



ARTÍCULOS
pp. 56-93

LA CONFLUENCIA DE PROCESOS INTERDISCIPLINARIOS EN LA ENSEÑANZA DEL PIANO

RESUMEN

El propósito de este artículo es resaltar el enfoque interdisciplinario en la enseñanza del piano a fin de contribuir con la formación de un pianista integral que desarrolle competencias inherentes al dominio del repertorio pianístico. En este sentido, se revisan algunos fundamentos teóricos (Hemsey de Gainza 2002, Barenboim 2008, Milshtein 1983, Hong 2014 y Chevillard 1997) y las disciplinas más frecuentes en la formación del pianista (Historia de la Música, Análisis de las Formas Musicales, Armonía, Historia del Arte, entre otras), así como su importancia en el proceso pedagógico en pos de una realización artística, creativa, auténtica e integral. El escrito se circunscribe al estudiante de piano que, al cursar los *pensa* correspondientes a la enseñanza general y a la enseñanza musical, está desarrollando competencias y saberes para ser aplicados, en este caso, a su desenvolvimiento pianístico. La experiencia docente de la investigadora y la práctica permiten concluir que con frecuencia existe una desarticulación entre los *pensa*, las competencias y los saberes adquiridos fuera de la clase de piano con su aplicación y funcionalidad, es decir, subyace la necesidad de poner en práctica las disciplinas, ya mencionadas, con la formación del pianista.

Palabras clave: piano, enseñanza, interdisciplinariedad, *pensum*, interpretación.

Fotografía cortesía de la autora.

LILIANA FLEITES DELGADO

liliana.fleites@gmail.com

Escuela de Música Miguel Ángel Espinel
Venezuela

Obtuvo el Doctorado en el Instituto Superior de Arte de La Habana y el Máster en Artes en el Conservatorio Chaikovski de Moscú. Se ha desempeñado como profesora de piano desde 1973, en los niveles elemental, medio y superior. Ha impartido clases, talleres y posgrados: Metodología de la Enseñanza del Piano, Historia del Arte Pianístico, Piano Acompañante, Música de Cámara. Sus estudiantes han obtenido premios en los ámbitos nacional e internacional. Se ha presentado frecuentemente como pianista de música de cámara. Actualmente es profesora de la Escuela de Música Miguel Ángel Espinel y de la Universidad Experimental del Táchira.

The Confluence of Interdisciplinary Processes in Piano Teacher

ABSTRACT

The purpose of this article is to emphasize the interdisciplinary point of view in the teaching of piano in order to contribute to the formation of an integral pianist who develops competences inherent to the mastery of the pianistic repertoire. In this sense, some theoretical foundations (Hemsey de Gainza 2002, Barenboim 2008, Milshtein 1983, Hong 2014 and Chevillard 1997) are reviewed and the most frequent disciplines in the formation of the pianist (History of Music, Analysis of Musical Forms, History of Art, among others) as well as its importance in the pedagogical process in pursuit of an artistic, creative, authentic and integral realization. The writing is circumscribed to the piano student who, while attending *pensa* corresponding to general education and to musical education is developing competences and knowledge to be applied, in this case, to his pianistic development. The teaching experience of the researcher and the practice, allow concluding that there is often a disarticulation between *pensa*, the competences and knowledge acquired outside the piano class with its application and functionality, that is to say, underlies the need to put into practice the disciplines, already mentioned, with the formation of the pianist.

Key Words: piano, teaching, interdisciplinarity, *pensum*, performance.

Introducción

Referirse a la enseñanza del piano, en primer lugar, es señalar los principios metodológicos que parten generalmente de los recursos pedagógicos y pianísticos que hereda el profesor de su proceso formativo. Pocos son los docentes que reciben una formación, no ya pedagógica en sentido general, y que obtienen en instituciones con ese perfil, una preparación sólida en cuanto a la metodología de la enseñanza del piano tanto en el plano teórico como en el práctico.

En segundo lugar, abordar la enseñanza del piano es indicar que tiene por objetivo lograr el dominio técnico y artístico del extenso y variado repertorio pianístico para su interpretación y disfrute, así como desarrollar habilidades para la música de cámara y el acompañamiento y desenvolvimiento pleno en el instrumento. Sin embargo, es muy frecuente pensar que el dominio de lo escrito en la partitura con todos sus elementos expresivos es suficiente para considerar logrado el objetivo pedagógico de una interpretación pianística, musical y artística.

En tercer, y último lugar, enseñar piano va más allá de tocar el piano. Es penetrar en un mundo artístico implícito en la partitura y fuera de ella, esta atmósfera artística no debe estar ausente en ningún momento en la clase de piano, a ninguna edad y en ningún nivel. Por tanto, el profesor de piano y su clase han de ser el recinto donde se estimule la búsqueda y la creatividad. Es el lugar donde se hacen realidad los múltiples objetivos de todas las áreas de estudio que se cristalizan de una forma u otra en el proceso de creación de imágenes, en el análisis de las obras y su interpretación final.

En este sentido, el rol del docente no debe ser solamente indicar y orientar las soluciones a las dificultades que presenta la partitura, que ya de por sí es un amplio y profundo trabajo,

sino crear un clima de arte, de justificación analítico-histórica o de imágenes evocadoras en los más pequeños. Los recursos pianísticos deben ir acompañados y resueltos, en muchos casos, a través de la aplicación de los conocimientos y habilidades adquiridas y desarrolladas en otras áreas de las materias musicales y generales. Además, no quedarse ahí, sino provocar, estimular la curiosidad hacia lo novedoso en cualquier campo del saber, desde el piano, lo musical, lo artístico hasta lo humanístico, y desde ellos hacia el piano.

La confluencia de los procesos interdisciplinarios en el trabajo metodológico sobre la obra pianística es imprescindible en busca de una interpretación auténtica, creativa y de alto nivel técnico-artístico. Tener en cuenta tanto los elementos del entorno familiar, social, así como todo el cúmulo de conocimientos y competencias adquiridos que pueden confluír y ser puestos en función de una enseñanza holística en la formación del joven pianista es el objetivo del presente trabajo.

Durante el transcurso de la formación académica del pianista, el estudiante cursa una cantidad importante de contenidos y alcanza competencias dentro de esas clases. Sin embargo, el tema a tratar es precisamente poner en práctica esas competencias desde la óptica interpretativa y crear en la clase de piano el sitio de convergencia y aplicación de toda la contribución interdisciplinaria con el fin de tener un amplio dominio técnico-musical y cultural de la partitura para su interpretación, sin obviar la frescura y creatividad del aporte individual. De allí que la necesidad de una formación integral con la participación interdisciplinaria es una constante en los textos de Violeta Hemsy de Gainza, Heinrich Neuhaus, Salomón Gadles Mikowsky y Daniel Barenboim, todos grandes pedagogos de las más diversas latitudes.

En efecto, los *pensa* o planes de estudio de las diferentes instituciones musicales se diferencian poco teniendo en cuenta las principales disciplinas musicales y áreas de conocimiento afines. No obstante, el resultado sonoro no se corresponde, en muchos casos, con el amplio contenido técnico y cultural que reflejan dichos planes de estudio. Ante esa desconexión entre las áreas de conocimiento –algunas explícitas, otras implícitas– que no se manifiestan de manera efectiva en la interpretación pianística, en este caso, y como resultado de una larga experiencia docente, este trabajo profundiza en los elementos que estando allí a la mano de los profesores, los estudiantes y los jóvenes intérpretes, no se ponen en función de esa realización musical durante el proceso de enseñanza y su culminación.

Finalmente, el análisis interdisciplinario no puede permanecer ajeno a otros factores no académicos interactuantes, como son el entorno familiar y la sociedad, de los cuales solo se hace una somera mención. Si bien no es objetivo de este trabajo, no es menos cierto que también influyen de manera importante en la formación del joven pianista.

La enseñanza del piano: Factores no académicos y académicos interactuantes

El estudiante de piano está bajo las más diversas influencias que van conformando su personalidad, carácter, gustos estéticos, conocimientos, competencias, y antes de llegar a hacer un análisis de las disciplinas que participan en el trabajo sobre la obra pianística es bueno conocer qué otras áreas marcan al intérprete, más allá de los conocimientos académicamente recibidos en cualquier institución, incluso antes de haber comenzado sus estudios musicales.

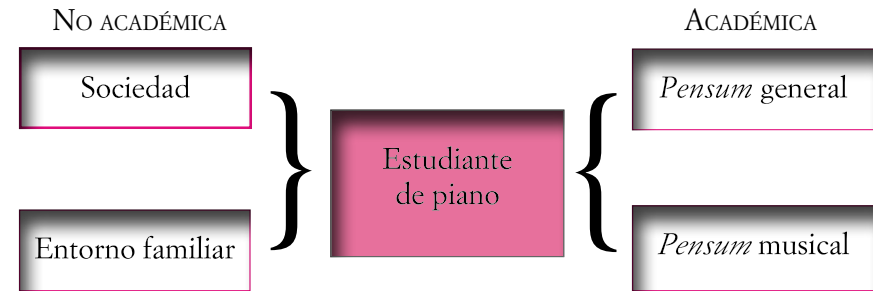
Por esa razón se le otorga una visión general y una gran importancia al aporte significativo que pueden agregar áreas como el entorno familiar y la sociedad en su conjunto, las cuales definen de una forma muy natural e «intuitiva» el proceder estético y la personalidad en general del estudiante.

Además del entorno familiar y la sociedad, está el *pensum* de la enseñanza general. Este, de manera creciente, va pertrechando al niño o al joven de conocimientos generales, habilidades que sirven de base para la adquisición y formación de nuevas competencias. La enseñanza general desde la infancia, además de dotar de conocimientos, debe desarrollar el poder de análisis, de generalización de conceptos, de aplicación de lo aprendido en diferentes circunstancias y de enriquecimiento de imágenes.

Por otra parte, en las clases de música, ya sean teóricas o prácticas, se pone en evidencia el desarrollo que el estudiante tiene o ha tenido en su enseñanza general. No por las calificaciones, a las que cada día se les puede dar menos credibilidad en algunas partes del planeta, sino por la lógica del pensamiento y su aplicación, así como por la creatividad que demuestra. Por tanto, recurrir a los elementos más primarios de la enseñanza general y saberlos aplicar es un recurso que no se debe desdeñar.

Por su parte, John Rink (2006: 60) acuña la expresión «intuición instruida», que refleja de manera certera la aplicación de ese bagaje, adquirido consciente o inconscientemente en la trayectoria musical (y por qué no, también no musical), que de forma espontánea ponemos en marcha, fundamentalmente en obras con parámetros técnicos, formales, históricos, ya conocidos o similares a los interpretados de antemano, o en obras con una gran carga de empatía emotiva.

CUADRO N° I
FACTORES INTERACTUANTES EN LA FORMACIÓN DEL JOVEN PIANISTA



FUENTE: Elaboración de la autora.

Factores no académicos: Entorno familiar y sociedad

El estudiante de piano, en cualquiera de sus etapas, especialmente en la formativa inicial, estará condicionado por su entorno social, familiar y educativo. Cada pianista ha tenido diferentes influencias desde el punto de vista artístico y/o musical en su hogar. Ese aspecto de formación emocional es muy importante tenerlo en cuenta ya sea por el profesor en la clase de piano o por el propio intérprete, conociéndose a sí mismo desde sus raíces. A partir de estas vivencias se pueden sentir los puntos de conexión anímica que nos hacen más proclives a una interpretación espontánea basada en referentes artísticos previos o, por el contrario, se nos hace más difícil la interpretación de una obra en cuestión. Salomón Gadles Mikowsky, en una entrevista realizada por Kookhee Hong (2014: 212), nos dice que hay una estrecha relación entre la interpretación, la nacionalidad y los antecedentes étnicos y educativos

del intérprete. Desafortunadamente, muchas veces la enseñanza del piano en América Latina, desarrollada a partir de esquemas europeos en cuanto a planes de estudio y contenidos, crea una brecha entre los elementos de la música nacional y su imbricación en la proyección del trabajo sobre la obra musical. Sin embargo, cada vez más el repertorio nacional protagoniza el desempeño pianístico y constituye parte de esa formación en Nuestra América gracias al esfuerzo de musicólogos, pianistas y pedagogos que propician concursos, festivales, talleres, conciertos y conferencias de alto nivel dedicados a la música latinoamericana.

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que los referentes musicales cambian de forma decisiva dependiendo de la ciudad, país y, por supuesto, la visión y las posibilidades que desde el hogar inclinen al futuro pianista a consumir uno u otro producto cultural.

Si bien es cierto que no es objetivo de este trabajo profundizar en los factores sociales, amerita tenerlos en cuenta a la hora de trabajar en la creación de la imagen artística y el imaginario sonoro con los estudiantes en el proceso de preparación de la obra pianística para su interpretación. Estos elementos representan no solo la base del desarrollo musical general del músico-pianista, sino que pueden constituir la imbricación afectiva y su comportamiento hacia las más diversas tendencias estéticas, en este sentido tenerlos en cuenta constituye una herramienta muy valiosa.

Yves Chevallard nos plantea que «...no se comprende lo que ocurre en el interior del sistema didáctico si no se toma en cuenta su exterior. El sistema didáctico es un sistema abierto. Su supervivencia supone su compatibilización con su medio» (1997: 5). Con esta reflexión el autor pone de relieve la importancia del medio donde se desarrolla la actividad docente, pues esta no es ajena a la influencia tanto del medio social como del entorno familiar.

Confluencia interdisciplinaria de los factores académicos en la enseñanza del piano: *Pensum general, pensum musical*

El estudiante de piano cursa disciplinas de un *pensum* de la enseñanza general desde su más temprana infancia y, sumado a este, un *pensum* de materias musicales teórico-prácticas. Si bien el *pensum* general tiene una edad promedio para su comienzo, no sucede así con las disciplinas musicales donde la edad de comienzo varía mucho dependiendo de factores tan diversos como la cercanía a una institución musical, las posibilidades económicas, la motivación, el apoyo familiar. De cualquier modo, se plantean líneas generales en cuanto a las disciplinas en las que a través de la formación académica los jóvenes intérpretes deben participar de forma teórico-práctica.

Por tanto, la confluencia interdisciplinaria comprende las disciplinas enmarcadas en el *pensum* de la enseñanza general, nombrado aquí *pensum* general, y el *pensum* de las instituciones musicales o *pensum* musical.

Por último, la referencia a *pensa*, general o musical, impartidos en las diferentes instituciones parten de la experiencia de la autora en sus estudios y trabajo profesional en Cuba, Rusia (antigua Unión Republicana Socialista Soviética) y Venezuela, además de la consulta de los planes de estudio de instituciones regionales e internacionales. En Venezuela se tienen en cuenta a las siguientes instituciones: Escuela Integral para las Artes, Escuela de Música Miguel Ángel Espinel, Licenciatura en Música de la Universidad Experimental del Táchira. Independientemente de la nomenclatura que puedan reunir o separar diferentes áreas de conocimiento son coincidentes los elementos esenciales. Y más allá de cada *pensum* el objetivo de este trabajo es proponer la aplicación dinámica

de cualquier saber, habilidad o competencia que pueda facilitar y enriquecer el desenvolvimiento de la enseñanza de piano hacia una interpretación profesional, auténtica y creativa.

Pensum general

El *pensum* general comprende las disciplinas que se imparten en el sistema de educación de cada país. Se mencionan y analizan aquellas más estables a través de toda la formación, que a su vez constituyen una fuente de saberes para el estudiante de piano.

Es importante enfatizar que el objetivo de la clase de piano es el dominio de las competencias, habilidades y conocimientos que llevan a la interpretación pianística en un amplio concepto. Esta interpretación no es un dogma ni una «ejecución» estricta o mecánica históricamente hablando, sino la representación sonora, como proceso auténtico, enriquecido por el conglomerado técnico-cultural del intérprete sobre la obra, sus características musicales y contextualizadas en el tiempo en que se lleva a cabo dicha interpretación en conjunción con los elementos estilísticos e históricos de la obra en cuestión.

El estudiante de piano generalmente no es entrenado para poner en función de la música en general y de la interpretación pianística, en especial, los conocimientos, habilidades y competencias que desde la infancia recibe en disciplinas tan disímiles como geografía, historia, física, literatura, entre otras áreas que constituyen una inmensa fuente de referentes a la hora de contextualizar una obra artística, sin importar género o época.

A veces puede parecer muy elemental recordar conocimientos adquiridos en edades tempranas, como pueden ser de geografía, historia, literatura, leyendas, mitos, que permiten ubicar una obra pianística en tiempo y lugar de una forma rápida y, a su vez, traen

un sinnúmero de asociaciones climáticas, paisajísticas, referencias musicales, entre otras.

Tanto la historia y la geografía como la literatura están presentes de diferentes formas, académicas o no, en el desarrollo del niño-joven. La historia general, desde la regional hasta la universal, ofrece un contexto a la obra que irá imbricado con los elementos históricos-musicales. El conocimiento de los grandes acontecimientos que rodearon a compositores, obras y tendencias artísticas configura un fresco que recrea la imaginación y ubica en una cronología en ocasiones bien distinta a la contemporánea.

La geografía, por su parte, proporciona un gran número de imágenes por paisajes, clima, topografía, que enriquecen el imaginario del niño-joven en la medida que se despierte esa sed de relacionar y conocer las latitudes de origen de las obras pianísticas a interpretar.

La literatura, desde las fábulas y leyendas hasta las grandes obras, constituye uno de los pilares más motivadores para niños, jóvenes y adultos. Habría que partir del hábito de lectura en profesores y su trasmisión a los estudiantes. La relación de la música con la literatura abarca desde personajes, imágenes, metáforas, poemas que han inspirado obras pianísticas hasta obras literarias que han servido como línea conductora en la producción de compositores; por ejemplo, los poemas de Andrés Eloy Blanco en algunas de las *Piezas infantiles para piano* de Antonio Estévez, el *Fausto* de J. W. V. Goethe en la obra de Franz Liszt o los *Sonetos* de Petrarca, por solo señalar algunos casos; la literatura, incluyendo la poesía, constituye un gran manantial inspirador para el estudiante de piano y lo debe acompañar muy de cerca a lo largo de toda su carrera, académica y profesional.

Las disciplinas humanísticas, como la filosofía, adquieren gran importancia de forma explícita o implícita, sobre todo a partir de

los educandos adolescentes, donde la estética juega un rol determinante. Las tendencias filosóficas y corrientes estéticas de las diferentes épocas permiten dar una lectura «filosófica» en cuanto al carácter, los *tempos* y las dinámicas interrelacionados con los demás saberes de la época en cuestión.

Igualmente, las ciencias exactas como la física, la matemática o la informática se hacen imprescindibles en nuestros días en la formación integral de cualquier educando. Si bien la física o la matemática no son una aplicación novedosa, ya que todos los procesos físico-acústicos de los instrumentos dependen de leyes físicas y más aún de los elementos de la acústica, hoy día cobran mayor importancia por la necesidad de su uso en salas de concierto, equipos de amplificación, estudios de grabación. En el ámbito de la ejecución del piano lo vemos reflejado en la afinación, para aquellos que se aventuran en ese trabajo; en los armónicos, pedales y sus diferentes gradaciones, entre otras aplicaciones.

Se podrían citar muchas disciplinas que pueden incidir sobre el trabajo interpretativo de los pianistas como representación sonora, pero eso dependerá de cada *pensum*, de cada institución, de los jóvenes, de las innovaciones en las diferentes áreas de conocimiento. Pero más allá de dar una receta de un plan de estudio, es preciso utilizar todo el arsenal acumulado y aplicarlo de acuerdo con la obra. Curiosear, y sobre todo oír mucha música, y oírse, para penetrar en el mundo interpretativo a través de esas dos grandes vertientes: la analítica y la emotivo-intuitiva, ambas en su más amplio espectro deben constituir la base del trabajo sobre la obra pianística para su interpretación. Teresa Carreño en su labor pedagógica insistía en la importancia de entender la música escuchándola y comentaba: «Para comprender la música se le debe oír; para amar la música se le debe oír, y para creer en la música se le debe oír» (Clemente Travieso 2006: 125).

Pensum musical

El *pensum* musical es considerado el conjunto de materias impartidas a lo largo de la enseñanza musical, tanto teóricas como prácticas, en los diferentes niveles, en este caso a los estudiantes de piano. Anteriormente se comenzaba la enseñanza de la música a partir de los conocimientos teóricos. Hoy día, y cada vez más, el acercamiento a la música se hace desde la práctica en sí, desde lo auditivo, lo corporal, lo creativo, en pocas palabras, desde lo sensorial a lo cognitivo, tratando de lograr la musicalización del niño. Afortunadamente cada día gana más espacio una formación menos dogmática y ortodoxa para los pequeños en la música priorizando el hacer música, la expresión corporal antes que los elementos formales de lectura y escritura musical, que también deberían ser enseñados «musicalmente». Este es un tema extensamente abordado por especialistas y aunque no es objeto de este trabajo es importante señalar algunas de las preocupaciones que aún se mantienen:

...todavía se continúa imitando a Europa y últimamente a otros países, sin discernir qué es lo que conviene o no a la idiosincrasia de cada pueblo. Así, se adoptan métodos modernos de educación musical –Dalcroze, Orff, Kodaly, Martenot, Ward, Suzuki, etc.– sin adaptarlos a las realidades sociales y culturales del medio en que se les imparte mientras se desaprovechan elementos y recursos rítmicos, melódicos, tímbricos y expresivos autóctonos (Fernaund 2007: 278).

El comienzo de la formación académico-musical no es tan uniforme en edad como la enseñanza general. Por otra parte, los métodos más o menos actualizados en la enseñanza de las diferentes disciplinas musicales no solo varían de un país a otro sino

dentro de las mismas ciudades e, incluso, dentro de las instituciones de acuerdo con los docentes. Sin embargo, el objetivo del presente trabajo es señalar la importancia de poner en función de la enseñanza del piano todas las competencias, hábitos y habilidades que se deriven tanto de la formación académica y preacadémica, general o musical, como de las raíces provenientes del entorno familiar y social, y que ese lugar de motivación sea la clase de piano.

En los libros de texto dedicados al tema de la interpretación musical y específicamente pianística se abordan fundamentalmente las áreas del análisis formal y de la historia de la música para profundizar en los elementos interpretativos. Este trabajo abarca un espectro mucho más amplio, desde el punto de vista interdisciplinario por la cantidad de factores, conocimientos, habilidades que se sugieren se tengan en cuenta de otras disciplinas al contribuir a la formación de un pianista integral, lo cual en la experiencia pedagógica de la autora implica un relevante y creativo desarrollo pianístico y musical en general.

A continuación se mencionan las disciplinas más comunes de los *pensa* musicales y su importancia en el proceso formativo pianístico.

Lenguaje musical

En la esfera del *lenguaje musical* o *solfeo y teoría de la música*, nombrados indistintamente en diferentes países, hay un enorme potencial de elementos expresivos que se soslayan a la hora de la lectura e interpretación de la obra musical. Un lenguaje musical bien desarrollado implica llegar a esa lectura desde el cantar y preferiblemente no ir a los elementos teóricos sin antes haber sentido la música. Objetivos como trabajar el desarrollo del oído interno (melódico, rítmico, armónico), la expresividad de los intervalos, el fraseo, la ejecución de los adornos, el desarrollo psicomotor a tra-

vés de la improvisación y la composición deberían estar presentes en el desarrollo de esta disciplina desde sus inicios y ser aplicables de acuerdo con los niveles. La lectura de la obra demuestra el desarrollo alcanzado tanto pianísticamente como desde el punto de vista del lenguaje musical: capacidad de lectura de melodía, ritmos, coordinación de las manos, dominio de la dinámica, *tempos*.

En ocasiones existen dificultades en la lectura a primera vista que hacen poco probable una ejecución total de la obra o de uno de sus movimientos, en el caso de una forma sonata, suite u otra con varias partes, que no permita una idea general. Por supuesto, el primer contacto con la obra se puede realizar a través de diferentes vías: la puede tocar el profesor, puede ser analizada y cantada interiormente la partitura por el alumno, ejecutar las líneas más significativas, así como sus estructuras armónicas más importantes o escuchar una buena grabación. Lo importante es crear el hábito de buscar una idea general, una lectura completa no necesariamente al ciento por ciento de las notas, pero sí de la estructura armónica y melódica de la obra. La gran ventaja que ofrece que el propio estudiante pueda leer la obra –no necesariamente todas las notas, pero sí las más importantes (línea melódica, bajo o voces)– es que este puede captar desde un inicio las dificultades técnicas que trabajará posteriormente, la idea musical, las tensiones armónicas, la digitación y, de esa manera, se puede hacer una idea de la música, su contenido y dificultades.

La percepción afectiva, emocional, espiritual, puede y debe preceder al elemento pragmático del análisis de la obra. La lectura y conocimiento somero de la misma en su totalidad es lo que permite un acercamiento, una empatía y una motivación con el sentir de la partitura. Y viceversa, la motivación hacia la obra, al ser escogida por su audición, por algún relato, alguna imagen, contexto histórico, motiva e incentiva la lectura de la misma.

La lectura es un proceso de vital importancia porque su calidad, exactitud y musicalidad es lo que permite obtener los elementos necesarios para concebir una imagen artística de la obra y una sólida base para el posterior desarrollo del trabajo sobre la partitura. Una lectura correcta es además el inicio de un buen trabajo sobre la memoria.

Por tanto, la lectura debe ir acompañada, incluso a veces puede ir precedida por la contextualización de la obra en el más amplio sentido histórico, y ese amplio sentido histórico lo configuramos en el complejo y enriquecedor conjunto de las historias que más adelante será explicado.

Al respecto, Hemsy de Gainza (2009: 13) plantea: «...tendremos presente, además en todo momento, que el niño no aprende por repetición sino por un acto de comprensión, más aún de revelación. Nos dirigiremos pues a su sensibilidad y a su entendimiento y no a su memoria». Por eso la motivación a través de imágenes, letras de las canciones y paisajes al confluir con el sentir individual del alumno facilitan el proceso docente.

Por ejemplo, en obras como las *22 canciones infantiles venezolanas arregladas para la enseñanza de piano* de Flor Roffé de Estévez, cantar las melodías, disfrutar el texto, hacen que el proceso de aprendizaje sea ameno y se logren los *toccos*, la dinámica, la imagen artística de acuerdo con el título y el contexto de la obra. Por ejemplo, el *staccato* en «La gallina colorá» es muy fácil de sugerir a partir de imaginar el picotazo de una gallina, así como la duración de sonidos por la cantidad de sílabas del texto. Conocer que el araguato es un mono de la selva venezolana motiva a encontrar una imagen pianística en cada niño para esta representación.

Canto coral

Por su parte, el *canto coral* juega un rol determinante en el desarrollo musical de los estudiantes de piano. En palabras del musicólogo Jesús Gómez Cairo se resumen los principales aportes del canto coral para cualquier persona y, en especial, para los músicos:

La práctica del canto coral contribuye [...] también al desenvolvimiento de la capacidad para escuchar, mientras se canta, al resto de los componentes sonoros que integran el tejido musical, lo que permite no solo cantar mejor, sino comprender la funcionalidad de cada uno de los aspectos integrantes de la música, la composición de su estructura, así como la relación que se establece entre estos... (2006: 44).

La práctica del canto coral coadyuva al desarrollo del oído interno, al dominio de la polifonía, a la independencia rítmica, tímbrica, entre otros aspectos fundamentales en el desarrollo pianístico. En la clase de piano debe aprovecharse este recurso tan valioso de las competencias que se desarrollan en el canto coral al hacer cantar la melodía mientras toca otras voces; tocar en forma de acordes un acompañamiento y cantar, dibujando el fraseo y la intención de la melodía o tema. Tanto en la clase de piano como en la de piano acompañante el canto coral constituye el desarrollo del oído y su independencia auditiva.

Historia

La *historia de la música* y el *análisis de las formas musicales* pueden considerarse las disciplinas más mencionadas en los textos referidos a la interpretación musical, en general, y pianística, en específico. De manera que el marco histórico de la obra describe el

entorno musical desde muchos puntos de vista: el compositor, el estilo, los elementos específicos del desarrollo del piano y de toda la obra del compositor y sus contemporáneos.

La historia no debe ser aplicada como un concepto teórico y rígido. El contexto histórico, desde cualquier óptica de los diferentes enfoques de esta disciplina, constituye la posibilidad de recrear una época: hechos históricos más importantes, filosofías, figuras sobresalientes en diferentes ámbitos y en especial en el arte, así como los países y sus fronteras, economías y sistemas sociopolíticos predominantes, costumbres, tendencias artísticas, folklore, artesanía, vestuarios, danza, teatro, por solo mencionar los más habituales. Todo ello permite dibujar un cuadro sociocultural de la época en que fue escrita la obra a interpretar desde diferentes ángulos.

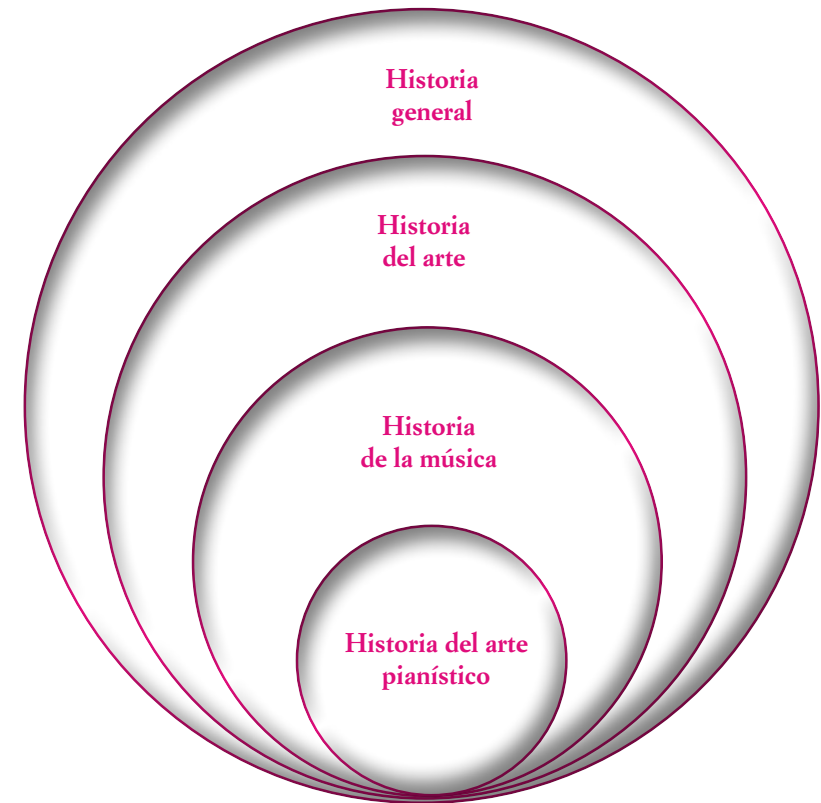
Dentro de ese amplio contexto histórico estarían la historia general, la historia del arte, la historia de la música y la historia del arte pianístico.

La concepción histórica de la obra musical se puede abordar desde lo más general hasta lo más específico, como plantea el esquema. La historia general se refiere a la historia ya mencionada como asignatura en la enseñanza general, ha de ser el marco más amplio para situar cualquier tipo de obra, evento, compositor.

En la *historia del arte* se hace un acercamiento a la cosmovisión de todas las disciplinas artísticas y su interrelación: cómo se desenvuelven las artes en general, qué estilos predominan, cómo los estilos y tendencias aparecen no necesariamente de forma simultánea y, por tanto, su coexistencia en ocasiones con diferentes estilos en una misma época. Permite conocer sus representantes más prominentes y su influencia en la historia de la música. En la clase de piano no se pretende dar una clase de historia, pero sí aplicar sus conocimientos en interacción con la obra específica a ejecutar.

CUADRO N°2

EL CONJUNTO DE LAS HISTORIAS QUE PARTICIPAN EN LA ENSEÑANZA DEL PIANO



FUENTE: Elaboración de la autora.

Hemsey de Gainza (2002: 160) plantea que en la formación de un músico profesional se deben tener en cuenta tres vertientes básicas y complementarias que serían: aspectos técnicos musicales, aspectos culturales y aspectos psicopedagógicos. De igual manera, Heinrich Neuhaus (1987: 27)¹ invita, por su parte, a los pedagogos

1 Las traducciones de las citas de Neuhaus y Y. I. Milshtein corresponden a la autora.

a desarrollar en sus alumnos el amor por las otras artes y, en especial, por la poesía, la pintura y la arquitectura. Estos elementos artísticos permiten enriquecer la creación de la imagen artística de la obra musical a través de metáforas, analogías con la naturaleza, tocando el aspecto emocional.

El conocimiento de pinturas, esculturas, monumentos y grabados de la época correspondiente a la obra constituyen elementos de soporte en el proceso de formación de una idea artística de la obra y de su interpretación final. Por supuesto, conocer este contexto artístico cuenta hoy día con grandes facilidades a través de las herramientas virtuales. Sin embargo, se hace imprescindible la certera orientación por parte de conocedores en el tema al consultar en internet, sobre todo en los estudiantes más jóvenes, ya que la gran cantidad de información a la que hoy se tiene acceso no significa que toda sea correcta o esté bien organizada, incluso en muchos casos puede conllevar a la desorientación o transmitir datos equivocados. Quizás uno de los ejemplos más evidentes es el del impresionismo, poner al alumno en contacto con la producción pictórica de Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir y toda la escuela francesa impresionista crea una atmósfera muy propicia en la búsqueda de los timbres y colores a lograr en las obras para piano de Claude Debussy y Maurice Ravel. Las obras para piano del siglo XIX de América Latina deben ser ambientadas con sugerencias de cuadros de la época donde aparecen danzas de salón, la sociedad de la época, sus vestuarios, las maneras, los gestos, facilitando la comprensión de la obra.

Las sugerencias en cuanto a las percepciones visuales van a variar dependiendo de la edad del estudiante-intérprete. Desde niño se deben estimular las asociaciones con la naturaleza, la arquitectura regional en las piezas nacionales, y a grandes rasgos los elementos más conocidos a través de obras pictóricas, filmes, videos que puedan complementar obras como *minuets*, vales,

danzas, contradanzas (europeos, latinoamericanos), entre otros. Dentro de la historia del arte, la danza es un recurso muy apropiado por varias razones: el ritmo, el vestuario, la contextualización geográfico-cultural y la posible imitación del baile en sí mismo. Es posible llevar el figurado rítmico de la obra a una expresión corporal que en muchas ocasiones facilita la realización de un género y a su vez hace más ameno el proceso de enseñanza.

No se debe dejar de mencionar al teatro por su gran similitud en la dramaturgia y el desenvolvimiento de personajes que pueden ser identificados con motivos o melodías. Al igual que la poesía y la danza, el teatro ha estado directamente ligado a la música no solo como parte de sus representaciones sino como organización dramática de las obras musicales, con o sin vinculación programática. La asociación de los motivos con personajes, diálogos, culminación del conflicto, constituye una herramienta motivadora en muchas obras pianísticas.

Después de ese marco histórico general y artístico vendría lo específico de la historia de la música, esta es la disciplina más nombrada por los autores en el análisis de las obras a la hora de llevar a cabo su interpretación, bien sea desde el extremo historicista, o simplemente para tener la ubicación en un contexto histórico-musical. Esta disciplina está presente en todos los *pensa* de estudios de las instituciones de enseñanza musical.

Precediendo los estudios de historia de la música, en algunas instituciones aparece en el *pensum* la *apreciación musical*. Esta cátedra no solo constituye una introducción a la historia de la música sino el desarrollo auditivo de los niños y jóvenes en cuanto a géneros, repertorios, rasgos históricos generales de la forma más vivencial posible. La apreciación musical es un eslabón importante en el desarrollo del oído del estudiante y es vital para el profesor en el proceso de enseñanza del piano como base para las referencias

auditivas. De esta manera el niño-joven conoce de antemano una cantidad de obras musicales de los más diversos géneros, composición, épocas y latitudes sin una profundización conceptual que recibirán posteriormente en la cátedra de historia de la música.

La enseñanza de la historia de la música adolece frecuentemente de ser una clase anecdótica sobre la vida de los compositores, concebidos como personajes de leyendas donde se conoce más su vida personal que su obra musical; de esta forma, poco sirven estos conocimientos a la hora de ponerlos en práctica para interpretar una partitura. La historia de la música debe ser contextualizada en la historia general y del arte. En el devenir histórico de la música se conocen los estilos de los compositores, su producción, características, innovaciones de la época, del estilo, dentro de la producción del compositor en cuestión, aportes a la cultura nacional y universal, interrelación con los eventos histórico-culturales, en relación con otras artes; principales intérpretes, críticos, grabaciones, por citar los aspectos más relevantes. El fascinante e infinito mundo de la historia de la música constituye una piedra angular en la formación de cualquier músico y la manera en la que se imparte es decisiva para el desarrollo intelectual y musical del futuro pianista.

Por último, se hace referencia al estudio de la *historia del arte pianístico*, los temas a tener en cuenta serán: los instrumentos antecesores al piano, las características en la construcción de los instrumentos y sus antecesores, sonoridad, desarrollo de la técnica en función de la estética de cada época, los principales intérpretes, los críticos, incluso la historia pedagógica del piano. Todas estas vertientes deben conocerse y ser tomadas en cuenta a la hora de ubicar la obra en su contexto más específico desde el punto de vista histórico. La historia del arte pianístico es la más circunscrita a la obra pianística y formaría parte de todo el conocimiento histórico que se debe tener, sugerir o motivar, para enriquecer el mundo

intelectual, auditivo y corporal que permita tener opciones a la hora de interpretar en cuanto a creatividad y fidelidad.

Todo este recorrido histórico puede parecer abrumador, teórico, sin sentido y hasta innecesario para interpretar una obra de piano. Sin embargo, la perspectiva histórica, desde los diferentes ángulos sugeridos –en dependencia de la obra–, contribuye en gran medida al enriquecimiento de la interpretación en el proceso formativo y posterior a él. Por supuesto, es un cúmulo cultural que se cultiva día a día y poco a poco se aplica sistemáticamente de forma progresiva. Esta motivación histórica puede preceder y de ese modo facilitar la concepción de la obra: dinámica, *tempo*, agógica, textura, dramaturgia en general.

Tomar decisiones en una obra será una posibilidad del estudiante de piano, guiado por su pedagogo y partiendo de sus antecedentes sociales y los conocimientos generales interdisciplinarios. Lejos de ser una mordaza intelectual, la riqueza interdisciplinaria debe constituir un rico arsenal de posibilidades. La manera flexible, aparentemente improvisada, aleatoria, en el acercamiento a muchos de estos temas depende en gran medida de los métodos aplicados por los pedagogos. No es lo mismo estar en una clase escribiendo un dictado que ir todos juntos a un concierto o a una película, una rumba, un jazz *session* y después conversar al respecto.

Es la dinámica (*P*, *F*, *mf*, *mp*, etc.) uno de los elementos donde más necesaria se hace la aplicación de los conocimientos planteados desde el punto de vista histórico-musical. Bien sea porque están escritos o no en la partitura los indicadores de la dinámica o por saber cómo abordar la simbología plasmada en el texto musical, lo que hace imprescindibles los conocimientos para tomar partido al respecto. No es objeto de este trabajo profundizar en todos los estilos interpretativos, pero sí señalar a manera de ejemplo que un *F* (*forte*) en un compositor clásico para piano se escribe en la partitura de la misma manera que un *F* (*forte*) en un

compositor romántico o impresionista. O el *P (piano)* de un valse de Frédéric Chopin aparece en la partitura con la misma grafía que en un joropo venezolano. Sin embargo, la sonoridad a lograr en el instrumento no solo estará representada por el volumen sino también por el timbre, el color que por su estilo, época y característica de la obra, le impriman a esa dinámica y dependiendo de las características del piano del período en cuestión y el género. El volumen del sonido se contextualiza no solo con las características del piano, sino con los *ensembles* del período que sugieren una magnitud sonora.

De la misma manera, el comportamiento de los *tempos* señalados en las obras: *allegro*, *andante*, difieren sus velocidades según el estilo, más aún de las épocas interpretativas, no solo compositivas. En determinadas épocas más que *tempos* (velocidades), los términos significaban el carácter que debía tener la obra o la parte de la obra y posteriormente pasaron a ser el aire, la velocidad. Generalmente escritos en italiano pueden estar acompañados de palabras que expresan algo más que un *tempo*, un carácter: *allegro appassionato*, *allegro festivo*, *allegro ben ritmato e preciso*, *moderato e com suavidade*, *andante tre expressif*.

Concluyendo con las referencias históricas, estas deben constituir una gran motivación y fuente de conocimiento en su interrelación permanente en la enseñanza del piano. Saber manejar los conceptos de lo general a lo particular en su aplicación es una habilidad que el docente debe adiestrar en el estudiante de piano. Ubicar la obra en su etapa histórica –puede ser la revolución francesa o la colonia en América–, y dentro de esta identificar sus correspondientes corrientes filosóficas, pictóricas, principales compositores, estilos y géneros musicales, y específicamente qué compositores escribían para piano o instrumentos de teclado; formas musicales más habituales, géneros, otras obras de los compositores, cantidad de instrumentos de las orquestas, tipos

de *ensembles*, permite un fresco de la época que motiva y facilita la realización de la obra pianística con un concepto más integral desde el punto de vista cultural. Teresa Carreño planteaba cuando aconsejaba sobre el uso del pedal: «...al escribir mis “consejos” sobre el uso del pedal, confío en gran medida, no solo en la indulgencia de mis lectores, sino también en su intuición musical y gusto artístico, sin los cuales mis sugerencias no podrían cumplir su objetivo» (2005: 36). Precisamente, la creación de ese gusto artístico es el producto de un proceso integral que se da en la formación del estudiante de piano.

Análisis de las formas musicales

Al igual que la historia de la música, con una enseñanza más anecdótica que analítica y auditiva, en muchos casos, la enseñanza del *análisis de las formas musicales* ha adolecido de ser más teórica que práctica en el sentido auditivo, en el análisis de interpretaciones y también en su aplicación a un amplio repertorio. La enseñanza de esta disciplina en la actualidad es objeto de un enfoque más holístico y comienza a tener en cuenta el trabajo sobre el material auditivo, además del análisis tradicional sobre el texto musical. Lógicamente, es en la clase de piano donde esos conocimientos se ponen en función del repertorio pianístico específicamente.

Rink (2006: 55) ofrece una valiosa información sobre trabajos desarrollados al respecto. Los puntos de vista son variados y revelan hasta dónde es imprescindible el análisis para la interpretación, qué tipo de análisis se necesita, si los intérpretes a pesar de reconocer su importancia no lo practican y si realmente estos elementos son perceptibles al escuchar la interpretación.

En un primer momento del trabajo sobre la obra pianística, el análisis de la forma musical puede y debe ser de tipo general y estructural. Se trata de ver, en esa primera visión de la lectura, la

forma general: binaria, ternaria, forma sonata, ciclo sonata, forma rondó o variaciones. Ese esquema servirá de base para una primera idea artística o imagen musical, toda vez que el desarrollo del material temático, rítmico, armónico y su organización motivan a pensar diferentes soluciones interpretativas en el progreso dramático a desarrollar a través de la partitura. La forma indica la organización del material temático y, por tanto, el desarrollo y culminación del entramado compositivo, desde la obra pianística más sencilla hasta la más compleja.

En este primer acercamiento a la forma de la obra deben estar claras para el estudiante de piano las secciones, las cadencias principales y las relaciones tonales evidentes. Esta explicación formal es un hábito a crear en los estudiantes desde el inicio del estudio del piano, junto a los elementos históricos que permiten ubicar la obra rápidamente en una relación forma musical-estilo-período histórico. A partir de esa visión histórica contextualizada de la obra, y a su vez enmarcada en una estructura formal, se van creando las condiciones para el estudio de una interpretación sólida y creativa con la participación interdisciplinaria.

El lenguaje utilizado para la explicación dependerá de las edades, conocimiento de la disciplina o nivel pianístico, así como de la profundidad del análisis mismo. No es imprescindible que el alumno de piano haya visto la materia análisis de las formas musicales para que el profesor introduzca los elementos básicos del análisis de cualquier partitura en cuestión: cuántas partes tiene la obra, cuánto se repiten los motivos, si se repiten en la misma tonalidad. Solo son preguntas que desde muy temprana edad pueden crear las bases y el hábito del análisis de la partitura, así como conocer las formas musicales por sus nombres.

Esta práctica sobre la estructura de la obra se irá profundizando en la medida que avance el trabajo sobre la partitura. Claro está, quien no esté preparado desde el punto de vista técnico,

musical, emocional e intelectual, no debe abordar obras demasiado complejas. Sería difícil lograr una buena interpretación y comprensión como acto de co-creación basado en un complejo entramado interdisciplinario acompañado por la emoción y la intuición individual sin estar preparado integralmente.

La *armonía*, el *contrapunto* y la *fuga* son disciplinas musicales que tienen una participación activa en el proceso del análisis formal. La armonía es la base del análisis: la división de las secciones, características, color y timbre de los acordes, tonalidades, modulaciones que caracterizan los estilos musicales. Es necesario reiterar que la armonía se aplica, y ojalá haya sido enseñada en el sentir tanto como en el saber. La construcción de las cadencias, los enlaces, el saber escuchar la riqueza de los acordes, notas de paso, adornos, disonancias contribuyen al disfrute y organización de la interpretación.

Por su parte, el contrapunto y la fuga permiten comprender el complejo entramado de las obras barrocas (J. S. Bach, G. F. Händel), de los clásicos, románticos y polifonistas del siglo XX (Paul Hindemith, Serguéi Tanéyev, etc.), escritas con esa factura y que en interpretaciones de piano se debe saber conducir cada voz y la relación entre las mismas: tema, contrasujeto, secuencias, *stretto* y lograr la coordinación psicomotora y auditiva de la polifonía. Disfrutar y transmitir esa riqueza polifónica contrapuntística es uno de los mayores retos para gran parte de los pianistas.

Barenboim (2008: 64) plantea que solo el músico que piense estratégicamente será capaz de comunicar la estructura de una pieza musical al oyente y no simplemente los distintos estados de ánimo que contiene. Por su parte, Neuhaus asevera: «Alcanzar éxito en el trabajo sobre la imagen artística se puede solo si el intérprete se desarrolla incesantemente desde el punto de vista musical, intelectual, artístico y como consecuencia de esto, desde el punto de vista pianístico» (1987: 26). Una vez más los grandes

pedagogos insisten en la convergencia de saberes en la práctica musical, en este caso, pianística, para consolidar un resultado de alta factura estética.

De este modo se evidencia cómo todas las disciplinas se relacionan, participan y apoyan el desarrollo de la enseñanza del piano. La armonía y el contrapunto y la fuga son la base del análisis formal; el canto coral es la práctica musical de la armonía y el contrapunto y la fuga. Asimismo, ese análisis está ubicado a su vez en una encrucijada histórica vista desde diferentes ángulos. De hecho, esa creatividad de poner en acción dichas competencias es una práctica que debe ser cada vez más habitual en las clases de piano.

Grabaciones y videos

La creación de una «biblioteca sonora» que conforme un imaginario auditivo en las mentes de nuestros futuros pianistas es la piedra angular de dicha formación. Para este trabajo, el imaginario sonoro es todo ese reservorio auditivo (grabaciones, conciertos, videos) acumulado por el niño-joven en su devenir educativo-social que se debe nutrir no solo de manera espontánea sino también de forma consciente y planificada por parte de las instituciones, *pensa*, sugerencias de los pedagogos y, en muchos casos, por parte del hogar. Si para un escritor, literato o poeta resulta inevitable la lectura de un gran cúmulo de obras literarias, en su lengua y en lenguas extranjeras, igualmente para el pianista es imprescindible escuchar toda la música posible, de buena calidad desde el punto de vista compositivo e interpretativo, sin distinción de géneros. Asistir a conciertos, no solo de piano, sino sinfónicos, de cámara, música típica, así como ballets, óperas, conciertos electroacústicos, entre otros, es la mejor fuente de creación de la cultura auditiva. Por tal razón, la motivación por parte del pedagogo y de las instituciones mismas debe ser permanente. Sin embargo, esta

debe ser complementada por las audiciones y videos, en muchos casos estos son la fuente principal de información auditiva dependiendo de la región donde se imparta la clase de piano.

La audición de grabaciones y videos en el proceso de trabajo de la obra musical puede estar considerada dentro de las disciplinas históricas o bien del análisis de las obras musicales. Sin embargo, el enfoque que se le otorga en este trabajo está más orientado hacia la competencia de la clase de piano. El análisis de las diferentes audiciones y videos constituye un enfoque transversal de diferentes disciplinas en su aplicación holística, recorriendo de ese modo un amplio espectro de información audiovisual que permite enriquecer el «arsenal cultural» del joven pianista.

En la experiencia de la autora, la recomendación ha consistido en escuchar las obras del compositor que se estudia en diferentes formatos y, de ser posible, de la misma época de composición de la obra a estudiar. En este sentido se relatan dos experiencias.

La primera con una sonata de Serguéi Prokófiev donde una alumna muy destacada tocaba correctamente todo lo indicado en la partitura, pero el sentir de la estética pianística no se entendía. Se insistió en que oyera obras sinfónicas, ballets, obras de cámara, pero no la grabación de la sonata en cuestión. La alumna regresa a clase y su interpretación se sigue percibiendo de igual modo. Ante la pregunta de si ha escuchado las obras sugeridas responde con una negativa. En la siguiente clase, al ejecutar de nuevo la obra, la sonoridad ha cambiado. No fueron necesarias las preguntas, había leído, visto cuadros y sobre todo oído música, mucha música sinfónica y algunas obras para piano, y de este modo logró captar su estética y sonoridad.

La segunda se produjo cuando un estudiante comenzó el trabajo de un valse venezolano del siglo XIX. Lógicamente se guió por el texto musical y sus indicaciones. Pero había que ir más allá.

¿Cuáles eran los *tempos*? ¿Había cambios? Esas son las interpretaciones llamadas coloquialmente «gallegas», «rígidas». Aquí la sugerencia consistió en escuchar buenas interpretaciones del género, no de la obra para evitar la imitación; consultar la bibliografía pertinente, en este caso, por ejemplo, «Rasgos distintivos del valse venezolano del siglo XIX» de Mariantonia Palacios (1997). De esta manera, junto a los otros elementos anteriormente planteados, ir a la esencia de la música escrita donde están las características similares a un valse europeo pero con los consiguientes rasgos del valse venezolano.

El material al alcance de estudiantes e intérpretes es tan amplio que se hace muy importante la orientación y, sobre todo, enseñar a oír. Insistir en una formación auditiva significativa y asociativa es primordial. Por supuesto, estos conocimientos deben estar asimilados en las clases históricas, ya sean de la música o de la especialidad, pero de igual forma deben ser reforzados en la clase de interpretación de una manera más específica e individual. Retomando los interesantes y palpitantes puntos de vista sobre la vida contemporánea musical, Barenboim ilustra al respecto: «La disponibilidad de grabaciones y películas de conciertos y óperas es inversamente proporcional a la escasez del conocimiento y la comprensión de la música prevaleciente en nuestra sociedad» (2008: 50). Toda esta reflexión demuestra la actualidad e importancia del tema, no solo en la esfera interpretativa, sino en contextos tan generales como el social y hasta el político, por el uso indiscriminado que se hace de las grabaciones más diversas. Quizás uno de los ejemplos más delicados es al recomendar la audición de obras de referencia en el plano nacional, pues abundan las grabaciones donde los más diversos géneros están «contaminados» en interpretaciones muy lejanas de los instrumentos tradicionales, colmadas de instrumentos electrónicos y versiones que pueden ser válidas pero que desvirtúan la idea original que puede servir al

estudiante como referencia de un género. Por ejemplo: joropo, merengue, son, choros, milongas, blues, por solo citar algunas ejemplos de nuestra América. Este principio es válido para géneros de cualquier latitud.

Y. I. Milshtein (1983: 51) considera que la discografía plantea una actividad musical totalmente nueva. Posteriormente señala que de esta actividad los estudiantes pueden asumir un estado de ánimo pasivo, fácil, «consumidor», en su relación con la música. Apoya sus consideraciones en una interesante cita de Ígor Stravinski, quien recuerda las dificultades de la época de Bach para ir a escuchar a Dietrich Buxtehude en contraposición con la facilidad actual de escuchar las grabaciones con solo apretar un botón sin esfuerzo alguno. De la misma manera se conoce mucho repertorio sin leer las partituras, tendiendo al final hacia una sensación de facilidad, accesibilidad y conocimiento del repertorio. El autor le llama «conservas» desde el punto de vista peyorativo, no por la ventaja que puede tener para un público en general sino por la fantasía que puede crear en jóvenes intérpretes.

Piano acompañante y música de cámara

En la especialidad de piano, además de la clase en sí están las disciplinas pianísticas que serían el *acompañamiento* y la *música de cámara*. En algunas instituciones aparecen independientes y en otras todos los *ensembles* se ubican en una sola asignatura, pero desgraciadamente hay instituciones que no las imparten.

La clase de piano, como núcleo del aprendizaje de la técnica y confluencia de saberes para la configuración de una propuesta estética, debe estar consolidada por prácticas tan importantes como la música de cámara, el piano acompañante y cualquier *ensemble*. Esta práctica logra desarrollar múltiples habilidades: lectura; tocar

en pequeños conjuntos y, por tanto, perfeccionar el oído; la coordinación; el pulso; el buen gusto, y ciertamente exige un elevado nivel técnico. Se plantea esta afirmación por la alta exigencia que presenta el repertorio de música de cámara desde todo punto de vista y para cualquier intérprete, como la quintaesencia del arte pianístico.

Se puede concluir que la clase de piano constituye la gran oportunidad para hacer realidad las competencias adquiridas en el gran conglomerado académico. Si bien estas disciplinas están concebidas para conformar el quehacer musical en cualquiera de sus disciplinas, la puesta en práctica de esta confluencia interdisciplinaria en el acto formativo en la enseñanza del piano (y de otros instrumentos) no es habitual. La generalización y aplicación de la extensa variedad de conceptos, habilidades, conocimientos, competencias, hacen de ese momento pedagógico un crisol de saberes, único en cada estudiante, en cada clase, por la particularidad de cada individuo, de cada docente y del repertorio en sí. Convertir esta confluencia de saberes en una gran motivación ha de ser uno de los objetivos del profesor de piano.

Dos reflexiones finales

Pensum versus curiosidad e intuición

No hay *pensum* perfecto por dinámico y actualizado que sea. Todos los planes de estudio tratan de estar a tono con la contemporaneidad para proveer a los estudiantes de conocimientos, competencias, habilidades que le permitan desenvolverse de forma eficiente en la sociedad donde crecen y llevan a cabo sus actividades artísticas, sociales y laborales. Pero por muy dinámicos que sean estos procesos de perfeccionamiento nada puede sustituir la curiosidad, el interés del estudiante, en este caso el del futuro pianista. La historia de la música es tan extensa y compleja, con todas sus ramifi-

caciones, la cantidad de textos dedicados a la interpretación –musicológicos, analíticos, pedagógicos, entre otros–, que dependerá, en gran medida, de la intuición del intérprete, de su curiosidad por los más diversos temas, de la guía del pedagogo, de la personalidad del joven intérprete, el camino que este tome en el acercamiento a cualquier material que pueda enriquecer su labor creativa, más allá del plan de estudio estipulado en su institución musical.

El mundo audiovisual disponible en la actualidad es de por sí un mundo complejo y amplio para su asimilación. Cada día aparecen miles de grabaciones, ya sean antiguas, recuperadas o eventos en vivo que se efectúan en cualquier latitud del globo terráqueo, que nos dan una dimensión mucho más extensa de la que jamás se pudo soñar. Son tantas que a veces es difícil saber cuál escoger. Ahí confluyen muchos factores personales, de formación, regionales, y la certera guía de un profesor, el ambiente de la institución, para ir transitando los caminos del saber, la experimentación, la creatividad, que enriquezcan la formación permanente no solo del joven pianista sino la de sus pedagogos también.

El profesor de piano

La figura del profesor de piano sigue siendo un personaje con rasgos de épocas pasadas, por el papel de guía artístico-espiritual, tutor, autoridad, incluso de mecenazgo que muchas veces asume.

Todo buen educador debe constituir una influencia interdisciplinaria en su acción formativa, transmitir conocimientos, desarrollar competencias sin la conexión con otras áreas y otras disciplinas es dejar morir cualquier conocimiento en el mismo comienzo. La forma en que esas competencias, conocimientos, capacidades, habilidades, perduren y se puedan desarrollar, y a su vez sean capaces de asimilar nuevos códigos de la contemporaneidad, dependerá del enfoque holístico que el educador sepa impregnar

a su disciplina. Saber generalizar conceptos provenientes de otras disciplinas y, por tanto, aplicarlos en diferentes circunstancias, en este caso en obras pianísticas, constituye un reto y una actividad medular en ese espacio llamado clase de piano.

En el caso del profesor de piano la condición interdisciplinaria es imprescindible, como debe ser en todo músico. El profesor no solo lleva la pauta sobre un repertorio y su resolución técnica (en su más amplio concepto), sobre los valores ético-artístico-técnicos del futuro intérprete, sino que es quien conduce al alumno y sugiere algunos de los infinitos caminos de búsqueda en el mundo de la creación interpretativa, de las diversas vías de realización artística y sus conexiones con todas las disciplinas existentes, y la actitud hacia las antiguas o nuevas tendencias vigentes como puede ser la improvisación.

Al igual que un *pensum*, un profesor no lo sabe todo, pero debe guiar a los jóvenes intérpretes por los mejores caminos de exploración en el afán de satisfacer la curiosidad de aquellos que, siempre inconformes, deseen encontrar respuestas a sus inquietudes. La literatura, las bellas artes, la danza, toda la música (en sus mejores interpretaciones), la filosofía, la semiótica, por una parte; la profundización en las materias musicológicas que permiten el análisis musical, la experimentación musical, son solo la base interdisciplinaria para formar parte de la clase de interpretación como elemento orgánico junto a los temas más técnicos y específicos del piano.

La enseñanza de este instrumento como proceso formativo hacia la interpretación musical, como práctica, en su más amplio espectro (pianista solista, de cámara, acompañante, docente), debe ser la gran fuente de inspiración y realización para el joven pianista. El conocimiento acumulado, intelectual y emotivamente, será su soporte y su riqueza, la formación y crecimiento de un intérprete es infinita y no se circunscribe solo a las etapas y

factores mencionados, pero constituye una buena base y punto de partida hacia una amplia e integral visión de lo que debe ser un profesional del piano.

Algunos músicos ceden a la creencia supersticiosa de que un análisis demasiado completo de una pieza musical puede destruir la cualidad intuitiva y la libertad de su interpretación, confundiendo el conocimiento con la rigidez y olvidando que la comprensión racional no solo es posible sino absolutamente necesaria para dar rienda suelta a la imaginación (Barenboim 2008: 55).

Conclusiones

1. La enseñanza de piano constituye un espacio de confluencia interdisciplinaria.
2. Los profesores de piano deben considerar los entornos social y familiar, y los saberes musicales y no musicales para crear una atmósfera creativa en su interacción en el proceso docente.
3. El *pensum* es la fuente interdisciplinaria principal en la formación del estudiante de piano, pero no la única por la dinámica de la sociedad, el arte y la cultura.
4. La actualización permanente del profesor de piano coadyuva a la motivación interdisciplinaria en sus estudiantes.
5. La preocupación por una formación integral interdisciplinaria de los músicos profesionales y, en este caso, de los pianistas, se refleja en trabajos de importantes pedagogos de diferentes latitudes.
6. El enriquecimiento a través de la confluencia interdisciplinaria facilita la creatividad en el proceso interpretativo de los estudiantes y la capacidad de abordar obras totalmente desconocidas a partir de la preparación integral desarrollada.

Fuentes

Hemerográficas

PALACIOS, M. (1997). «Rasgos distintivos del valse venezolano del siglo XIX», *Revista Musical de Venezuela*, n° 35, Caracas, pp. 99-115.

Bibliográficas

BARENBOIM, D. (2008). *El sonido es vida. El poder es música*. Colombia: Grupo Editorial Norma.

GÓMEZ CAIRO, J. (2006). *Música cubana: Algunos procesos, creaciones y figuras paradigmáticas*. La Habana: Ediciones del Museo de la Música.

CARREÑO, T. (2005). *Posibilidades tímbricas mediante el uso artístico de los pedales. Mecanismo y funcionamiento de los pedales del piano*. Venezuela: Fundación Vicente Emilio Sojo.

CLEMENTE TRAVIESO, C. (2006). *Teresa Carreño (1853-1917)*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.

CHEVALLARD, Y. (1997). *La transposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado*. Argentina: Aique Grupo Editor.

FERNAUND, Á. (2007). *Realidad y utopía en la educación musical. América Latina en su música*. México: Siglo Veintiuno Editores.

HEMSY DE GAINZA, V. (2002). *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen.

————— (2009). *La iniciación musical del niño*. Argentina: Melos Ediciones Musicales S.A.

HONG, K. (2014). *El legado pianístico pedagógico de Salomón Gadles Mikowsky*. La Habana: Publicaciones de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

MILSHTEIN, Y. I. (1983). *Voprosy teorii i istoriispolnitelstva*. Moscú: Sovetskij kompozitor.

NEUHAUS, H. (1987). *El arte de la ejecución pianística*. Moscú: Música, 5ª edición.

RINK, J. (2006). «Análisis y (¿o?) interpretación», en *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 55-80.

ROFFÉ DE ESTÉVEZ, F. (1959). *22 canciones infantiles venezolanas arregladas para la enseñanza de piano*. Caracas: Cruz del Sur.