpo y al mismo nivel del teclado. También dice Beyer que la mano deberá estar ligeramente inclinada hacia el pulgar y los dedos un poco alargados conservando la punta curvada hacia la tecla produciendo un movimiento de percusión vertical.

Para enfocarnos en una metodología necesaria en la formación inicial de cualquier estudiante con o sin falencias en la técnica pianística, se deben tener en cuenta algunos elementos fundamentales en cuanto a la posición de la mano, del cuerpo, la digitación y la articulación. Álvaro Ordoñez en su tesis¹⁷ de maestría indica que, para ser efectivo, un método debería contemplar todas las demandas con las cuales podría encontrarse un pianista durante la ejecución de cualquier obra, ordenando los elementos que se hayan vinculado entre sí por una relación de lo simple a lo complejo.

Una forma de organizar dichos elementos fundamentales para la formación, hacia una correcta posición de la mano, sería tal vez como lo indica Heinrich Neuhaus (maestro de Sviatoslav Richter y Emil Gillels) en su libro *El arte del piano*¹⁸, usando cinco dedos sin cambio de posición, escalas, arpeggios, notas dobles, acordes, saltos y polifonía. De esta manera, se corrigen algunos de los principales problemas en cuanto a la debida postura de la mano y las articulaciones de los dedos.

El piano, como dice Hugo Riemann en su libro¹⁹, es uno de los medios más poderosos de difusión de cultura musical, gracias a las reducciones para el mismo, a dos o cuatro manos o para piano y canto, tanto el pianista como el aficionado pueden conocer y estudiar estas obras aun sin oírlas en ejecuciones auténticas. Hablar de una lectura a primera vista también hace parte de la formación fundamental de todo pianista y más aún si no se cuenta con la técnica adecuada, la mano podría presentar algún tipo de dificultad al momento de hacer una reducción orquestal en la que debe estar abierta y dispuesta a tocar acordes amplios en tempos ligeros.

Para entender cada vez más claramente la problemática que presenta no tener este tipo de estudios metodológicos e investigativos y que finalmente se ven reflejados en la interpretación técnica del instrumentista, es necesario poner en evidencia todas las circunstancias que se presentan a los estudiantes de teclado que aspiren a una carrera profesional en piano y que por falta de recursos para adquirir uno, o de espacios públicos para practicar, no logran llegar en óptima condición a realizar sus estudios musicales en conservatorios y/o universidades.

¹⁶ Ferdinand Beyer, *Escuela preparatoria de piano*, Ricordi, Buenos Aires (1981):7

¹⁷ Álvaro Gabriel Ordoñez Timaná, Tesis de Maestría “La técnica pianística al servicio de la musicalidad”, Universidad Nacional de Colombia, (2007): 31

¹⁸ Heinrich Neuhaus, *El arte del piano: consideraciones de un profesor*, Real Musical, España (1987): 10

¹⁹ Hugo Riemann, *Manual del pianista*, Idea Books, Madrid (2005):8

Entonces, la técnica pianística debe ser, desde mi perspectiva, una herramienta que pueda facilitar el aprendizaje y corregir los problemas interpretativos. Desde la forma en que nos ubicamos en el piano, hasta la posición de cada uno de los dedos sobre el teclado para lograr un sonido adecuado a las características de las escuelas pianísticas. Me basaré en algunos métodos como los *Ejercicios técnicos* de Franz Liszt/Julio Esteban o los *Principios racionales de la técnica pianística* de Alfred Cortot, así como las escalas mayores y menores, por terceras, sextas y decimas para resolver mis problemas técnicos. También, como objeto de experimentación, quisiera definir una metodología más acertada que pueda solucionar este tipo de problemáticas que se presentan a lo largo de la carrera y dejan vacíos importantes en la interpretación del instrumento.

6.2 Concepto de interpretación

El segundo concepto, orientado hacia un contexto interpretativo, nos permitirá entender cómo dicho proceso musical iniciado en un teclado de cinco octavas y su respectiva transición a un piano, podría generar emociones relacionadas a la frustración, o tal vez a la ansiedad, por el hecho de no cumplir con las expectativas requeridas en un pensum profesional como intérprete. Por otro lado, quisiera evidenciar la importancia de algunos elementos como la memorización de una obra extensa, en este caso, la sonata “Hammerklavier”, la cual tiene una duración aproximada de 56 minutos (dependiendo del tempo) o la construcción estructural de un estilo, teniendo en cuenta la gran variedad de motivos musicales, frases y matices que hacen parte de la debida ejecución. Es decir, la interpretación debe estar compuesta de elementos técnicos que brinden herramientas para una ejecución más acertada, pero también de conceptos como el de la corporeidad que abarca (entre otras) la experiencia, la auto observación, la experimentación o incluso la intuición, para tener una apropiación plena de la obra. Otro concepto muy importante, es el de la corporalidad, ya que se debe tener en cuenta que es a través del cuerpo y sus posibilidades proporcionales (como por ejemplo el tamaño de la mano) que se realizará una interpretación acorde a las necesidades físicas del instrumentista y expresivas de la obra.

Quisiera comenzar citando unas palabras del reconocido pianista del siglo XX Arthur Rubinstein, quien en una entrevista²⁰ con Robert MacNeil le cuenta una anécdota de su vida. Rubinstein le dice que el cantante Emmy Destinn en un encuentro en Londres le preguntó si él sabía cómo tocaba en su época Chopin, a lo cual Arthur respondió (instintivamente) acercándose al piano y tocando una pieza del compositor polaco que no solía tocar en los conciertos, al terminar, le dijo al cantante que no era él quien tocaba, sino que él solo sentía que se debía interpretar esta pieza así, pero que él, según sus conocimientos, no lo habría tocado de esta manera, haciendo referencia a que según las características de cómo estaba escrito se debería hacer de otra forma.

Esta reflexión me dio a pensar en la forma en que se da la interpretación para cada instrumentista. Sí, es cierto que existen algunos elementos del estilo “obligatorios” en las composiciones, pero si nos ceñimos completamente a lo que está escrito, ¿dónde queda el discurso musical propio? Es indispensable que la interpretación permita brindar la

²⁰ “Arthur Rubinstein at 90”, entrevista realizada en 1977 por Robert MacNeil en Paris, video en YouTube, minuto 25:50, acceso el 21 de noviembre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=VFESLdERZwI&t=1549s>

oportunidad de expresar lo que el artista siente, antes durante y después de la ejecución de la obra.

Para hablar un poco sobre este concepto, es importante tener en cuenta, como diría Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán en su artículo “Los elementos secretos de la ejecución musical” que, la necesidad inaplazable de estudiar la ejecución musical, en función de las maneras en que edifica y genera significado desde su corporeidad inherente, ha ido configurando en fechas recientes, una visión interdisciplinaria del fenómeno que integra los estudios musicales y del performance, las ciencias cognitivas y la semiótica.²¹

Según esto, la capacidad de interpretar (en los últimos años) se debe orientar más a conferir el significado de la música, a analizar las maneras en que se construye un discurso y que permita brindar una comunicación permanente entre quien interpreta y el oyente. En este trabajo presentaré un análisis emocional y semiótico de sensaciones e intenciones que se encuentran arraigadas a las obras y que no están escritas, pero sí implícitas en la ejecución de las mismas.

Quise recurrir al texto de Ramón Pelinsky “Corporeidad y experiencia musical” para entender esta problemática desde el concepto interpretativo de forma más clara. Pelinsky habla de cómo nuestra condición humana de seres corporalizados está superpuesta a la práctica musical en los discursos musicales y que, aunque la percepción sea en primera medida un proceso cerebro-corporal, sus rasgos de pre conceptualidad y pre racionalidad se extienden sobre nuestras prácticas musicales a través de hábitos motores²² repetitivos.

Con base en el texto de Pelinsky, quien también habla sobre la corporalidad y la corporeidad como dos categorías fundamentales en la interpretación, podemos entender que, si bien son dos conceptos diferentes, que desdibujan el dualismo entre mente y cuerpo, sujeto y objeto antes de ser pensamiento, es necesario relacionarlas con una cognición corporeizada, como una dualidad unificada para desarrollar una capacidad coherente de la ejecución.

Si tomamos en cuenta estas dos categorías, en el momento de aplicar una metodología que complemente estos vacíos en la interpretación, podrían solucionar algunos cuestionamientos relacionados con la pregunta: ¿cómo puedo brindar un discurso musical adecuado a través de un repertorio creado en un contexto histórico y regional diferente al que pertenezco? Esto, sabiendo que es necesario para realizar un pregrado según las características de las diferentes escuelas de formación pianística.

Finalmente, para analizar la interpretación desde la perspectiva semiótica, tomé como referente el artículo “Una perspectiva semiótica de la interpretación musical” de Javier Asdrúbal Vinasco, quien propone en su capítulo *La interpretación musical como acto semiótico*²³ que:

“La interpretación es una práctica inherente a la experiencia musical desde cualquiera de las múltiples aproximaciones posibles al fenómeno. Bien sea como compositores o intérpretes, musicólogos o público, debemos interpretar lo que recibimos debido a que la música se expresa por representaciones”.

²¹ Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán, “Elementos secretos de la ejecución musical”, Universidad EAFIT, (2014): 57

²² Ramón Pelinsky, “Corporeidad y experiencia musical”, Revista transcultural de música No. 9 (2005): 2

²³ Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán, “Una perspectiva semiótica de la interpretación musical”, Escuela de ciencias y humanidades de la Universidad EAFIT, Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, volumen 7 No. 1 (2012): 13

Además, el autor indica que cada signo está en capacidad de originar un significado que opera como un nuevo signo, constituyendo de esta manera una cadena de representaciones referida a un objeto musical. De ahí que se considere la interpretación musical como un acto semiótico.

Según Vinasco, la interpretación musical es una práctica compleja y personal en la que el intérprete se implica con su percepción, intención, conocimiento, creatividad y capacidades para la representación. Basado en este texto, quisiera mencionar lo que él denomina: “elementos de la semiótica peirciana” como punto de referencia para analizar mi interpretación ya sea como receptor o como generador. En este orden, se puede decir entonces que, la obra a interpretar será el “objeto”, las ideas que la obra generen serán las “interpretantes” y las representaciones que origine servirán como nuevos signos de la música.

Para dar solución a mi problema de estudio o investigación, usaré estos dos conceptos enfocándome principalmente en la técnica, pero sin desligar por completo el componente de corporeidad, el cual es un poco más complejo en cuanto a auto observación y análisis (sin desconocer su importancia en la ejecución musical). De esta manera buscaré experimentar también la parte corporal, examinando algunas posturas y posiciones de la mano de acuerdo con las exigencias del estilo en la obra, observando a través de las dinámicas, ornamentaciones y demás matices una ejecución que me permita brindar un discurso propio y que conserve las características estilísticas del periodo.

7. METODOLOGÍA

Teniendo en cuenta que con este texto estoy buscando proponer unas herramientas básicas para facilitar y/o corregir algunos problemas asociados a la transición del teclado al piano a través del análisis y la experimentación, me basaré en un método cualitativo examinando la comprensión de significados, experiencias personales vividas y experimentación que permitan arrojar resultados más eficientes y específicos. Además, que estos mismos se puedan consignar en una bitácora y contrastar en mi proceso de crecimiento en lo personal como músico, y profesional como docente.

En el artículo *Teoría y práctica de la ejecución pianística* de Antonio Narejos, dice que al pianista de épocas pasadas (siglo XIX) lo que realmente interesaba era saber cómo podía hacer para desenvolverse eficazmente y no con la comprensión profunda de los procesos implícitos en su ejecución.

“La mayoría de métodos buscan almacenar conclusiones parciales e inconexas, extraídas de la observación y basadas en apreciaciones más o menos intuitivas que se limitaban a describir las características más superficiales de la acción sin tener en cuenta que la observación está condicionada por las expectativas, los gustos y los conocimientos del observador”²⁴

Relacionando lo que dice Narejos en este párrafo con mi problema de investigación, diría que para brindar una metodología más completa, es necesario realizar análisis específicos de la técnica, la articulación, la interpretación y finalmente la ejecución. Dicha metodología estuvo sustentada en principio a manera de auto etnografía, definiéndola como una auto observación, una investigación propia de mis posibilidades técnicas e interpretativas, un inventario de mis fortalezas y debilidades que me condujo posteriormente a una experimentación. Así mismo, este método de experimentar ensayando con nociones que no había tocado antes, conociendo previamente cada una de mis necesidades, me permitió trabajar los elementos de técnica seleccionados en los libros de Cortot y Liszt, para finalmente aplicarlo a las principales problemáticas técnicas que se me generaron al involucrarme con un repertorio de talla universal como la sonata “Hammerklavier”.

Para lograr que esta metodología se pudiese aplicar a mis propósitos en cuanto a la categoría técnica, recurrí al texto *Investigación artística en música*²⁵ de Rubén López Cano, el cual en su capítulo 8.4 “Tareas de investigación auto etnográfica en investigación artística”, presenta unas estrategias de auto observación y trabajo experimental que serán fundamentales para reflexionar y buscar una solución a las mismas.

Dichas estrategias deberán producir unos datos informativos sobre el cómo he realizado mis estudios hasta el momento, si se lograron identificar completamente mis falencias y cómo buscar unas soluciones a todos estos problemas técnicos e interpretativos a través

²⁴ Antonio Narejos, *Teoría y práctica de la ejecución pianística*, Revista “Léeme” Vol. 2-3, Universidad de Alicante, España (1993-1994):1

²⁵ Rubén López Cano, *Investigación artística en música*, ESMUC, Conaculta, Fonca, Fondo Nacional para la cultura y las artes de México (2013): 146

principalmente de métodos que se orienten a corregir y complementar los vacíos ya mencionados.

7.1 Categorización de los procedimientos

Una de las metodologías usadas para este trabajo fue la auto observación, que como dice López Cano, equivale a la observación participante y sistematización por categorías de los métodos cualitativos académicos. A través de un cronograma de estudios que realicé durante el montaje de las obras para mi recital de grado, se dará una luz a lo que, en principio, se debe reflexionar y analizar para mejorar determinados elementos técnicos como la digitación, la articulación, la posición de la mano, e interpretativos como la expresión de una frase, la naturalidad y la relajación de las manos y el cuerpo. Las categorías de auto observación que usé fueron las siguientes:

1. **Técnica:** Posición de la mano, figuras complejas, acordes abiertos, pasajes ligeros, digitaciones, articulaciones y dinámicas de interpretación.
2. **Interpretación:** Relajación de la mano, del cuerpo, naturalidad del fraseo, concentración y memorización

Como un tercer punto, realicé un análisis musical que complemente y dé un mejor entendimiento a la estructura de la obra en general de la siguiente manera:

3. **Análisis:** Teórico, es decir de la armonía, el tempo, la métrica, las figuras complejas y todo aquello que hace parte del repertorio seleccionado, todo esto enfocado hacia las partes que me presentaron mayor dificultad tanto en el montaje como en la interpretación. El estilo, la forma y el contexto histórico.

Teniendo en cuenta algunos autores como Ian Bent quien dice que la resolución de una estructura musical está en los elementos constitutivos relativamente más sencillos, y en la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura, en este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra o una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral. Esto quiere decir, que para entender mejor una obra, en mi caso la sonata "Hammerklavier", se deben buscar los elementos característicos sencillos que la componen, algo así como las células principales que dan movimiento y la hacen única. Para eso, analicé todos los motivos que resalten en la pieza que tengan protagonismo y faciliten su interpretación y memorización.

También quise tener en cuenta a María Nagore con su texto *El Análisis Musical: Entre el formalismo y la hermenéutica*, quien dice que al establecer como actividad central del análisis la comparación, método que permite determinar los elementos estructurales y definir sus funciones, se habla de un rasgo común a todos los tipos de análisis musical-estilístico, formal, funcional derivado de la teoría de la recepción schenkeriano o semiológico²⁶.

Es decir, pensar en que solo se puede analizar una obra desde el papel es como insinuar que yo como instrumentista solo tendría una posibilidad de interpretar las obras en mi repertorio, lo cual limitaría aún más mi sentido musical (ya afectado por las condiciones

²⁶ María Nagore, *El Análisis Musical: Entre el formalismo y la hermenéutica*, Universidad Complutense de Madrid (2004): 12

del instrumento) mis capacidades de explorar y crear un discurso musical propio con el que pudiera expresar emociones, sensaciones y que construya una experiencia musical.

Ya mencionados los conceptos de técnica e interpretación, empezaré analizando la forma, la armonía, el estilo, los ornamentos, las frases y digitaciones del primer movimiento de la sonata “Hammerklavier”. Lo que espero lograr con esto, es estructurar de forma teórica toda la pieza (según los conceptos canónicos que le aplican) para brindar una interpretación más acertada bajo los criterios universales de las escuelas pianísticas.

Una vez claros los criterios interpretativos desde el enfoque teórico musical, centraré mi atención en aplicar tres conceptos del texto de Nagore como herramientas para el análisis de la obra. La autora delimita categorías para este fin. El “proceso” se refiere al tiempo requerido en el montaje de la obra, la “recepción histórica” es entendida como las diferencias que pueden haber entre la época en la que fue escrita con la época actual y por último define la “percepción” como el tiempo, el espacio, el movimiento y feeling²⁷. A partir de estos tres conceptos o categorías, buscaré profundizar en un análisis de lo semiótico musical implícito en el discurso musical que quiero ofrecer.

De la anterior propuesta metodológica se derivan las siguientes actividades:

7.2 Análisis Experimental

1. Realizar un inventario con los principales vacíos técnicos que se presentaron a lo largo de mi formación pianística.
2. Escoger dos o tres métodos sobre la técnica que permitan enfatizar en la postura de la mano, la digitación, la articulación y la “independencia” de cada dedo.
3. Realizar una encuesta a diferentes pianistas profesionales y en formación sobre las dificultades interpretativas que presentan por no tener una buena técnica que complemente y contraste mi trabajo auto etnográfico.
4. Registrar en audio, escrito y/o video los posibles avances semana tras semana a modo de bitácora para entender de forma más específica cuáles son las falencias y tener una perspectiva más clara de cómo llenar esos vacíos técnicos.

7.3 Análisis Musical

1. Analizar armónica y estructuralmente todo el primer movimiento de la sonata teniendo en cuenta el periodo compositivo y sus diferentes posibilidades en cuanto al estilo y forma contrastante.
2. Hacer una contextualización histórica de la sonata recopilando datos específicos de la época, del compositor y de lo que esta representa para el repertorio pianístico.

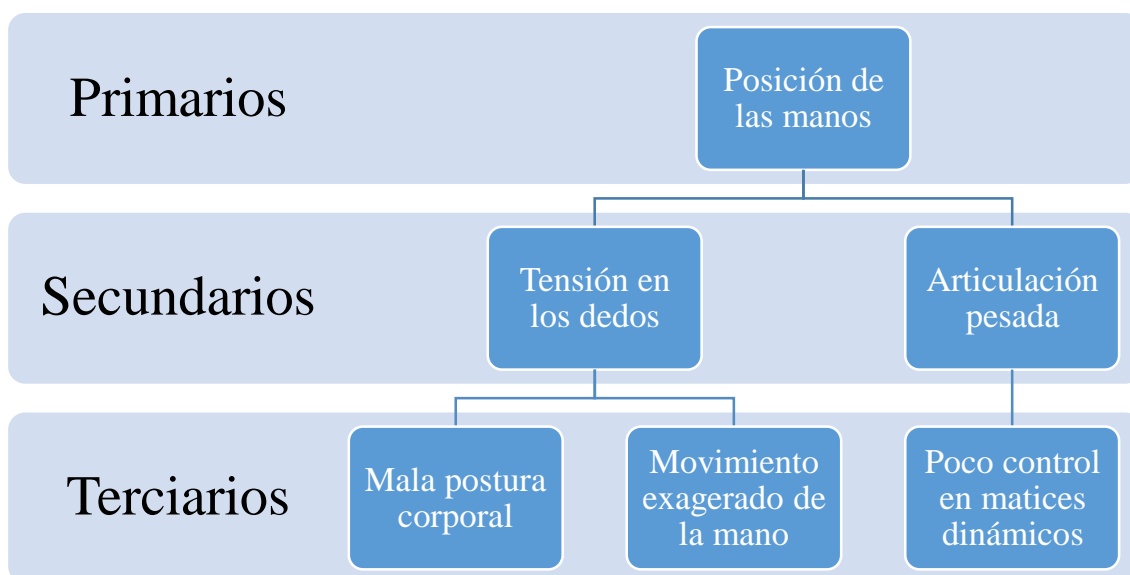
²⁷ A pesar de que esta palabra no se usa mucho en la escritura o metodología tradicional europea, quise citarla al igual que Nagore en su texto para hacer referencia a esta como el “sentimiento” que se le da a la interpretación.

8. RESULTADOS Y ANALISIS - PROCEDIMIENTO “RONDÓ”

El nombre de este capítulo está relacionado con el rondó, ya que al igual que esta estructura musical que se repite una y otra vez, la auto observación en el estudio de la interpretación es un proceso de constante repetición. En mi caso más específico llevaré nota y tomaré registro audio visual a diario de lo que no es necesario técnica e interpretativamente, de cómo se debe corregir, lo que se puede hacer versus lo que no y cómo lograrlo en un tiempo determinado.

A continuación, para estructurar la observación auto etnográfica, realizaré un cuadro del inventario que permitirá identificar los vacíos presentados desde mi proceso inicial (2006) y que se prolongaron hasta el montaje del repertorio para el recital de grado (2020). Esto teniendo en cuenta el hecho de que haber tenido una mala posición en las manos desencadenó muchos problemas técnicos que se prolongaron a lo largo de mi preparación universitaria.

8.1 Escalafón de vacíos técnicos



8.2 Tablas de análisis

Dentro de este proceso “Rondó”, realicé unas tablas en las cuales dividí en secciones todo el primer movimiento a modo de “forma sonata” teniendo en cuenta la estructura del periodo clásico, para después dar un orden práctico a las actividades que se realizaron a diario y/o mensualmente. En esta sección mostraré unas primeras conclusiones y observaciones con los resultados de estas tareas establecidas.

8.2.1 Exposición

En esta primera sección que va de los compases 1 al 123, se encuentra la presentación de los temas principales sobre los cuales se basará la estructura principal de la obra. Frases contrastantes, cambios de tonalidad, y una característica disposición de “melodía y acompañamiento” que se mantendrá durante toda esta primera parte.

Dentro de esta sección también se pueden apreciar diferentes timbres en cuanto al rango de registros sonoros, cambios de octava, cruces de voces, pausas y muchos más elementos característicos del estilo en las composiciones para piano de Beethoven en su periodo tardío.

Las tablas están organizadas de acuerdo a las actividades propuestas anteriormente.

8.2.1.1 Análisis experimental – técnica

Técnica	Repertorio: Beethoven - Sonata Hammerklavier, No. 29- I mov.	
	Mes(es): 1	Sección: 1
	Compases: Del 1 al 123	
	Exigencia Técnica	
	Articulaciones y digitaciones	<p>Compases 1 al 25</p> <p>Para empezar, me enfoqué en revisar las digitaciones propuestas en la partitura tanto por el compositor como por la editorial para “ahorrar” un poco de tiempo en cuanto al montaje general. En los primeros compases tuve algunos problemas con las digitaciones en las frases del compás 5 al 15 por las posiciones no muy convencionales y la conducción de la melodía principal. Del compás 16 al 25 la frase requiere de una articulación muy precisa con los matices en contrastantes al extremo. Es decir, hay que preparar la mano para cambios bruscos entre el “forte” y el “piano” que se presentan entre acordes con inversiones y cromatismos por compás.</p> <p>Compases 26 al 104</p> <p>Del 26 al 29 se debe resaltar la melodía con el “f” en octavas, pero teniendo en cuenta el <i>staccatissimo</i> que dará contraste a los saltos “pianísimo” de los siguientes compases. En la frase que va del compás 46 al 63 tuve que estudiar con diferentes ritmos para acoplar perfectamente las dos manos y lograr la velocidad requerida teniendo en cuenta que en algunas partes una mano sobrepone la otra.</p>

		Compases 105 al 123	
		Finalmente, para la frase que va del compás 105 al 110, en la cual hay un trino en medio de la melodía de la mano derecha, fue necesario estudiar separando la digitación apoyando el peso de la mano a los dedos 3,4 y 5 para resaltar la melodía mientras los dedos 1 y 2 realizaban el movimiento constante. En la mano izquierda, apliqué los ritmos ya trabajados en frases anteriores debido a que también presenta dificultad por los saltos entre notas graves y agudas.	
Posición de la mano		Compases 1 al 25	
		Durante esta primera parte, como las frases tienen saltos de octava en acordes, fue importante que la mano siempre estuviera relajada y dispuesta a los cambios rápidos no solo en la precisión de las notas sino en el contraste del matiz de volumen. La mayor dificultad se presentó en los compases 15 al 25, pues por la velocidad en la que se deben realizar los saltos fue necesario estudiar muy lento, con mucha precisión y sin ningún tipo de tensión que pudiera entorpecer el cambio de posición y el matiz de volumen en la mano.	
		Compases 74 a 83	
		La siguiente parte que requirió de mucho trabajo, fue la frase del compás 74 al 83 por los acordes de décima (la, re, do) los cuales requieren que la mano esté completamente abierta y preparada para cambiar a la octava superior o inferior.	
		Compases 111 a 123	
		Al final de la sección, en los compases del 111 al 123, tuve que proyectar el peso desde el antebrazo para lograr el matiz de “fortísimo” sin tener que tensionar la mano pues por la velocidad tiende a aplicarse más fuerza de la que requiere.	
Ejercicios	Adaptación de la Técnica		
		Este proceso me permitió entender que se deben practicar todas las escalas mayores, y menores en orden de quintas, con arpeggios a cuatro octavas preferiblemente en movimientos contrarios, ligado y <i>stacatto</i> para controlar perfectamente cada uno de los movimientos de la mano y su respectiva articulación. También estudiar con manos separadas para apropiarse de cada sección y limpiar el sonido de cada frase. Para reforzar y/o complementar la ejecución de estos compases, estuve trabajando los ejercicios del libro de técnica de F. Liszt, especialmente el No. 8 y 38* (<i>Ejemplo 1 y 2</i>) los cuales enfatizan en la práctica de acordes e inversiones cambiando las posiciones de la mano con ritmos. Fueron de bastante ayuda puesto que preparan la mano para saltos grandes y en diferentes velocidades.	

*Ejercicios técnicos para piano, Franz Liszt

Escogí estos ejercicios teniendo en cuenta las necesidades de esta primera sección de la obra. El número 38 por ejemplo, se enfatiza en trabajar los saltos de octavas con acordes, muy importante para los primeros compases y el número 8, se dedica más a la práctica de articulaciones ligeras con nota pedal para proporcionar una mejor dicción y limpieza del sonido en pasajes rápidos a dos o más voces.

Ejemplo 1. Ejercicio preparatorio para salto de octavas



Ejemplo 2. Ejercicio para el control de articulaciones



Observaciones y primeras conclusiones: Es necesario entender que para poder interpretar la obra con plena libertad pero conservando los elementos del estilo se debe poseer una técnica avanzada y llena de muchos elementos, que no solo se pueden encontrar en lo que indica la partitura, sino que se debe recurrir a una amplia variedad de metodologías y rutinas que llevan a un progreso indispensable, siempre y cuando se haga con disciplina y en lo posible bajo el tutorial de un docente capaz de complementar y revisar todo este trabajo.

8.2.1.2 Experimental – Interpretación

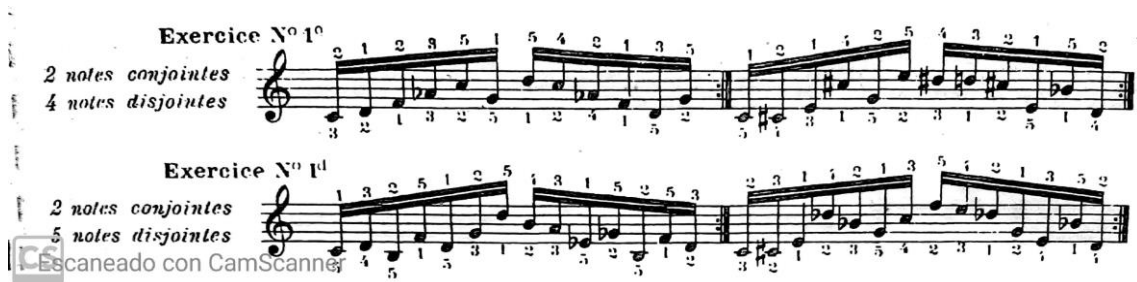
Interpretación	Repertorio: Beethoven - Sonata Hammerklavier, No. 29- I mov.			
	Mes(es): 1	Sección: 1	Compases: Del 1 al 123	
	Corporalidad	Compases 1 al 14	<p>La sonata en general presenta un reto muy importante por el tamaño de mi mano, durante el estudio de esta primera sección tuve problemas con los acordes en octavas o novenas. Es necesario buscar la forma de arpeggiar las melodías con acordes de 9ª o 10ª sin que se pierda la conducción melódica como en el primer pulso el compás 14. Es decir, es necesario pensar en cómo podría disponer de mi mano y del cuerpo en general para alcanzar ciertas octavas en la ejecución de esos pasajes que me resultaron tan complicados y así acomodarme a la obra.</p>	
		Compases 16 al 30		
		Compases 74 al 120		
	Percepción y apropiación	<p>En el periodo comprendido entre estos compases, presenta una exigencia y preparación física muy compleja, pues si bien se sabe, los saltos de octavas a gran velocidad no son nada sencillos y menos cuando una de las dos manos debe responder con acordes a la línea melódica.</p>		
		<p>En los compases 74 al 83 y 105 al 120, la mano requirió un tratamiento especial, teniendo en cuenta los cambios “extremos” de velocidad y de posición. Fue de vital importancia entender la diferencia entre aplicar fuerza sin tensionar la mano, antebrazo u hombros y lograr el volumen deseado desde la articulación y digitación de los dedos.</p>		
<p>Por su carácter fuerte, la obra casi que por sí misma le muestra al intérprete el camino a seguir. Los contrastes entre los <i>forte</i> y <i>piano</i> de los primeros compases indican que el pianista debe dominar muy bien todos los registros sonoros del instrumento. El resultado parcial de esta sección, me permite concluir que estos primeros compases podrían ser ejecutados con mucha naturalidad, o sea, no tratar de ir más allá de lo que Beethoven consignó en el papel, puesto que impartirle un sello propio desde el comienzo podría generar conflicto con el estilo de la pieza. Lograr diferenciar de forma tan súbita cada uno de los compases en esta sección es un reto tanto técnico como interpretativo. El compositor quiere con esto llevar al extremo el contraste entre una pregunta (blancas) en arpeggios del acorde y una respuesta (negras) sobre una línea melódica casi cromática. Todo esto creando una atmósfera ascendente hacia un <i>forte</i> que divide la melodía en saltos de octava para finalizar de nuevo en intervalos de un mismo arpeggio (Fa) hacia un “pianísimo” que da conclusión a un primer periodo.</p>				

	<p>Ejercicios</p>	<p>Todo este proceso me permitió entender que se debe estudiar la obra a una cuarta parte (25%) más lento del tiempo definitivo, para lograr que la intención de cada frase sea la que se busca dar. Posteriormente se puede aumentar la velocidad periódicamente hasta donde se lo permita la ejecución. De esta forma y como se dijo anteriormente, la corporeidad y la cognición corporeizada que enfatizan en el cuerpo-mente como una unidad, dispondrán una preparación a los cambios drásticos de velocidad que son tan característicos de la obra. En el proceso también me sirvió bastante trabajar del libro de técnica de Alfred Cortot para el mejoramiento de la posición de la mano y de los brazos en general, los ejercicios No. 1c, 1d y 2a* (<i>Ejemplo 3 y 4</i>) cuya digitación permite mejorar la articulación y por ende relajar la mano para no tener ningún tipo de tensión.</p>
--	--------------------------	---

***Principios racionales de la técnica pianística, Alfred Cortot**

De este libro y para esta parte específicamente, quise escoger estos ejercicios para complementar el trabajo inicial que hice con los de Liszt. El primero busca conseguir una digitación avanzada en cuanto al cambio de articulaciones principalmente en el dedo número 1 de las dos manos en arpeggios y notas de paso muy importantes para esos pasajes en donde la mano debe estar abierta completamente y lista para arpeggiar a gran velocidad. El segundo se enfoca en la preparación de agilidad en la mano pero ahora cerrada y con nota pedal en diferente dedo, empezando con el 1 hasta el 5. Este específicamente para frases como la del compás 100 al 110 en la cual la mano debe abrir y cerrar siguiendo la línea melódica.

Ejemplo 3. Ejercicio preparatorio para el intercambio de la articulación y movimiento de la mano a gran a velocidad



Ejemplo 4. Ejercicio para la disociación de los dedos enfocado al 5º y al 1º



Observaciones y primeras conclusiones: Es una obra con una carga emocional y/o interpretativa pesada, que reúne muchos elementos de ese período (1817) compositivo de Beethoven. Períodos contrastantes, frases largas que requieren de una preparación física y mental considerable y constante. El cuerpo debe estar en conexión absoluta con cada sección, moviéndose de acuerdo con la música, y dejarse llevar por el discurso de fuerza y reposo que muestra en estos primeros compases.

8.2.1.3 Análisis musical

Análisis	Repertorio: Beethoven - Sonata Hammerklavier, No. 29- I mov.		
	Mes(es): 1	Sección: 1	Compases: Del 1 al 123
	Histórico y estilístico	<p>Pensada en principio como una coral a cuatro voces, “la <i>Grosse sonate fur das hammerklavier</i> es considerada una de las más enérgicas sonatas para piano de Beethoven. Arte y técnica son para el ejecutante una exigente novedad dentro de la época”²⁸. Con unos primeros apuntes que datan de 1817, la Sonata número 29 Op. 106, tiene una fuerza que se manifiesta con un fortísimo desde el primer compás indicando como dice el compositor que “la energía es la moral del hombre”.</p> <p>En lo formal, a pesar de que data de un período tardío en la obra de Beethoven, y de que su construcción refleja sonoridades y contrastes nuevos, está un poco más cerca al clasicismo que al romanticismo, podría compararse por su carácter “heróico” con su Sinfonía número 3, por la fuerza del tema principal con la Sinfonía número 5 o por su dificultad técnica y contrastes virtuosos con la Sonata para piano número 3.</p>	
	Teórico	Compases 1 al 15 <i>Fig. 1</i>	<p>En los primeros compases se expone el tema principal de forma casi “triumfal”, con saltos fortísimo en inversiones de la tonalidad fundamental (si bemol mayor). Posteriormente, una melodía contrastante en un matiz <i>piano</i> señala un segundo tema que se desarrollará cromáticamente a lo largo de todo el primer movimiento. Finalmente, a través de un crescendo hasta el compás 15, empieza lo que será un puente con acordes alternados en ambas manos en inversiones y cromatismos que intentan por momentos dar un giro tonal pero que finalmente resuelve en un quinto grado.</p>
	Compases 37 al 47 <i>Fig. 2</i>	<p>Luego, y como lo mencioné anteriormente, aparece una sección que evoca el tercer movimiento de la Quinta Sinfonía, usando un tercer grado mayor para modular a la nueva tonalidad (Sol mayor) en la cual se mantendrá hasta que termine la exposición. Para un segundo tema principal, Beethoven recurre a una exploración más amplia del teclado con frases ligeras y melodías por terceras y sextas.</p>	

²⁸ Howeler Casper, *Enciclopedia de la música*, Editorial Noguer S.A, Barcelona (1958): 60

	Compas 102 al 112 <i>Fig. 3</i>	<p>En esta parte encontramos acordes de séptima en inversiones no muy convencionales, preguntas y respuestas con la misma mano. Llegando al final, una melodía en medio de un trino con acompañamiento en la mano izquierda que demuestra la influencia que Bach tuvo en sus primeros años y que presenta gran dificultad para el intérprete. Con una melodía casi arpegiada en octavas finaliza esta primera sección no sin antes presentar un Si bemol en octavas (rompiendo esquemas tonales) que anuncia la repetición de la exposición.</p>
--	---------------------------------	--

Fig. 1 Saltos de octava en acordes, contrastes dinámicos, articulaciones ligeras.

Allegro $\text{♩} = 138$ Komponiert 1817/18 Opus 106

Fig. 2 Modulación a sol mayor y frases por terceras y sextas.

Fig. 3 Trino en medio de la melodía, acordes en inversiones poco convencionales.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 102-106) features a melody with a trill in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 107-111) shows a trill in the right hand and a bass line in the left hand. The third system (measures 112-116) shows a melody with a trill in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *ff*, *sf*, *p*, and *cresc.*, and articulation markings like *tr.* and *8*.

Observaciones y primeras conclusiones:

Como se puede observar en esta última tabla, el análisis musical fue muy importante para complementar el trabajo experimental realizado anteriormente. Este brinda un esquema general de la forma en que se puede abordar una obra ya sea a través del análisis armónico, estructural o también desde el estilo compositivo de la pieza a través del contexto histórico, ya sea por la etapa compositiva del autor o por el entorno social que presentó durante la época.

8.2.2 Desarrollo

Para esta segunda sección que va de los compases 124 al 266, Beethoven realizará un tratamiento específico tanto en lo técnico como en lo musical a cada uno de los temas.

Entre ellos, se destaca un *fugato* que llevará el tema principal a un desarrollo total en cuanto a polifonía, contrapunto y musicalidad. Y finalmente, se encuentra un *cantabile* como parte de la modulación por las diferentes tonalidades que pasa para regresar nuevamente a la tonalidad principal.

8.2.2.1 Experimental – Técnica

Técnica	Repertorio: Beethoven - Sonata Hammerklavier, No. 29- I mov.			
	Mes(es): 2	Sección: 2	Compases: Del 124 al 266	
	Articulaciones y digitaciones	Exigencia Técnica		
		Compases 124 a 136		
		Inicia esta sección con un matiz de volumen <i>pianísimo</i> indicando que empieza una parte completamente nueva pero que conserva elementos de la estructura principal. La digitación debe ser muy precisa en esa melodía de octavas, ya que a esa velocidad es muy difícil controlar cada movimiento en ese volumen. Me fue de gran ayuda utilizar solo el peso de los dedos y mantener la mano lo más ligera posible.		
		Compases 138 a 176		
		Tal vez una de las partes más difíciles de toda la sonata, el <i>fugatto</i> que divide las secciones 1 y 3, muestra una vez más la capacidad en cuanto a escritura polifónica que tiene Beethoven, logrando distribuir las cuatro voces de manera perfecta en cuanto a simetría y sonoridad. Para lograr la digitación adecuada, fue necesario estudiarla muy lento y separando voz por voz, revisando la dirección que tomaba cada dedo, pensando siempre en las siguientes notas y en que cada articulación tuviera el peso necesario para lograr el sonido ideal. De esta manera y siguiendo las digitaciones sugeridas, pude memorizar toda esta sección, buscando un sonido “limpio” y que resaltara la línea melódica principal por encima de las demás voces.		
Compases 177 a 192				
Después de toda la sección de la fuga, continua un “puente” bastante complejo que conduce a otra parte más lenta. Es una melodía con cambios de octava en la cual la articulación debe estar preparada para una vez más cambiar a gran velocidad el registro principalmente los dedos 4 y 5 de la mano derecha en los cuales se destaca el mayor movimiento.				
Compases 227 a 248				
En esta parte final de la sección 2, está una de las partes que más me costó trabajo tanto memorizar como articular. En los primeros compases de esta frase retoma el tema principal de la sonata, pero la mano izquierda cambia dándole más movimiento a la melodía. Lo que hice fue revisar la digitación y acomodarla teniendo en cuenta los saltos y cambios rápidos en la contra melodía. Desde el compás 235, tuve que trabajar bastante tiempo las manos separadas porque a pesar de que la línea melódica ya es conocida, esta empieza una modulación que hace que las articulaciones se “cruzen” lo cual dificulta la ejecución a la velocidad recomendada.				

	<p>Posición de la mano</p>	Compases 159 a 197	<p>La posición de la mano en general durante todo el <i>fugatto</i> es (al igual que en las fugas de Bach) complicada pues siempre está en movimiento y con posición abierta y/o cerrada. Sin embargo, específicamente en los compases 159 y 161, las dos manos deben abrirse a una distancia de 10ª en la conducción melódica de las cuatro voces, también en los compases 193 a 197. Para lograr esta ejecución tuve que recurrir a la expansión de la mano en forma de arpeggio buscando la forma de acentuar la entrada de la voz superior para que no se sintiera un “vacío” en la conducción. Al principio creí que no se podría realizar por el tamaño de mi mano, pero luego de practicarlo varios meses y con ayuda de algunos ejercicios que más adelante mencionaré, se logró la sonoridad buscada. Finalmente, escuchando algunas versiones de pianistas reconocidos como Vladímir Ashkenazi o Martha Argerich quienes en entrevistas manifiestan el tamaño pequeño de su mano, pude analizar que recurren también al mismo modelo para la interpretación de estas partes.</p>
	<p>Ejercicios</p>	<p>Adaptación técnica</p>	<p>A través de este proceso, logré identificar algunos elementos técnicos que no había analizado porque ninguna otra obra los había requerido. Por lo general, en las fugas de Bach que había trabajado, no necesitaban de una extensión tan amplia en la mano en comparación con la de esta sonata. Para lograr esta sección fue vital el estudio de arpeggios en terceras, sextas y décimas, buscando ampliar el rango de la mano sin generar tensión ni movimientos exagerados.</p> <p>Encontré algunos ejercicios complementarios para los pasajes en notas dobles en el método “Escuela de escalas y notas dobles” ejercicio No. 3* de Muszkowski (<i>Ejemplo 5</i>) pensando en la disociación de los dedos y en la separación consciente de las voces. También fue muy importante trabajar ejercicios como el No. 27 del método de Liszt (<i>Ejemplo 6</i>) para mejorar la posición de la mano en nota sostenida con notas dobles.</p>

***Escuela de escalas y notas dobles, M. Muszkowski**

Al igual que en la exposición, escogí este método para complementar la práctica de algunas partes específicas de la obra, teniendo en cuenta las características del ejercicio y la necesidad del pasaje que se debía revisar. Trabajé este método debido a que se enfoca específicamente en el tratamiento de notas dobles y sus posibles dificultades.

Ejemplo 5. Ejercicio para la disociación melódica en las dos manos

Moszkowski Op. 64

M. Moszkowski

No. 3

Piano

Pno.

Ejemplo 6. Ejercicio enfocado en trabajar notas dobles en dedos 2/4 y 3/5 con nota pedal

B mayor

27

27

stacc.

stacc.

stacc.

stacc.

Observaciones y primeras conclusiones:

Esta sección presenta la mayor cantidad de partes difíciles de la sonata, en especial el *fugatto*, la progresión de saltos de octava en acordes, la modulación en terceras y sextas, el puente donde enfrenta tresillos con semicorcheas y una primera “reexposición” del tema con cambios rítmicos en la mano izquierda. Es necesario contar con una técnica apropiada para balancear el peso de la mano con la fuerza que se debe aplicar a las partes en *fortísimamente*, también pensar en una digitación ligera, firme y con buena sonoridad para que no se pierda la intención en cada línea melódica y en cada acompañamiento. Los ejercicios que yo trabajé y puse como ejemplo, son solo un acercamiento a todo lo que

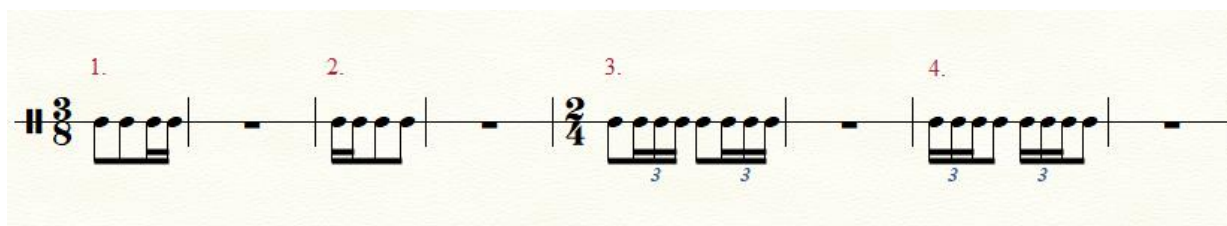
debí estudiar en cuanto a técnica e interpretación, puesto que, si no lo hubiese trabajado con esta metodología tan completa, no podría haber logrado los resultados deseados.

8.2.2.2 Experimental – Interpretación

Interpretación	Repertorio: Beethoven - Sonata Hammerklavier, No. 29- I mov.			
	Mes(es): 2	Sección: 2	Compases: Del 124 al 266	
	Corporalidad	Compases 138 a 176	La interpretación de esta sección, como lo mencioné anteriormente, debe estar ligada por completo a una preparación física que cumpla con las necesidades que requiere la pieza. Por tanto, para la fuga que se expone en estos compases, es de vital importancia que todo el cuerpo en sí, esté pre dispuesto a una posible “tensión” que se podría presentar durante esta parte. Durante el montaje, traté de estar siempre lo más relajado posible, manteniendo una posición tranquila, evitando cualquier movimiento innecesario que pudiera generar la más mínima tensión, pensando en un movimiento natural que fuera acorde con lo que estaba tocando.	
		Compases 201 al 213	Después de una parte tan enérgica como fue el <i>fugatto</i> , Beethoven (como lo hace generalmente) cambia completamente el carácter de la obra a una parte calmada, acompañada de un <i>cantabile espressivo</i> evocando una serenidad absoluta que se vio reflejada en el movimiento corporal, el cual ni siquiera tuve que pensar para saber a dónde llegar, sino que con el sonido parecía organizar todo de forma natural.	
		Compases 227 al 266	Finalmente, luego de estos episodios contrastantes, en los siguientes compases hace una pequeña re exposición del tema principal con algunos movimientos fuertes. Saltos de octava y hasta dos octavas que llevan al cuerpo a moverse a través de todo el teclado. Hubo una frase en los compases 235 a 248 (Fig. 4) a la cual tuve que dedicarle mucho tiempo especialmente por el “enredo” entre las voces superiores e inferiores, pero después de practicar con un movimiento que se apoyaba casi completamente en el hombro, logré entender cómo distribuir este peso para beneficio del sonido.	
	Percepción y apropiación	Al empezar esta sección, vi la necesidad de tomar un “respiro” de todo ese conjunto de emociones que desarrollan en la primera parte. En cierta forma buscar un sonido más tranquilo, más sereno, que me permitiera preparar cada uno de los sentidos para la fuga que seguía. Una vez logré diferenciar estos contrastes y encontrar un balance entre la intención del compositor y la mía, pude abordar la fuga con más seguridad y esto se vio reflejado en el control que le di a cada nota, articulación o movimiento que intervienen en su ejecución.		

	<p>En algún punto llegué a pensar que me costaría muchísimo trabajo memorizar todo el <i>fugatto</i>, puesto que nunca había trabajado una fuga dentro de un movimiento de sonata, mucho menos en el estilo pre-romántico característico de estas últimas sonatas de Beethoven, pero después de leer la partitura varias veces (sin tocar) entendiendo la conducción melódica, las modulaciones, el motivo y contramotivo, etc., me resultó mucho más sencillo de lo que había pensado. La parte que sí me generó todo tipo de frustraciones, fue la que está entre los compases 235 a 248, debido a su complejidad armónica y melódica, a la velocidad en que realiza las modulaciones generando una especie de “enredo” entre las manos y a la forma en que finaliza abriendo las voces hasta una décima para concluir en octavas. Tuve que recurrir a todo tipo de ritmos para estudiar compás por compás, separando por grupos tonales cada frase y buscar las digitaciones más adecuadas para que no interfirieran con las siguientes frases. Realizando este ejercicio muy lentamente a diario, conseguí interiorizar esos cambios a los cuales nunca había estado expuesto pero que son tan importantes para el abordaje del repertorio romántico influenciado por estas obras del periodo tardío de Beethoven.</p>
	<p>Ejercicios</p> <p>Dentro de la metodología que trabajé en cuanto a ejercicios, ya fuesen de memorización, de técnica, o de apropiación, pude observar que en general la mayoría requieren de una lectura previa sin el instrumento. Es decir, un buen ejercicio sería tratar de entender primero una determinada sección o frase de acuerdo a las características explícitas por el compositor en la partitura, antes de intentar ejecutarla en el instrumento. En mi caso específico, por ejemplo, me sirvió bastante leer la fuga varias veces intentando interiorizar cada melodía y contra melodía, cada motivo y episodio teniendo en cuenta la altura, la distribución de las voces y hasta pensar en un color para cada voz. De la misma manera, apliqué esta forma de estudio con la frase de la modulación, pero para complementar esta, trabajé algunos ritmos (<i>Ejemplo 7</i>) que me ayudaran apropiar, memorizar y ejecutar de una manera más concreta y natural.</p>

Ejemplo 7. Patrones rítmicos de estudio trabajados en las frases complejas



Observaciones y primeras conclusiones:

Como es evidente, no basta solo con las formas de estudio convencionales (sentarse en el piano a descifrar la partitura) para lograr el montaje de este tipo de obras. Es necesario complementar el abordaje del repertorio con diversas prácticas y herramientas metodológicas para el análisis de la técnica, que permitan facilitar el montaje de este mismo. Se debe enfocar en aquellas partes específicas que muestran mayor dificultad y

buscar soluciones que no comprometan la interpretación natural ni la musicalidad en el estilo.

8.2.2.3 Análisis musical

Análisis	Repertorio: Beethoven - Sonata Hammerklavier, No. 29- I mov.		
	Mes(es): 2	Sección: 2	Compases: Del 124 al 266
	Histórico y estilístico	<p>A pesar de que Beethoven en sus últimos años componía de forma que algunos llamaban “excéntrica”, había mucha coherencia musical en cada una de sus frases. Según Höwler, en su texto <i>Enciclopedia de la música: guía del melómano y del discófilo</i>, en las obras de sus últimos años, casi siempre se podía notar la presencia de fugas que mostraban la total influencia que tenía Bach en él. Para la muestra, el <i>fugatto</i> de esta sonata que lleva la polifonía a cuatro voces a un nivel muy superior gracias a la sonoridad abierta evocando el sonido orquestal de sus sinfonías o la independencia de cada voz como en su <i>Grosse fuge</i>.</p> <p>En definitiva, un elemento fundamental en cuanto a su estilo de composición en los últimos años. Después de toda esta genialidad sonora y contrapuntística, Beethoven contrasta con un <i>cantábile</i> que tiene como estructura una melodía y un acompañamiento, demostrando de nuevo su capacidad de sorprender al oyente y al intérprete con melodías poco exploradas. Llegando al final, anuncia la reexposición presentando el tema principal nuevamente, pero con algunos cambios en su estructura rítmica y modulando hacia otras tonalidades como lo haría en la “Coral” (9ª Sinfonía) indicando que aún puede llevar el tema por otros lugares que no se habían explorado. Finalmente, une estas partes con la reexposición a través de un puente que serían los saltos de octava y melodía cromática para modular a una tonalidad menor (Si) y de esta forma da inicio a la reexposición.</p>	
	Teórico	Compases 155 a 171 Fig. 5	<p>En esta parte encontramos la fuga ya a plenitud con sus cuatro voces expuestas, cada melodía y contra melodía expuesta en la relativa mayor (Eb) de la original (Cm). En los compases 159 y 161 se puede observar el salto de 10ª que fue entre todo de los más complejos de ejecutar por la distancia que separa tanto la articulación de una mano como en los saltos de las dos. También se observa el proceso que Beethoven utiliza para retornar de nuevo al do menor y así dar paso al puente que con saltos de octavas en acordes mayores, menores con séptima y disminuidos da paso a la siguiente sección que empezará en si menor la cual después de unos compases cambia a si mayor.</p>

Fig. 4 Enlace de voces como parte de la modulación a la tonalidad fundamental.

The musical score for Fig. 4 consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 243 and the second at measure 247. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The music features a vocal line in the right hand, which is highlighted in yellow. This line consists of a series of eighth notes, some beamed together, creating a melodic bridge. The piano accompaniment in the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *p*.

Fig. 5 Fuga plena, exposición de las cuatro voces y saltos de décima en ambas manos.

The musical score for Fig. 5 is a full fugue in three systems, starting at measure 155 and ending at measure 167. The key signature is three flats. The score is characterized by four distinct voices: two in the right hand and two in the left hand. The voices are clearly delineated by yellow vertical bars. The fugue begins with a *f* dynamic. The right-hand voices often feature large leaps of an octave, which are also highlighted in yellow. The left-hand voices provide a steady accompaniment. Dynamics vary throughout, including *f*, *p*, and *sf*. A *cresc.* marking is present in the second system.

8.2.3 Re Exposición

Como es común en la “forma sonata”, después de un desarrollo se retoma el tema principal pero ya no se modula a otras tonalidades, sino que se conserva en la fundamental con que inició.

Para esta sección que va de los compases 267 a 405, Beethoven conserva el estilo característico de la forma, sin embargo, rompe algunas reglas saliendo del eje tonal y agregando fragmentos de motivos nuevos que suprimen cualquier rasgo de monotonía que se pudiera presentar. Para el final, después de unos doce minutos aproximadamente que dura este movimiento y evocando nuevamente alguna de sus sinfonías, retoma completamente el motivo del inicio llevándolo por matices de volumen extremadamente contrastantes como dando a entender que aún podría escribir mucho más sobre este mismo, pero desiste y finaliza con *crescendo* súbito de *piano* a *fortísimo* hacia la tónica fundamental sin acorde.

8.2.3.1 Experimental – Técnica

Técnica	Repertorio: Beethoven - Sonata Hammerklavier, No. 29- I mov.			
	Mes(es): 3	Sección: 3	Compases: Del 267 al 405	
	Articulaciones y digitaciones	Exigencia Técnica		
		Compases 279 a 343		
		Como es costumbre en los movimientos de la forma sonata, se retoman los diferentes temas expuestos en el principio, pero esta vez en forma de modulación para llegar a la tonalidad original. Por esta razón podríamos decir que, a pesar de que el tema está en una nueva tonalidad, las digitaciones son muy similares a las ya trabajadas anteriormente.		
		Compases 344 a 361		
Para esta sección, si tuve que revisar detenidamente la articulación en la melodía a octavas de las dos manos ya que, a diferencia de la exposición, en esta se prolonga más y hace una modulación que a la velocidad real podría generar mucha tensión. Fue necesario estudiarla pensando en las octavas a tempo y no separadas como están escritas, para evitar que la mano hiciera movimientos innecesarios.				
Compases 362 a 405				
En la sección final, Beethoven implementa una especie de “coda” diferente a los temas ya expuestos. En especial con una frase que tiene un trino a dos manos en los compases 366 y 371, para el cual fue necesario estudiar mucho tiempo solamente el trino con la digitación 1 y 2 de cada mano.				

		Compases 344 a 361
Posición de la mano		Como lo mencioné anteriormente, esta frase está construida por octavas dobles con las dos manos, por lo cual tuve que estudiarla con la mano, el brazo y el hombro mucho más relajado que lo convencional para que no se presentara ninguna tensión y usando solo el peso natural de la mano.
Ejercicios	Adaptación técnica	
		Encontré algunos ejercicios que complementaron el trabajo ya realizado en la primera sección. Están enfocados principalmente al estudio de los trinos en los dedos uno y dos mientras los otros hacen melodía, también en los saltos de octava de las dos manos en la parte final. El primero es del libro “Escuela avanzada de ejercicios para piano” de Rafael Joseffy, ejercicio No. 1 del capítulo IV (<i>Ejemplo 8</i>), y el segundo del mismo libro, ejercicio No. 2 del capítulo V (<i>Ejemplo 9</i>).

Ejemplo 8. Ejercicio enfocado en desarrollar destreza en las articulaciones 1 y 2 de cada mano mientras las demás hacen una nota pedal.

14

4.

|

I.

Trills. Triller.

a. Moderato.

Ejemplo 9. Ejercicio preparatorio a los saltos de octavas dobles en ambas manos.

Observaciones y primeras conclusiones:

El montaje de esta sección, aunque un poco complicado, contó con la ventaja de ya haber revisado unas digitaciones que se aplicaron satisfactoriamente (con unos mínimos cambios) en estas frases y/o periodos. Sin embargo, es aconsejable buscar otras digitaciones complementarias como método de estudio, para no depender necesariamente de las articulaciones ya trabajadas. Por otra parte, para estudiar el final, es importante siempre tener presente el motivo principal, ya que este se repite a través de octavas y debe conservarse tal cual como se expone en la primera sección.

8.2.3.2 Experimental – Interpretación

Interpretación	Repertorio: Beethoven - Sonata Hammerklavier, No. 29- I mov.			
	Mes(es): 3	Sección: 3	Compases: Del 267 al 405	
	Corporalidad	Compases: 268 a 276	Durante estos compases, hay una pequeña variación de un “puente” ya realizado anteriormente en los compases 38 a 44. La diferencia principalmente, es que en este utiliza unos ejes tonales bastante amplios con los cuales logra una modulación de si menor a si bemol mayor. Esto en términos de posición corporal, y de su dificultad, se refleja en la apertura absoluta de la mano y de los brazos. También en el balance que se debe tener entre el peso de los hombros y el control preciso de la mano para llegar a las notas tanto agudas como graves al mismo tiempo.	
		Compases: 349 a 361	De nuevo, llegamos a una sección en donde la sonoridad completamente abierta (melodía en octavas a dos manos) y los movimientos rápidos de la parte superior del cuerpo son fundamentales para la correcta ejecución. Además, para mí, fue de vital importancia trabajar la resistencia con las dos manos usando las escalas por octavas a dos manos con ritmos y matices de volumen extremos, buscando siempre lograr el equilibrio entre la firmeza y claridad del sonido con la agilidad y sonoridad fuerte que indica el compositor.	
		Compases: 362 a 405	Para esta última sección, fue necesario preparar el cuerpo en general con ejercicios de <i>forte</i> y <i>piano</i> en acordes, de manera que cada compás tuviera su propio matiz de volumen, puesto que los contrastes sonoros son un poco más extremos que en el resto la sonata. Además, para los últimos compases, es de vital importancia aplicar una técnica de “rebote” en la mano para generar el efecto deseado por Beethoven con ese <i>forte</i> seguido inmediatamente del <i>piano</i> .	
Percepción y apropiación	Abordar una re exposición, requiere retomar algunas de las emociones ya trabajadas en la primera parte. Ahora, en el caso específico de esta sonata, no solamente se debe pensar en imitar lo que ya se había hecho anteriormente, sino que se debe ejecutar con la total capacidad de brindar todo un nuevo lenguaje interpretativo, ya que el discurso, a pesar de ser muy similar, contiene elementos que llevan tanto al			

		<p>pianista como al oyente por unas sonoridades no exploradas en los compases atrás.</p> <p>Con este cierre o final, de nuevo sentí, no solamente durante el montaje, pero también en las veces que la ejecuté, que Beethoven podría haber escrito una sinfonía perfectamente con este motivo, pues es de una sonoridad majestuosa y un registro orquestal apropiado. Así siento este primer movimiento, en especial, cuando realizo los últimos veinte compases, con los que siempre imaginé estar dirigiendo una orquesta, con cada compás destinado a un grupo específico de instrumentos, buscando una sonoridad abierta completamente y llena de todos aquellos elementos propios del estilo del compositor.</p>
	<p>Ejercicios</p>	<p>Algunos ejercicios que me ayudaron bastante, antes, durante y después del montaje de la sonata y de todas las obras en general, están directamente relacionados con crear una rutina diaria que me permitió enfocarme en corregir detalladamente algunas secciones que había pasado por alto. Lo que hice, fue buscar en cada una de estas rutinas de ejercicios y estudios, un punto comparativo con las partes específicas que no se me daban bien.</p> <p>Por ejemplo, para la parte final de las escalas a octavas de los compases 349 al 361, me apoyé en el ejercicio No. 71 del libro de ejercicios de Liszt (<i>Ejemplo 10</i>) el cual, prepara no solo la mano o el cuerpo, sino que también enseña a unificar el movimiento que deben tener estos mismos con el pensamiento interpretativo, dándole una intención específica y matiz a cada subida y bajada de la melodía. Esto sumado a la disciplina de la práctica diaria y una metodología enfocada estrictamente en corregir y solucionar la técnica, hicieron que fuera posible crear una interpretación unificada, con más capacidad, más control general y libertad de ejecución dentro del estilo estricto del compositor y el periodo.</p>

Ejemplo 10. Ejercicio para el estudio de octavas y melodías “quebradas” a dos manos.



Observaciones y primeras conclusiones:

Lo que pude observar y concluir en esta re exposición, a nivel interpretativo, es que cada uno de los elementos, ya sean estrictos o libres, son de vital importancia para brindar un discurso musical mucho más personal, podría decirse que casi íntimo, pero sin olvidar todo lo que está estrictamente consignado en la partitura. También, me di cuenta que es necesario complementar el montaje de todas las obras, con estudios y ejercicios de otros compositores que probablemente hayan sido influenciados por estos mismos y que a su vez permiten desfigurar la pieza para lograr apropiarla de forma completa.

8.2.3.3 Análisis musical

Análisis	Repertorio: Beethoven - Sonata Hammerklavier, No. 29- I mov.		
	Mes(es): 3	Sección: 3	Compases: Del 267 al 405
	Histórico y estilístico	<p>“Una sonata que solo se podrá entender hasta dentro de cincuenta años, con la cual finalmente aprendí a componer”. Escribió Beethoven al final de la partitura. Esto es claramente una muestra de que aquella música contenida en esas hojas no sería muy bien comprendida en ese momento pues estaba sujeta a una estructura muy avanzada para su tiempo. En el libro <i>Beethoven: Anguish and Triumph</i> de Jan Swafford, dice que presuntamente, Liszt sería el primer pianista en ejecutarla adecuadamente en público, superando todas las dificultades técnicas e interpretativas que esta presenta. El estilo con el que cierra la re exposición, a pesar de ser una pieza muy adelantada armónicamente, mantiene una estructura clásica de lo que son las sonatas a finales de este periodo. El compositor conserva la estructura de modulación a la tonalidad central, no sin antes pasar por algunos ejes tonales lejanos desarrollando completamente el tema ya expuesto en el principio. Al Final, con una coda que pareciera interminable (en el sentido creativo), Beethoven muestra toda una gama de contrastes que evocan completamente a sus sinfonías y con un estilo majestuoso, típico de sus obras más consagradas.</p>	
	Teórico	Compases: 267 a 405	<p>Después de un extenso y muy completo desarrollo, el compositor presenta de nuevo todos los temas principales de la primera parte. Empieza con una modulación inesperada, pero muy bien lograda, de si menor a si bemol mayor (Fig. 6) luego de la cual, expone en la nueva tonalidad cada una de las secciones ya conocidas con algunas pequeñas variables a veces en la estructura y a veces en el contenido de las frases (octavas, staccatos, inversiones). Todo parece muy normal en cuanto a los mismos temas, hasta que de los compases 362 a 370, emerge un súbito piano a cuatro voces, que reitera una vez más el nivel superior en cuanto a la técnica del contra punto y manejo de polifonía, exigiendo al intérprete lograr un trino doble en las voces medias, mientras las voces extremas continúan con una melodía que desemboca a una cadencia al estilo de sus conciertos para piano (Fig. 7). Para el final, guarda una coda llena de contrastes, a modo de conversación entre las dos manos, usando poco más que el motivo del tema principal, y acordes que van rebotando entre registros altos y bajos hasta resolver a la última nota, un unísono a cuatro voces en la fundamental (Fig. 8).</p>

Observaciones y primeras conclusiones:

Cuando se analiza esta sonata en todo aspecto, se debe tener en cuenta que no es similar a las demás. Para mí fue supremamente importante revisar compás por compás, sin omitir detalles armónicos, melódicos, etc. También, me hizo cuestionar si las digitaciones

recomendadas eran las más acertadas o si debía modificarlas de acuerdo con mis articulaciones.

Fig. 6 Modulación de si menor a si bemol mayor.

Fig. 7 **Contra punto** a cuatro voces con trino doble en voces medias.

239

Fig. 8 Coda, tema principal contrastado con pregunta y respuesta en octavas.

9. HABLEMOS DE TÉCNICA

En este capítulo quisiera compartir una serie de resultados personales y propuestas para el estudio de la técnica pianística. Todo esto basado en los procesos experimentales mencionados en las tablas de análisis, con los cuales logré corregir muchas dificultades que se me presentaron en la interpretación de las obras en el repertorio académico profesional. La idea es brindar herramientas a quienes consulten este documento, que les puedan servir para llenar esos vacíos en su formación y de esta forma abordar, entender, y disfrutar a plenitud el repertorio que vayan a ejecutar durante y después de sus estudios de nivel superior.

Vale aclarar que esta metodología debe estar ligada a una rutina diaria que complemente estos ejercicios, compuesta por el estudio de las escalas mayores, menores en terceras, décimas, en movimiento contrario a tres y cuatro octavas etc. Tal vez suene un poco exagerado, pero de no haber adoptado este mecanismo para la práctica, probablemente no hubiera conseguido los resultados que hoy día puedo apreciar durante mi experiencia como estudiante y docente.

Es importante aclarar que esta metodología no dio resultados inmediatamente. Dependió totalmente de mi voluntad y disciplina para implementarla día tras día, de generar una conciencia y armarme con paciencia suficiente para sentarme frente al instrumento las horas necesarias (en mi caso de seis a ocho diarias) hasta que realmente sentía que cumplía una meta en determinado tiempo, como lo indicaba la rutina.

9.1 Rutina para el estudio de la técnica

Como lo mencioné anteriormente, esta es solo una propuesta personal basada en el ejercicio de auto observación, de cómo se podría organizar el estudio de las diferentes metodologías. Esto basado en los resultados que logré aplicando cada uno de los ejercicios allí consignados.

Ejemplo de la rutina para la primera semana del mes de mayo:



1. Mayores Dobles	2. Menores Dobles	3. Principios racionales
•Do, Sol, Re •Lab, Mib, Sib	•La, Mi, Si •Fa, Do, Sol	•Capitulo 1 •Serie A y B

Complementando este trabajo de escalas y estudios del libro de Cortot, seleccioné mes a mes, unos ejercicios y estudios de Liszt, Czerny, Moszkowski, Chopin y Joseffy con los cuales trabajé muy disciplinadamente, buscando siempre llenar todos esos vacíos técnicos que no me permitían encontrar esa interpretación deseada.

Al finalizar cada mes, pude notar gratamente la diferencia en cuanto al control de la mano, las articulaciones, el brazo e incluso la memoria musical, y como a través de esto lograba unificar mente y cuerpo con un solo propósito: apropiarse e interpretar el repertorio.

Liszt

- Lunes y Jueves: Ejercicios 51, 55, 57
- Martes y Viernes: Ejercicios 52, 56, 58
- Miércoles y Sábado: Ejercicios 53, 54, 59
- Domingo: Uno de cada día

Moszkowski

- Lunes y Jueves: Ejercicios 1 al 4
- Martes y Viernes: Ejercicios 5 al 8
- Miércoles y Sábado: Ejercicios 9 al 13
- Domingo: Uno de cada día

Joseffy

- Lunes y Jueves: Pag. 6 y 7
- Martes y Viernes: Pag. 14
- Miércoles y Sábado: Pag. 18 y 19
- Domingo: Uno de cada día

Czerny

Op. 740

- Lunes y Jueves: No. 3
- Martes y Viernes: No. 5
- Miércoles y Sábado: No. 4
- Domingo: Repaso de las partes complicadas

Chopin

Op. 10, Op. 25

- Lunes y Jueves: Op. 10 No. 12
- Martes y Viernes: Op. 10 No. 2
- Miércoles y Sábado: Op. 25 No. 12
- Domingo: Todos

Cortot

- Lunes y Jueves: Capítulo 2, Serie C, ejercicio 3
- Martes y Viernes: Capítulo 3, Serie A, ejercicio 1
- Miércoles y Sábado: Capítulo 3, Serie A, ejercicio 2
- Domingo: Uno de cada día

10. CONCLUSIONES

En la actualidad, la mayoría de procesos de formación en los municipios de la sabana de Bogotá se han venido fortaleciendo en el área de piano y/o teclado. Hay que reconocer que ha habido una labor importante en cuanto a generar espacios para clases y las condiciones logísticas como las aulas, los instrumentos y el material por parte de los docentes y administrativos de las alcaldías y secretarías de cultura. Esto indica que hay un importante interés por brindar la oportunidad de enseñar sobre la ejecución del instrumento, a lo cual tal vez en años anteriores no se le prestaba mayor atención.

La ciudad de Bogotá, cuenta con numerosas academias y escuelas de formación, que también han venido implementando algunos de los conceptos sobre técnica en sus planes de trabajo, pues han trabajado de la mano con muchos docentes egresados en los últimos años de las universidades que a su vez implementan una metodología más acertada y funcional, permitiendo que algunos de sus estudiantes puedan adquirir un lugar en la educación superior.

Ahora bien, todo esto en teoría funcionaría para que se pueda mejorar el nivel técnico e interpretativo de todos aquellos quienes quieran y puedan hacer parte de estos procesos, pero, así como existen estas fortalezas, también abundan las debilidades en todos estos procesos formativos. Muchos de los docentes pianistas que dictan sus clases o cátedras en estos sitios ya mencionados, ciertamente no han tenido una óptima formación en cuanto a la apropiación de la técnica y mucho menos sobre la interpretación acorde a las necesidades que puedan presentar sus estudiantes.

Es muy acertado pensar entonces, que los vacíos relacionados con estos dos conceptos de técnica e interpretación y que fueron el argumento principal de este documento, se estarían heredando de “generación a generación” ya que no se prestó mayor atención a estas falencias, tanto por parte del docente en su momento, como por el estudiante que recibió la enseñanza.

Todo esto, como lo presenté en la documentación y basado en mi experiencia de diez años como docente, además de haberlo vivido como estudiante, ha llevado a un alto porcentaje de frustraciones en incluso de deserciones por parte de muchos estudiantes, quienes al no encontrar las herramientas adecuadas para apropiar sus repertorios finalmente presentan un recital de grado de bajo nivel (en comparación con otros países) o peor aún, cambian de carrera por el temor a no cumplir las expectativas de la institución.

Ahora, lo que busco con este documento es, primero brindar información sobre cómo logré contrastar mi proceso individual con los procesos colectivos y que esa mirada me permitiera comprender de manera más amplia las dificultades del proceso de enseñanza-aprendizaje del piano y ahondar en los problemas de la interpretación pianística. Pienso también que lo interesante aquí es confrontar mi perspectiva individual con la perspectiva general en nuestro contexto colombiano, siempre enfocado en como logré resolver mi pregunta. A continuación, daré las conclusiones principales que me deja este trabajo:

1. Para solucionar mis problemas técnicos e interpretativos, debí primero reconocerlos, saber en qué forma me afectaban tanto en lo físico como en lo musical. Una vez los puse en evidencia en compañía de mi maestra de piano, apliqué toda una serie de métodos, estudios y ejercicios, con el tiempo y la disciplina estricta, demostraron ser muy eficientes en la corrección desde la postura de mi mano hasta la capacidad de generar un sonido propio con el cual me sintiera muy cómodo.
2. Si bien todo el estudio de técnica me ayudó completamente a “llenar” la gran mayoría de vacíos, el manejo de las articulaciones, fue necesario complementar todo esto con la lectura de varios textos que me llevaron a entender que un músico no solamente se forma ejecutando exitosamente el instrumento, sino que también debe comprender muchos elementos que hacen parte de una óptima interpretación. Gracias a esta documentación, aprendí a memorizar de forma eficiente una obra, a abordar una partitura no solo en su contenido escrito sino también en formas que van más allá de lo que está en el papel.
3. En cuanto al montaje de la sonata “Hammerklavier”, obra principal en la que enfoqué toda esta metodología, tardé aproximadamente un año y medio en revisar cada sección de forma detallada a través de mi auto observación. Con respecto al tamaño de mi mano, entendí que hay formas de solucionar los problemas que se puedan generar, a través de un análisis armónico que permita arpeggiar esas secciones complicadas por la extensión interválica²⁹. Fue necesario dejar “madurar” todos los elementos técnicos y conceptos que la rodean, pero finalmente logré interpretarla como lo deseaba y dentro de los requerimientos canónicos establecidos por la formación académica. Me sentí muy bien puesto que es una obra de una exigencia muy alta hasta para los intérpretes más consagrados. Como lo mencioné en las primeras conclusiones expuestas en los resultados de este trabajo, es de vital importancia entender que esta sonata no es similar a las demás obras para piano de Beethoven ya que si se compara con una sonata, por ejemplo, de sus primeros opus, el nivel técnico e interpretativo es mucho mayor en cuanto a digitaciones y articulaciones, acordes con inversiones abiertas, velocidad, sonoridad, matices de volumen, etc.
4. Del análisis histórico y teórico de esta sonata debo decir que en general hay bastante contenido por analizar en cuanto a forma, armonía, estructura y tradición. A pesar de que yo revisé compás por compás, creo que faltaron algunos aspectos por examinar. Me enfoqué principalmente en las secciones que más me generaron problema, puesto que parte de la metodología requería entender en todo aspecto por qué no podía interpretarla adecuadamente. Pero, quisiera aclarar que esta obra es tan amplia y compleja que estoy seguro cualquier otro pianista encontraría otras problemáticas diferentes con las cuales realizar su propia auto observación.

Llegué a las conclusiones anteriores teniendo en cuenta mi posición como un estudiante que desea corregir una problemática propia sobre técnica e interpretación de una obra específica. Pero siendo consciente de mi posición como docente, quisiera mencionar algunas otras sobre cómo se han venido desarrollando algunos (no todos) procesos de formación en estas zonas del departamento y la capital del país, para así tener un referente de las posibles soluciones que se puedan dar a todas estas problemáticas que impiden un óptimo nivel competitivo con otros departamentos o incluso países en donde se aplican

²⁹ Incluí un material fotográfico en donde se evidencia como solucioné una parte específica de la sonata, en la cual la mano se abre completamente, anexo No. 3

estas mismas metodologías canónicas de las “escuelas pianísticas” europeas, también quisiera generar una conciencia de lo que se debe corregir, o por lo menos de una parte importante, en los procesos formativos de muchos músicos que, como lo dije antes, buscan un camino hacia su profesionalización. Para lograr avances importantes en este tema, pienso que se podrían aplicar algunas de las siguientes recomendaciones:

1. Examinar las necesidades de los estudiantes, ya sean de tipo físico, como el tamaño de la mano, el brazo, la disposición del cuerpo etc., teóricas e interpretativas como la capacidad de memorizar y apropiarse una pieza o frase, para saber qué tipo de metodología y repertorio trabajar que permita solucionar si no todas, la mayoría de estas dificultades.
2. Brindar un material adecuado al nivel correspondiente de cada alumno, que cumpla con los requerimientos necesarios para que el intérprete sienta que puede avanzar musicalmente y exigirse, pero sin generar ningún tipo de frustración por la dificultad extrema de la pieza, estudio o ejercicio.
3. Construir un pensum de acuerdo a las características ya implementadas por las “escuelas pianísticas”, teniendo en cuenta también el área de profundización de cada institución y las herramientas con las que pueden hacer efectivo este mismo.
4. Crear unas rutinas de estudio basadas en una metodología enfocada en la técnica y la interpretación, preferiblemente entre el docente y el alumno, proyectándolas a corto, mediano y largo plazo, siendo corto plazo un estipulado de semanas, mediano plazo de meses y largo plazo de años.
5. Analizar de todas las formas posibles el repertorio para crear una apropiación óptima que conlleve hacia una ejecución perfectamente en el estilo, pero con naturalidad y musicalidad.
6. Buscar textos relacionados con la investigación y la experimentación que permitan complementar el trabajo no solo desde lo musical sino también desde lo creativo, de esta forma se pueden entender por qué muchos de los conceptos, en ocasiones no se aplican de la misma manera a todos los estudiantes, teniendo en cuenta que ninguno de ellos es igual a los demás.

11. ANEXOS

11.1 Anexo No. 1, encuesta.

Adjunto los resultados de la encuesta realizada a través de la plataforma de “Google Formularios”³⁰, la cual se hizo de manera virtual por motivos de la pandemia (COVID-19) que se presentó durante la realización de este documento.

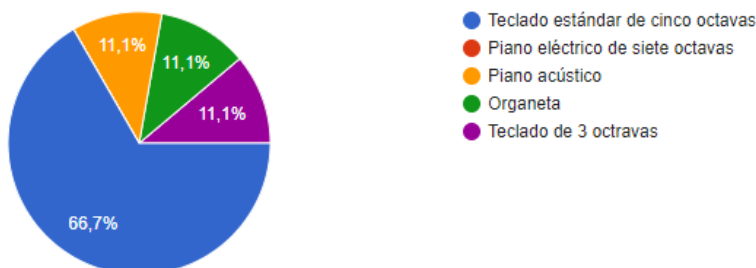
El objetivo principal de esta encuesta es el de indagar sobre las problemáticas técnicas e interpretativas que se pudieran presentar en la transición del teclado al piano en los procesos de formación académica.



Principales problemáticas técnicas en el piano

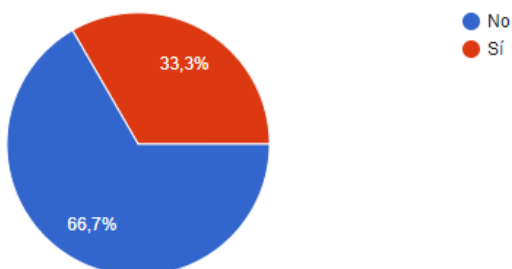
1. ¿En cuál de los siguientes instrumentos inició sus estudios musicales?

9 respuestas



2. ¿Conocía las diferencias auditivas y estructurales entre estos?

9 respuestas



³⁰ Encuesta completa online:

<https://docs.google.com/forms/d/1i5e3zMtGK2Mpo5Mh0ZXQrsqrxkObhqCd9--bkZ8SISg/viewanalytics>

3. Si la respuesta anterior fue afirmativa, por favor mencione por lo menos una diferencia

4 respuestas

Peso de las teclas, resonancia, armonicos

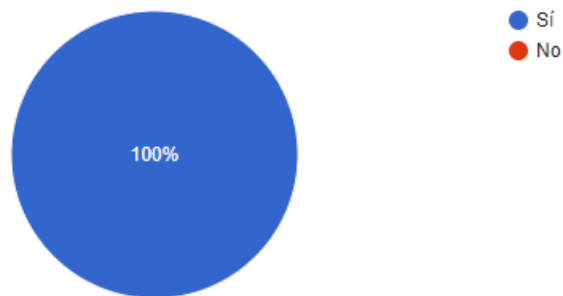
El peso de la tecla es el principal. Pero también el sonido, la profundidad del teclado y el grosor de la tecla

Sensibilidad al tacto (peso-matiz) ,registro del instrumento, producción del sonido

El peso de las teclas del piano acustico son mas pesadas y mas grandes

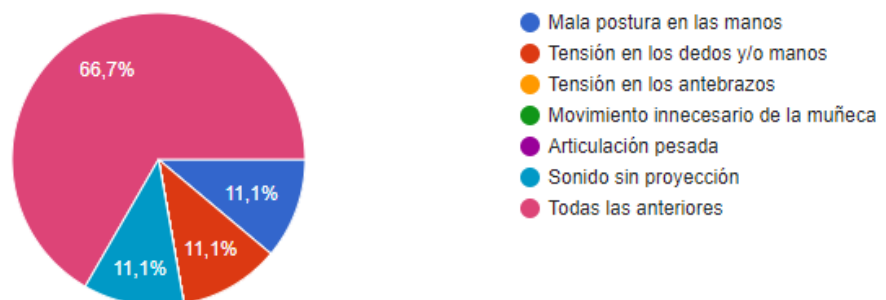
4. ¿En sus primeros años estudiando piano profesionalmente, sintió falencias a nivel técnico?

9 respuestas



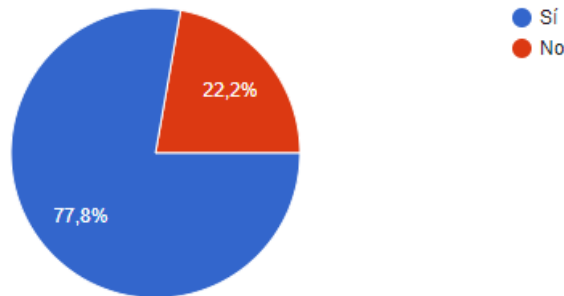
5. De ser así, indique cuál(es) de estas

9 respuestas



6. ¿Cree que la metodología usada por sus docentes fue la adecuada para identificar y solucionar sus problemáticas técnicas?

9 respuestas



7. ¿Por qué cree que la metodología fue o no la adecuada?

8 respuestas

Por que no sentí un seguimiento serio en el desarrollo de mi técnica.

Depende, hay muchas formas de entender la técnica y hay muchos tipos de técnicas. Por ende que la metodología sirva o no es relativo. Creo que a uno le dan un concepto como relajacion y uno lo aplica a su manera con la guía de un docente

Fue adecuada ya que mediante los estudios de piano, y la revisión constante de la maestra fui mejorando esos aspectos técnicos en los que fallaba constantemente.

Reconocí el problema.....me dieron las herramientas necesarias para superar el problema tales como libros

Los maestros instaban mucho en pulir la interpretación y mejora de cada falencia como proceso integral, no solo sacar repertorio.

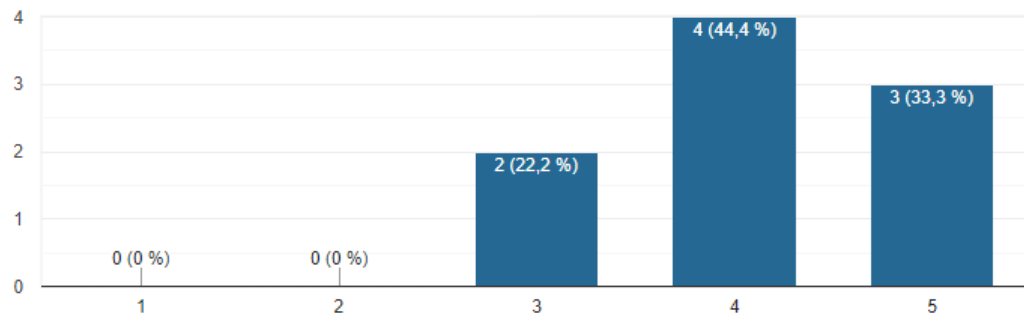
Por los avances dentro de los metodos de estudio

El maestro sabía identificar el origen del problema y a su vez proporcionaba estrategias de estudio que ayudaban a; ser conscientes de la dificultad y así ,solucionar el problema con ejercicios que involucraban no solo la ejecución de un pasaje (digitación) ,sino tambien, se apoyaba de otros elementos como, el canto y la expresión corporal.

Creo que mi primera profesora no tenía mucha vocación docente y me dejaba estudiando sola. Hubiera sido mejor que se hubiera sentado a estudiar conmigo, para explicarme la musicalidad y la técnica. Cuando empecé mis estudios de conservatorio, mi maestra me explicó cómo estudiar, pero tampoco verificaba si yo lo hacía o no, y yo considero que en etapas tempranas es necesaria la guía del docente en la práctica. Los docentes a veces esperan simplemente los resultados, y le da pereza acompañar el proceso de estudio porque es arduo. Y también me ocurrió que el entorno era un poco aterrador porque los compañeros eran felices criticando cualquier error que se cometiera. Era la ley de "letra con sangre entra" sin la guía de nadie. O la ley de "sálvese quien pueda". Pero tuve la fortuna de encontrar otro docente que se tomó todas las molestias del acompañamiento en el estudio y fue por él que aprendí. Sin duda yo diría que mi proceso fue cualquier cosa menos ideal.

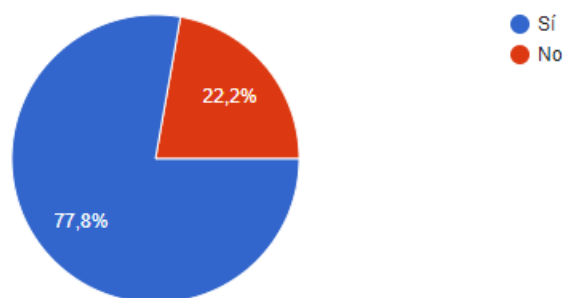
8. A la fecha, ¿de uno a cinco, cree que su técnica le puede brindar una buena interpretación de alguna obra del repertorio académico, teniendo en cuenta las siguientes dificultades técnicas y motrices?

9 respuestas



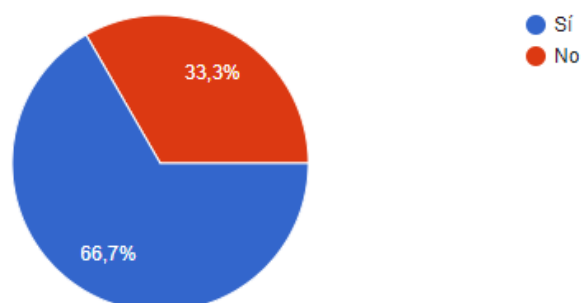
9. De acuerdo con una necesidad técnica ¿cree que el tamaño de su mano es el apropiado para la ejecución de este tipo de obras?

9 respuestas



10. ¿Considera que el tamaño de la mano influye de manera decisiva en su práctica pianística?

9 respuestas



11.2 Anexo No. 2, informe de asistencia técnica municipal, departamental³¹ (IDECUT)

15. INFORME DE ASISTENCIA TECNICA MUNICIPAL, DEPARTAMENTAL

ASISTENCIA TECNICA							
Tema	Dirigida A	N° Personas Asistidas	Marque con X el tipo de Asistencia			N° Asistencias Realizadas	Municipios Beneficiados
			Capacitación	Asesoría	Acompañamiento		
Gestión pública de la cultura	Instancias responsables de cultura	116	X	X	X	232	116 municipios
Patrimonio cultural	Instancias responsables de cultura	116	X	X	X	116	116 municipios
Bibliotecas públicas	Instancias responsables de cultura / Bibliotecas públicas	273	X	X	X	314	116 municipios
Promoción	Todo el departamento	12000			X	12	116 municipios
App Móvil de Turismo	Director de Turismo y Operadores turístico de los Municipios	148			X	3	116 municipios
Planes de Desarrollo Turístico	Directores de Turismo	20		X	X	5	Silvania, Medina, Vergara, Bituima



Calle 26 #51-53 Bogotá D.C.
 Sede Administrativa - Torre Central Piso 7.
 Código Postal: 111321 – Teléfono: 749 1692
 @CundiGov @CundinamarcaGov
 www.cundinamarca.gov.co

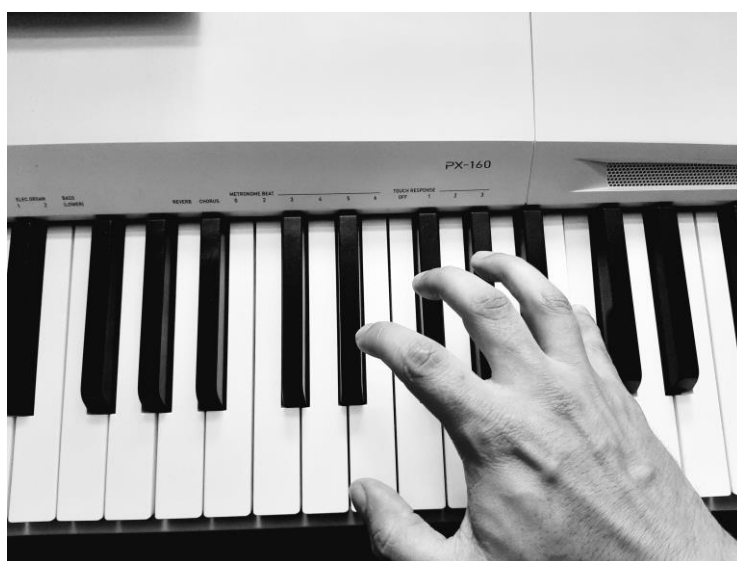
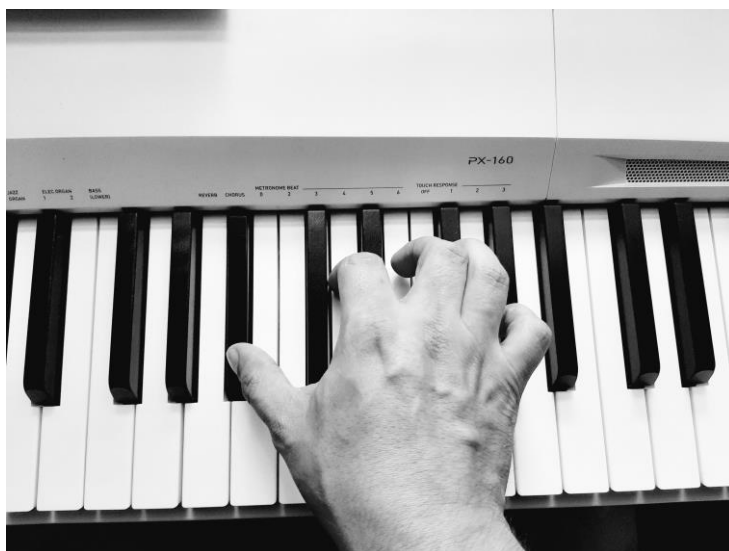
11.3 Anexo No. 3, evidencia fotográfica de como solucioné un fragmento de la introducción de la sonata que requiere abrir completamente la mano.

Figura sobre la cual realicé el registro fotográfico: Acorde de si bemol mayor con resolución de novena a octava.



³¹ Informe completo online:
https://drive.google.com/file/d/0B93yH5p5IM1_S05sR1BhR192S2dMdU1xdDNmVzINdEQtUmtV/view

Expansión de la mano en arpeggio para lograr la ejecución de todas las notas del acorde.



12. BIBLIOGRAFÍA

Barriga Monroy Martha Lucia, “*La enseñanza en Japón, un estudio de los métodos de enseñanza para principiantes*”, Universidad de Pamplona, El Artista (Revista de investigaciones y en música y artes plásticas) ISSN-e: 1794-8614, Colombia (2004).

Beyer Ferdinand, *Escuela preparatoria de piano*, Ricordi, Buenos Aires, (1981).

Cortot Alfred *Principios racionales de la técnica pianística*, Maurice Senart, Francia (1928).

Chiantore Luca, *Historia de la técnica pianística*, Alianza Música, Madrid (2001).

García Silvia, “Interpretación pianística-vinculación entre análisis musical y herramientas técnicas”, (Sociedad Argentina para las ciencias cognitivas de la música SACCOM, actas de la VII reunión, (2008).

Höweler Casper, *Enciclopedia de la música: guía del melómano y del discófilo*, Editorial Noguer S.A, Barcelona (1958).

Jossefy Rafael, *School of advanced piano playing (exercises)*, Ed. 158, G Schirmer, New York (1902).

Leimer Karl, *La moderna ejecución pianística* Ricordi Americana S. A – Buenos Aires, (1931).

Liszt Franz, *Ejercicios técnicos*, Alfred Masterwork, Edición, Julio Esteban, USA (2001).

López Cano Rubén, *Investigación artística en música*, ESMUC, Conaculta, Fonca, Fondo Nacional para la cultura y las artes de México (2013).

Moszkowski Maurice, *School of Scales & Double Notes for Pianoforte*, Op. 64, Enoch & Sons, London (1907).

Narejos Antonio, “Teoría y práctica de la ejecución pianística”, Revista Léeme Vol. 2-3, Universidad de Alicante, España (1993-1994).

Nagore María, “El Análisis Musical: Entre el formalismo y la hermenéutica”, Revista Músicas al Sur No. 1, Universidad Complutense de Madrid (2004).

Neuhaus Heinrich, *El arte del piano: consideraciones de un profesor*, Real Musical, España (1987).

Ordoñez Timaná Álvaro Gabriel, Tesis de Maestría en pedagogía del piano “La técnica pianística al servicio de la musicalidad”, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (2007).

Pérez Marisa, “Iniciación en el piano”, Revista de especialización musical Quodlibet, España (1995).

Pelinsky Ramón, “Corporeidad y experiencia musical”, Revista Transcultural de música No. 9, España (2005).

Riemann Hugo, *Manual del pianista*, Idea Books, España (2005).

Roldán Quintero Catalina, “La formación pianística en Bogotá” *Cuadernos de música y artes visuales y artes escénicas* 3 (1): 46-67, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (2006).

Samper Andrés, “Educación musical en Colombia, un espacio para la reflexión” Ricercare No. 4, Revista del departamento de música – Grupo de investigación en estudios musicales, Colombia (2015).

Swafford Jan, *Beethoven Anguish and Triumph*, Houghton Mifflin Harcourt, New York (2014).

Varró Margit, *Das lebendige Klavierunterricht*, Editorial Schott, Alemania (2000).

Vinasco Guzmán Javier Asdrúbal, “Elementos secretos de la ejecución musical”, Universidad EAFIT, Colombia (2014).

Vinasco Guzmán Javier Asdrúbal, “Una perspectiva semiótica de la interpretación musical”, (Escuela de ciencias y humanidades de la Universidad EAFIT), Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, volumen 7 No. 1 (2012).

12.1 Referencias video gráficas:

Ashkenazy Vladimir, Beethoven – Piano Sonata Opus 106 (Hammerklavier), Live recording from 1980, <https://www.youtube.com/watch?v=FjJPNVJMMN4&t=1022s>

Barenboim Daniel, Beethoven – Piano sonata No. 29 in B-flat major, Op. 106 “Hammerklavier” At Palais Rasumofsky, Viena 1983-1984, <https://www.youtube.com/watch?v=J4hjpgtTe7M&t=594s>

MacNeil Robert, “Arthur Rubinstein at 90”, entrevista realizada en 1977 en Paris, video en YouTube, minuto 25:50, acceso el 21 de noviembre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=VFESLdERZwI&t=1549s>

Wang Yuja, Beethoven Piano Sonata No. 29 in B-flat major, op. 106 “Hammerklavier”, Carnegie Hall recital 5/14/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=iQ5qJrtxWzs&t=346s>