



EL ESTUDIO PARA PIANO Y SU FIN PEDAGOGICO

Una aproximación a la técnica pianística de la compositora chilena Estela
Cabezas en sus Tres estudios melódicos para piano

Alumno: Villarreal Cuevas, Williams Jesús

Profesor guía: López Maya, Juan de Dios

Tesis para optar al grado de Licenciatura en Música

Santiago de Chile 2021

Resumen

La presente investigación abordará las características y el origen del estudio para piano, sus principales aspectos tanto en lo pedagógico, técnico e interpretativo, además de diferenciarlo con los ejercicios meramente mecánicos. Sumado a esto nos centraremos en los Tres estudios melódicos para piano de la compositora chilena Estela Cabezas, repasando su biografía tanto en el ámbito pedagógico como compositivo.

Se ahondará en una revisión crítica de los principales elementos que constituyen la técnica pianística, proponiendo un compilado tanto en los aspectos físicos como mecánicos, además se buscara establecer una relación entre la técnica y la musicalidad, y como estos se vinculan con la interpretación.

Se explorará en torno a la evolución e historia de los tratados o manuales para piano, desde el siglo XV hasta XIX (ligado al fin pedagógico que estos libros plantean). Se tomó como referencia la edición crítica de Cortot de los Estudios de Chopin, y la metodología de Betancur basado en el primer scherzo de Chopin, para realizar un análisis de técnica pianística a distintos pasajes de los Tres estudios de Estela Cabezas, material que puede servir para relevar la obra de la compositora y facilitar la interpretación y ejecución de estos.

Palabras clave: Técnica pianística, estudio para piano, edición crítica, metodologías, interpretación, pedagogía, musicalidad, Estela Cabezas.

CONTENIDOS

CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	5
Introducción.....	5
I.1 Antecedentes.....	6
I.2 Problematización.....	8
I.3 Justificación.....	9
I.4 Preguntas de Investigación.....	10
I.5 Objetivos.....	11
I.5.2 Objetivos específicos.....	11
II. CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....	12
I. Estela cabezas y estudios.....	12
I.1 Historia y evolución del estudio.....	12
I.1.2 El estudio y su forma musical.....	13
I.2 Estela Cabezas pedagoga: De los escenarios al salón de clases.....	14
I.3 Estela Cabezas compositora.....	16
II.- Aproximación a la técnica pianística.....	19
II.1 Aspectos físicos y/o mecánicos.....	20
II.1.2 Fuerza y descripción sonora de los dedos.....	23
II.1.3 Aspecto anatómico-fisiológico de la mano. (movimientos de la mano y dedos)...	27
II.1.4 Posición cerrada.....	32
II.1.4.1 digitación variada.....	35
II.1.5 Deslizamiento.....	37
III. Pedagogía pianística: historia y evolución de la metodología pianística.....	46
III.1 Repasada histórica y evolución de los tratados para piano.....	46
III.2 Ediciones críticas: algo más que libros y tratados.....	52
III. CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO.....	56
I. Diseño Metodológico.....	56
1.1 Unidad de Análisis.....	57
IV. CAPITULO IV: ANALISIS DE RESULTADOS.....	58
IV.1 Primer estudio <i>Fantasía cromática</i>.....	58
IV.1.1 Descripción, digitación y ejercicios.....	58

IV.2 Segundo estudio	67
IV.2.1 Descripción, digitación y ejercicios sobre el pasaje 1.	67
IV.1.3 Tercer estudio	77
IV.1.3.1 Descripción, digitación y ejercicios.	77
V. CAPITULO V: CONCLUSIONES	87
VI. CAPITULO IV: REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.	89
Bibliografía.	89
VII. ANEXOS.	92
VII.1 Primer estudio melódico.	92
VII.2 Segundo estudio melódico.	106
VII.3 Tercer estudio melódico.	116

CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

Introducción.

Desde la invención del piano hasta nuestros días se ha compuesto un repertorio extenso de obras, dentro de estas se encuentran los estudios relacionados directamente con la enseñanza de la técnica. Distintos compositores tanto en Europa como en Latinoamérica han desarrollado esta forma musical, dejando un amplio abanico que hace que su bibliografía sea exhaustiva. (Caamaño, 1988).

No obstante, el estudio ya sea para piano, guitarra o cualquier otro instrumento es una pieza musical creada con el fin de mejorar o descubrir nuevas formas de ejecución, un objetivo muy claro del estudio es resolver las dificultades técnicas que se presentan en las distintas etapas del aprendizaje del instrumento.

A lo largo de la historia del piano en Europa, han surgido una gran cantidad de tratados o manuales que proponen distintas formas de emplear la técnica de manera correcta, estos a su vez evolucionaron en escuelas que buscaban su enseñar una manera específica de ejecutar el piano. Posteriormente nacen las ediciones críticas en el siglo XX, de la mano de autores como Alfred Cortot, Godoswky o Busoni, etc. Estas ediciones buscaban facilitar la interpretación de una pieza para piano mediante distintos enfoques pedagógicos y pianísticos.

En Chile, desde el siglo XX hasta nuestros días existen varios estudios para piano, como, por ejemplo, los estudios para piano de Pedro Humberto Allende (1940), o tenemos el caso de Ida Vivado y sus estudios para piano compuestos en 1960, además de los Tres Estudios para Piano de Estela Cabezas (1960). Si bien existen estos estudios para piano, existe muy poco material o ediciones críticas sobre estos estudios ¿Podría ayudar a los pianistas y/o estudiantes un análisis sobre los estudios para piano como material referente que sirva para la interpretación?

Finalmente se abordarán los *Tres Estudios Melódicos para Piano* (1960) de la compositora chilena Estela Cabezas y se tomará como referencia teórica la edición crítica y metodología que realizaron distintos pianistas y pedagogos como Alfred Cortot y su libro

Chopin 12 Studies Op. 10 Student's Edition, y un caso más actual como Simón Betancur, como plantea en su artículo *Reflexiones en torno a la técnica pianística* (Gómez S. A., 2021), ambos autores proponen una metodología para abordar los estudios musicales en base a una serie de pasos y niveles que nos llevan a la finalidad de los estudios, mejorar determinada técnica y dominio de esta.

I.1 Antecedentes.

‘El arte musical, como otras artes, precisa de un perfeccionamiento técnico y de una serie de competencias que permitan plasmar con éxito las intenciones artísticas del compositor y del mismo intérprete. Con la pretensión de desarrollar y dominar dichas capacidades, nace el Estudio concebido como una pieza musical’.

(Rocher, 2015)

Tal como indica Rocher, en su tesis doctoral *Interpretación pianística y su enseñanza en el conservatorio. Análisis y propuesta a partir del Estudio Impromptu de Isaac Albéniz* anterior al estudio existía una forma musical llamada *Ubungen*¹, el cual se caracterizaba por ser un mero ejercicio, pues se remite solo a lo mecánico. No es hasta el romanticismo donde estos ejercicios influenciados por las características del periodo mezclan el ejercicio mecánico con la belleza estética, dando origen al estudio propiamente tal.

Existen diversos compositores que crearon estudios para piano, entre ellos podemos mencionar a Isaac Albéniz y sus *Siete estudios en los tonos naturales mayores, opus 65* (1886), son una colección de estudios tonales mayores basados en el intervalo de quinta justa ascendente, en los siete estudios pasaremos por todos los tonos naturales comenzando desde Do y finalizando en Si; además de Albéniz, tenemos el ejemplo de Debussy con *sus Doce Estudios para Piano* (1915), estos abarcan distintos aspectos de la técnica pianística, como por ejemplo el dominio de intervalos, la repetición de una nota, arpeggios, acordes, ornamentos y grados cromáticos², también tenemos el caso de Scriabin y sus *Estudios*

¹ Traducción alemana del término ejercicio.

² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8AYYmAMIXJg>

Op.8 (1894), que se caracterizan por su gran dificultad técnica reflejada en sus constantes pasajes polimétricos y virtuosos³.

En el caso de Latinoamérica los estudios llegaron a su apogeo en el siglo XX, no obstante, existe registro desde el siglo XIX con Teresa Carreño y sus seis *Estudios para Piano Op. 29* (1869). En pleno siglo XX tenemos el caso de México con el compositor Mario Ruiz Armengol con un desarrollo de los estudios entre 1971 hasta 1999 (Barriga, 2021). En Chile, existen compositores destacados como Pedro Humberto Allende y sus variados estudios para piano compuestos entre los años 1920 y 1950 (Valderrama, Nuevos Aportes al Estudio de Pedro Humberto Allende, 1989), Carlos Isamitt y sus estudios para piano en 1935 (Claro, 1966), Ambos compositores comparten similitudes mediante el uso de figuras rítmicas compuestas tales como; quintillo, septillos y tresillos, además de una armonía compleja que no se identifica con la armonía clásica tonal.

Mientras podemos ver que existen diversas obras pianísticas escritas por una amplia gama de compositores (Juan Orrego Salas, Modesta Bor, Alberto Ginastera), el estudio resulta ser una forma musical no muy desarrollada en Latinoamérica. En nuestro país es un género que no ha sido tan abordado como uno creería, no obstante, se destaca el caso de Estela Cabezas con sus *Tres Estudios Melódicos para Piano* (1960), que a diferencia de Allende e Isamitt, mantiene un estilo clásico de la armonía tonal, enfatizando en lo melódico, además de Ida Vivado y sus estudios para piano (Valderrama, Ida Vivaldo Orsini, 1978) en la que desarrollan profusamente el estudio como tal.

Para el análisis técnico de las obras se tomará como referencia el trabajo realizado por Alfred Cortot en su libro *Chopin 12 Studies Op. 10 Student's Edition* (Cortot, 1915), en ella trabaja la idea del desarrollo técnico mediante una serie estructurada de comentarios y ejercicios preparatorios para abordar cada estudio. Con este mismo enfoque se analizarán *los Tres Estudios Melódicos para Piano* de Estela Cabezas (E., 1964), los estudios presentan complejos pasajes y estructuras, cada estudio tiene alrededor de 10 páginas, en la que se presentan diversas dificultades para el intérprete.

³ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=loKu_APkKQY&t=44s

Simón Betancur egresado del programa de música FUBA, en su artículo *Reflexiones en torno a la técnica pianística* (2021), propone cuatro fases ligadas a la exploración de las dificultades técnicas presentes en su muestra de estudio:

Primera fase: Elaboración de un marco de dificultades técnicas, relacionando estas mismas a través de toda la obra (...) Esta primera fase la podríamos denominar un reconocimiento de la obra.

Segunda fase: Esta fase esta direccionada a la observación del registro audiovisual (...) y en prosa describir los movimientos que se realizan.

Tercera fase: Discutir el asunto técnico con profesores de piano, recomendaciones direccionadas en lo técnico e interpretativo.

Cuarta fase: Por último, la etapa de la implementación, modificando muchas de las digitaciones que se estudiaron en primera instancia. (Gómez S. A., 2021).

En ambos métodos, tenemos presente el reconocimiento de la obra y la elaboración de un marco de dificultades para cada estudio. Mientras Betancur propone una descripción en los movimientos mientras interpreta, paralelamente Cortot elabora diferentes ejercicios preparatorios técnicos para cada pasaje, además de cada recomendación y digitaciones con múltiples variables.

Tal como se dijo anteriormente, la forma de estudio para piano es un género inexplorado en el repertorio pianístico latinoamericano, menos aún, análisis técnicos sobre estos estudios. El estudio al tener un fin pedagógico es un aporte directo al estudiante tanto en técnica como en interpretación, un análisis técnico de las obras contribuye a una nueva visión inexplorada de los estudios, enriqueciendo el lenguaje interpretativo.

I.2 Problematicación.

A diferencia de otras formas musicales el estudio tiene un fin pedagógico (Hodeir, 1988), según nuestros antecedentes a pesar de que existe un repertorio pianístico variado existen pocos estudios para piano, además de pocos compositores que aborden la forma. Como se dijo anteriormente los estudios pasan de ser un mero ejercicio y le entregan al interprete herramientas para que progresen en el desarrollo de su técnica instrumental. La falta de

existencia de estudios para piano compuestos en Latinoamérica y específicamente en Chile, limita los estudiantes a tener que pulir su técnica mediante las formas más reconocidas y no construidas específicamente con ese fin pedagógico que tiene el estudio.

Dicho esto, el análisis de un estudio podría resultar ser un gran aporte para abordarlo, y enfrentarse a sus exigencias técnicas, pero lamentablemente los estudios que existen no son muchos y menos un análisis de estos. En Europa existen diversos estudios para piano (Chopin, Liszt, Debussy, Scriabin), además de varios análisis de las obras, como por ejemplo Alfred Cortot y su libro *Chopin 12 Studies Op. 10 Student's Edition* (1915) y Simón Betancur, basados en los apuntes de Mario Gómez Vignes, nos presenta las cuatro fases para el análisis técnico de una obra, en este caso, Betancur lo aplica al *Scherzo no 1 Op.20* (1832) de Chopin.

En Chile destacamos los Estudios para piano de Ida Vivado compuestos en el año 1966⁴, los estudios de Carlos Isamitt compuestos en 1935, además de los Tres Estudios Melódicos para Piano de Estela Cabezas compuestos en 1960, en detrimento no existe ningún análisis de estas obras, y si existe un análisis sobre algún estudio para piano en Chile, hay muy poco acceso a él o no es muy conocido.

I.3 Justificación.

Franzpeter Goebels (2021) ofrece su visión respecto al estudio y aporte a la técnica pianística:

La Pedagogía Pianística tiene el deber de llegar a cultivar el aprendizaje con conciencia, a través de un entrenamiento y estudio cuidadoso, en la mediación entre la Obra musical, el sentido artístico y la técnica requerida para su profundo entendimiento. No se deberá llegar a perder de vista la atención natural para este »procedimiento de estudio«, ya que el destino final de todo trabajo técnico, es lograr hacer, con pureza y sinceridad, una Obra de Arte, respetando y amando el mensaje de "lo que en nuestro Corazón se encuentra"

(Segura & León)

Tal como dijimos anteriormente, el estudio lleva consigo un fin pedagógico. Goebels nos habla desde la pedagogía pianística, entendemos por esto al conjunto de estudios y

⁴ No existe o no se ha encontrado registro audible por internet sobre los estudios para piano de Ida Vivado.

metodologías que se han propuesto a lo largo de la historia del repertorio del piano, que contribuyan a una mejor ejecución de las técnicas e interpretación de estas obras, resolver toda clase de dificultades técnicas al momento de interpretar cualquier obra en la misión del pianista, al menos así opina Rocher en su tesis doctoral *Interpretación pianística y su enseñanza en el conservatorio. Análisis y propuesta a partir del Estudio Impromptu de Isaac Albéniz*: La importancia de los estudios para piano radica en su fin pedagógico, la música está relacionada directamente con la interpretación, y a su vez la interpretación se convierte en una práctica física para el desarrollo de una técnica en específico, con el fin de controlar las destrezas o dificultades técnicas que requiere cada obra musical. Este aspecto es fundamental ya que, para una expresión continua de la interpretación sin interrupciones, es necesario haber superado todas las dificultades técnicas, ligado principalmente a tensiones, músculos y articulaciones. (Rocher, 2015).

Controlar las destrezas y dificultades técnicas que requiere cada obra musical se hace indispensable a la hora de interpretar una pieza, sin duda esto se transforma en la finalidad del pianista, mientras más se enfatice en el aspecto de la destreza técnica mayor abanico de obras podrá interpretar, y por tanto mayor libertad, ya que tal como decía Pablo Bucher:

La técnica pianística es la búsqueda, especificación y control de un conjunto de movimientos biomecánicos precisos y definidos en pos de constituirse en un sistema cuyos recursos, estrategias y procedimientos adecuan las selecciones específicas que un pianista efectúa intencionalmente en función de obtener determinadas calidades y tipos de sonido apropiados para configurar su praxis interpretativa.

(Bucher, 2021).

I.4 Preguntas de Investigación.

Cuando Estela Cabezas compuso sus Tres Estudios Melódicos para Piano ¿Estaba pensando en aportar a la técnica pianística? Si damos por hecho que sí, entonces de esta pregunta se desprende una más elemental y la más importante ¿Qué aporte pianístico tienen estos estudios? ¿Puede un análisis de estos estudios contribuir a la técnica y literatura pianística? y junto a esto se puede desprender uno de los objetivos más importantes. ¿de qué les servirá a los futuros pianistas y compositores un análisis técnico de sus estudios para piano? Acaso la concepción de la obra de Estela Cabezas ¿proviene de su interés de la labor pedagógica del piano?

I.5 Objetivos.

I.5.1 Objetivo General.

Elaborar un análisis de técnica que facilite la interpretación de los *Tres estudios melódicos para piano* de la compositora Estela Cabezas.

I.5.2 Objetivos específicos.

- Recopilar las partituras de los Tres Estudios Melódicos para piano de Estela Cabezas.
- Elegir tres pasajes por obra
- Sugerir una digitación por cada pasaje escogido.
- Diseñar ejercicios preparatorios.

II. CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.

I. Estela cabezas y estudios

I.1 Historia y evolución del estudio

Andre Hodeir en su libro *Como conocer las Formas de la música*, nos cuenta que la historia del estudio como forma musical se popularizo como tal en el Romanticismo, sin embargo, sus orígenes se remontan al siglo XV con la escritura de piezas pedagógicas para órgano (Hodeir, 1988). Si bien en esta época no existía el termino estudio, los compositores creaban material de carácter pedagógico que se considera como un antecesor del estudio como tal.

Posteriormente con la llegada del clavecín en el siglo XVI nos encontramos con obras como *L'Art de toucher le Clavecín* (1716) de François Couperin, es considerado el primer texto que se ocupa exclusivamente de la ejecución instrumental. Hasta este punto no podemos hablar de estudios propiamente tal, ya que todas estas obras si bien tenían un carácter pedagógico atañen específicamente a lo mecánico, el *Ubung* (alemán), *Essercizio* (italiano) o *Exercise* (francés) no son más que distintas traducciones de la palabra ejercicio. Tenemos el caso de J.S Bach con su obra titulada *Clavier-Ubung* (1731-1742), como también el caso de Scarlatti *Essercizi per il Gravicembalo* (1738). En diversos países de Europa se popularizo el ejercicio como una aproximación a lo que sería después el estudio.

No es hasta el comienzo del siglo XIX que se establece la forma de estudio relacionada a un fin pedagógico, además de popularizarse al punto de investigar y explorar al máximo las posibilidades al piano, tal como nos plantea Rocher en su tesis doctoral *Interpretación pianística y su enseñanza en el conservatorio. Análisis y propuesta a partir del Estudio Impromptu de Isaac Albéniz*:

Así pues, analizando su evolución histórica, constatamos dos vertientes diferentes de Estudio. La primera de ellas surge en 1804 con Johann Baptist Cramer, momento en el cual el Estudio define sus características musicales y las orienta a un fin fundamentalmente pedagógico que se centra básicamente en la búsqueda del perfeccionamiento técnico. Es a partir de su aparición cuando se empieza a investigar a experimentar al máximo las posibilidades técnicas del instrumento. De hecho, muchos de los Estudios de esta tipología formaban parte en su origen de métodos que tenían además un importante contenido teórico. Su utilidad desde el punto de

vista técnico-mecánico y de entrenamiento muscular sobrepasaba generalmente su valor musical.

(Rocher, 2015)

Esa es la segunda vertiente de la que habla Rocher donde aparece el elemento distintivo del estudio, el que lo separa de su predecesor el ejercicio, puesto que el estudio además de contener el elemento técnico mecánico incorpora elementos compositivos tales como la melodía y la armonía además establecer estructuras como binaria y lied, impregnando la obra con una belleza estética que no encontramos en los ejercicios, tal como explica Rocher:

La segunda vertiente aparece como un desarrollo natural de la primera, al pretender lograr un equilibrio entre el desarrollo técnico para la formación del pianista y la belleza estética que le lleve al concierto. Cuando estos Estudios, esencialmente pedagógicos, superan la árida mecánica y pasan a contener una expresión musical de alto nivel artístico, adquieren un estatus superior y entran a formar parte del repertorio concertístico. Por esa razón se denominan Estudios de Concierto.

(Rocher, 2015)

I.1.2 El estudio y su forma musical

Entendemos como forma musical, la manera en que está construida una pieza, si bien esta definición es un poco vaga, existen ciertas confusiones con el termino forma y estructura, para aclarar un poco esto, el musicólogo Boris de Schloezer, aclara que la estructura está relacionada con la posición de distintas partes que unen un todo, mientras que la forma remite a ese todo como una unidad total. (Hodeir, 1988), ya que la idea de la forma es mucho más amplia que hablar sobre estructura.

Para el autor Hodeir, la forma (musical) es la manera como una obra se esfuerza por alcanzar la unidad. A su vez este mismo autor propone una definición de estudio como parte de una subcategoría de las formas diversas existentes en la música occidental. Lo que concluye que la forma musical del estudio si bien su estructura puede variar, entre forma lied o forma binaria. Concuenda que el eje central del estudio radica sobre elementos netamente musicales que son trabajados bajo la técnica instrumental, por lo tanto, un estudio constituye algo musical que a su vez presente una dificultad técnica que permita mejorar o superar ciertas dificultades. (Hodeir, 1988)

Consiste en una pieza con el fin de mejorar o determinar una técnica en específico, la estructura en términos musicales puede variar, la diferencia entre un estudio y otras formas musicales radica en su propósito o fin que es netamente el aprendizaje de una nueva técnica. Este tipo de forma se ocupa en el área pedagógica ya que aporta a la mejora de la técnica, esto permitió abrir imaginación a los compositores románticos, y la forma estudio además de pasar a ser piezas con una determinada complejidad técnica, también pasaron a ser obras de arte musical, quedando como una pieza musical como parte de cualquier programa.

Es en esta categoría que se encuentra la obra de Estela Cabezas con sus Tres Estudios Melódicos para Piano, que comprenden una visión desarrollada de la técnica, además de una expresión musical con carácter artístico, belleza estética, formando un equilibrio entre ambos aspectos, tal como se concibe un estudio.

I.2 Estela Cabezas pedagoga: De los escenarios al salón de clases.

La vida de la compositora siempre estuvo marcada por la pedagogía, primero como alumna de destacados profesores que se han nombrado ya al comienzo de esta tesis, estudio durante dos años con la destacada pianista chilena Rosita Renard, quien a su vez estudio con Martin Krause quien fue alumno de Franz Liszt (Valdes, 1993), también tuvo contacto con Rene Amengual, pianista que también estudio con Rosita Renard, a continuación estudio composición con el maestro Pedro Humberto Allende y finalmente con Juan Orrego Salas.

En este periodo de su vida la compositora ya se destacaba tanto por sus interpretaciones pianísticas, como por sus composiciones propias, en estos años a comienzos de los 60, Estela empieza a elucubrar un nuevo método para la enseñanza musical enfocada en niños. Su vocación pedagógica empieza cuando decide formar musicalmente a sus tres hijos, dando origen a una serie de cuestionamientos e investigaciones, además de conocer un poco el sistema de enseñanza pianística y en general de la época, en cómo se enseñaba la música, dando cuenta de la poca importancia y valorización a la enseñanza musical para los niños. (Zambrano, s.f.).

Dicho esto, la compositora durante diez años de investigación, dio origen al método para la enseñanza musical para niños, titulado *Música en Colores*, se trata de un método

audiovisual para la enseñanza musical para niños, en el libro de Raquel Bustos Valderrama *La Mujer Compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, el cual dedica más de diez páginas para la vida y obra de la compositora, data que el método empezó a aplicarse desde 1961 en colegios privados, academias, talleres, institutos y escuelas de música, luego en el año 1969 viaja a New York donde recibe una gran aclamación al demostrar el método ante grupos infantiles de colegios particulares, teniendo la aceptación desde el decano de la universidad de Michigan, hasta en Nueva Jersey (Valderrama, La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno, 2012).

En este punto el método ya había ganado la fama suficiente tanto en Chile como en otros países, logrando en 1972 ser declarado material didáctico por parte del ministerio de educación para la iniciación y enseñanza del piano. Años más tarde viaja a Sao Paulo publicando un artículo en su diario oficial, no así, para el año 1983 viaja a España para recibir la aprobación de la famosa catedrática y pedagoga Maria Cateura Mateau, proveniente del conservatorio municipal de Barcelona (Valderrama, La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno, 2012)

No obstante Estela decide seguir recorriendo parte de Europa, esta vez se dirige a Alemania, en 1984 va a Koln para exponer su sistema ante docentes provenientes de las escuelas de Bonn y Koln, finalmente termina dictando clases en dicho lugar e invitada a un programa televisivo y radial para seguir exponiendo sobre su método y la situación musical chilena como antecedentes de su prolífica carrera. En ese mismo año presenta por segunda vez ante el ministerio de educación el método, llevándola a dictar unos años más tarde un curso acerca de la metodología del método y su perfeccionamiento.

Finalmente, y tal como sale en el libro anteriormente dicho sobre Raquel Bustos quien investigo a la compositora, y en propias palabras de ella, a pesar de su producción musical que no paro hasta el final de sus días, reconoce su alejamiento en el campo de la composición, al preferir la sala de clases que el salón de conciertos, la enseñanza con los niños a un auditorio escuchándola.

Una reflexión en torno a la vida de la compositora, tal y como afirma Raquel Bustos es sobre su quehacer musical, ya que fue precisamente la búsqueda de un sistema de enseñanza útil, una búsqueda producto de toda su formación con distintos pedagogos que

mencionamos antes, sumado a su propia experiencia lo que le lleva a crear este método, ya que probablemente ella misma noto las falencias pedagógicas a nivel académico. Paralelamente y como un repaso sobre su vida, podemos inferir que al mismo tiempo que produce este método y lo lleva a cabo en distintos países y lugares, su labor compositiva sigue activa como veremos en el siguiente capítulo.

I.3 Estela Cabezas compositora

El estilo de la compositora empieza a desarrollarse cuando toma clases con Pedro Humberto Allende, ahí escribió sus primeras composiciones en 1945, hablamos de su *Canciones de cuna* y *Al salir de la prisión* para voz y piano, su periodo más prolífico data desde 1959 y 1974, en cuanto a obras de piano y especialmente obras para voz con acompañamiento de piano (Valderrama, La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno, 2012). Dado su contacto con Rene Amengual quien también tomó clases con dichos compositores y con Rosita Renard. Adicionalmente compuso obras para coro como *Aires de tonada*; *Esperando a mi niño*, *Meciendo a mi niña* y *Bienvenido* en 1960, en ella se destaca el uso de textos elegidos por Estela, desde versos de Fray Luis de Leon en el caso de las dos primeras obras nombradas, hasta textos de Graciela Romero en el caso de la obra *Bienvenidos*.

Una reflexión interesante es sobre este aspecto de la compositora en cuanto al desarrollo de su estilo, se hace característico e interesante ya que necesita de este elemento extra musical como la poesía y la prosa, no tan solo se vislumbra este recurso como parte elemental de su lenguaje, también en sus mismas obras, destaca el uso expresivo del lenguaje musical pianístico para dar una mejor interpretación a la hora de llegar a dicha expresión, hablamos del uso de agógicas, algo muy usado por la compositora, ya que y en palabras de Raquel Bustos la compositora siempre tuvo como objetivo entregar el mensaje musical muy claro.

Este recurso extra musical basado en la poesía de escritores es algo que está impregnado hasta el final de su carrera compositiva, por ejemplo, en 1962 crea dos obras corales basadas en la poesía de Paul Fort tituladas *Si toda la gente del mundo* y *Ruego*, Entre 1963 y 1964 gesta obras de vital importancia y relevancia, hablamos de sus *Estudios melódicos* y *Tarantella*, para luego crear dos obras para soprano y piano esta vez empleando los

versos de Jose Marti y Gabriela Mistral, hablamos de su *Cultivo una rosa blanca* y *La niña de cera*.

En este punto la biógrafa e investigadora Raquel Bustos hace un salto en el tiempo, como mencionamos anteriormente entre 1960 a 1964 produce bastas obras pianísticas más voz, como también obras corales, no obstante, por estos años es donde da origen a la investigación que dará a su método *Música en colores*, desde esta última composición hasta 1964, pasaron 8 años para componer sus *Escenas infantiles* para piano (1972), para luego en 1975 componer su *Conversación entre el niño y el hombre* para violonchelo y piano. Pasado un poco el tiempo, y nuevamente dado a sus viajes que realizo por el reconocimiento de su método, en 1982 compone su obra coral *Caminante* con versos de Antonio Machado, ese mismo año compone dos obras para violonchelo y piano tituladas *Vals* y *Dúo*. Junto a esto en 1986 trabaja con los versos creados para niños por el escritor chileno Saul Schkolnik, para crear sus *Canciones* para soprano y piano.

En torno a las conclusiones que llega Raquel Bustos sobre el trabajo compositivo de la compositora, tomando en consideración su estilo, la relación entre texto y música es inherente al lenguaje de la compositora, un ejemplo de esto es como las partes vocales tienen relación con la estructura del texto o la versificación de las estrofas. Otro aspecto por considerar sobre sus composiciones es que son (en palabras de Bustos) Discursivas y abiertas, esto quiere decir que no tiene una precisa forma musical a trabajar, si no que va variando según su contexto musical y prosaico en este caso, salvo ciertas creaciones como el primer estudio melódico que tiene forma sonata, como el *Duo* o *Saudade* que trabaja formas definidas. Una última cavilación nos puede hacer inferir que la música de Estela Cabezas (sobre todo en sus composiciones con voz o coro) tiene una preferencia por usar la música como elemento descriptivo y ambiental sobre los relatos y versos.

En cuanto a los parámetros que definen su estilo, la melodía y la armonía están siempre interconectadas, al punto de no saber cuál elemento predomina sobre el otro, en palabras de Bustos: las melodías pueden ser cálidas, delicadas y de inflexiones certeras, cuando ocupa ciertas partes por ejemplo en los textos de Martí “y para el cruel que me arranca el corazón con que vivo” solo usa una mayor densidad rítmica. En este caso la armonía tampoco puede asimilarse a una tendencia o estilo ya sea clásico, impresionista o neoclásico, su

armonía responde a un lenguaje libre e intuitivo, más bien podemos afirmar que su armonía está ligada con la armonía jazz, o en palabras de Bustos, “sus secuencias armónicas y acordes evocan una procedencia o nexo con la música de jazz”.

Una parte interesante es como Raquel Bustos afirma que el lenguaje de la compositora carece de símbolos que atañen a la dinámica y expresiones agógicas, esto dado que la investigadora fue oyente de un ensayo del montaje de su obra. Resulta ser novedoso este aspecto ya que da a los intérpretes una mayor libertad interpretativa, lo que aviva el dialogo entre los músicos (en este caso del *Dúo o Saudade* para celo y piano) para decidir el tiempo de la obra, el carácter y las respiraciones por ejemplo, lo que nos lleva a pensar que la compositora anticipaba en esta obra recursos de aleatoriedad e improvisación, también dada las sugerencias que daba la compositora, por el hecho de que los intérpretes podían recurrir a repeticiones de ciertos pasajes para destacar el texto por ejemplo, o realzar la frase mediante un *ritardando*. Este hecho daba libertad al interprete y creador de la propia obra en sí, en este sentido podemos decir que la compositora se anticipaba a los recursos de aleatoriedad e improvisación⁵

Finalmente, en una última reflexión podemos relevar como en sus *Estudios melódicos* por el contrario, si se destaca por contener un variado uso de dinámicas y expresiones agógicas, se puede inferir que esto es así dado el carácter pedagógico e interpretativo que requieren los estudios, entonces la afirmación de Bustos puede darse más en las piezas de carácter extra musical, como la mayoría que se menciona antes, con distintos prosas y versos, como también en obras de carácter instrumental con más de un instrumento.

⁵ Pagina 110 del libro de Raquel Bustos, la investigadora realiza una entrevista a los interpretes de dicha obra.

II.- Aproximación a la técnica pianística

Tal y como se dijo en los capítulos anteriores, para Pablo Bucher, lo que se plantea como técnica pianística es el control y la búsqueda de movimientos biomecánicos precisos y determinados cuyo fin es construir un sistema de recursos y procedimientos adecuados para el pianista, como resultado de obtener específicas calidades y tipos de sonidos (musicalidad) para configurar la práctica interpretativa. (Bucher, 2021)

En primera instancia y siguiendo el planteamiento de este libro *Síntesis de recursos biomecánicos para la técnica pianística* de Pablo Bucher, al estar expuesto ante una metodología, o cuando organizamos el método de trabajo en cuanto al estudio de la técnica o una pieza en sí, no solo hablamos de este recurso biomecánico⁶ que no debe pasar desapercibido, sino, al tener esta búsqueda biomecánica⁷ (refiriéndose a la técnica) se conecta inevitablemente con la investigación sonora y por ende, el resultado y búsqueda del dominio del discurso musical.

En una repasaada histórica, la evolución de la técnica pianística estuvo siempre condicionada por los instrumentos de tecla, aquellos instrumentos tales como el clavecín, clavicordio, órgano, fortepiano, solían tener una menor resistencia en las teclas, debido a sus características mecánicas y sonoras (Nieto, 1988). Un ejemplo de esto sería sobre el paso del pulgar, ya que no era frecuentado por los clavecinistas ni organistas, aunque ya los compositores del barroco como Bach se veía el uso del paso del pulgar, pero no tanta frecuencia todavía, tal como afirma Nieto en su libro:

hay que resaltar la importancia que representa el *paso del pulgar*, atribuido a J.S. Bach, quien sin embargo todavía lo utilizó precariamente.

(Nieto, 1988)

No es hasta a mediados del siglo XIX hasta nuestros días que se establece una digitación moderna abarcada en su máxima expresión principalmente por los compositores románticos como Chopin y Liszt, en la que se obtiene una mayor libertad en cuanto a

⁶ Entendemos por biomecánica al estudio, análisis y descripción del movimiento del cuerpo, en este caso de la mano, brazo, hombros y espalda, si bien diferentes autores que abordan la técnica pianística no mencionan este término, la mayoría concuerda en la descripción del brazo en su conjunto. Información disponible en <https://www.fisioterapia-online.com/glosario/biomecanica>.

movimientos y utilización del brazo y de la mano, concluyendo en palabras del propio autor:

Fueron los propios pianistas-compositores quienes se dieron cuenta de que su nueva escritura necesitaba de nuevos recursos de digitación, siendo Chopin, Liszt y Brahms, principalmente, los que nos dejaron estas digitaciones modernas en sus obras, cosa que también hicieron más tarde Busoni, Rachmaninoff, Prokofiev.

(Nieto, 1988)

Podemos interpretar entonces que son los compositores quienes rompen con la técnica de antes, y dando origen a la técnica en su totalidad como la entendemos hoy, en torno a esta epílogo o entrada con estas pinceladas en lo que serían los aspectos generales los elementos de la técnica pianística, el elemento musical y el aspecto histórico. (que será abordado al final de este marco teórico para dar inicio al marco metodológico. Junto a esto iniciaremos la teorización de estos elementos.)

II.1 Aspectos físicos y/o mecánicos

Lo que se entiende por aspectos físicos y mecánicos, es la descripción y el conocimiento de los principales movimientos que interactúan al momento de emplear las manos sobre las teclas. En este sentido, y para el fin de esta tesis, abarcaremos los principales elementos pianísticos mediante la digitación, ya que la digitación es el reflejo de una buena técnica y musicalidad, para Nieto es uno de los aspectos más importantes en la técnica pianística, que además engloba un sistema con diferentes enfoques:

- a) La puramente física, que comprende la anatomo-fisiología de la mano.
- b) Topografía del teclado y el ángulo del cuerpo.
- c) Escritura pianística

Con este planteamiento parte el libro de Albert Nieto *La Digitación Pianística*, en palabras del propio autor:

Digitar consiste en seleccionar el orden sucesivo o simultáneo de los dedos que deben ejecutar una obra musical, cifrándolos sobre o bajo las notas correspondientes. El conjunto de cifras resultante constituye lo que denominamos *digitación* 1• En el piano se asignan los números del 1 al 5 a los dedos de ambas manos, del pulgar al meñique respectivamente. Como he dicho en la introducción, estoy convencido de la gran importancia que tiene la digitación para una correcta interpretación pianística, pues muchas dificultades de resolución técnica de un diseño pueden

vencerse cambiando una digitación, que puede ser, a veces, el cambio de un solo dedo. J. C. Hess afirma que «las reglas y principios de la digitación son como el Hilo de Ariadna del pianista», resaltando la importancia de la digitación en una bella y acertada comparación con el conocido episodio de la mitología griega.

(Nieto, 1988)

La digitación es donde radican los principales elementos de la técnica pianística, Podemos pensar entonces que al momento de abordar una pieza de carácter más compleja a nivel técnico como lo es el estudio, uno de los aspectos principales a tratar y ser consciente es y radica en la digitación, esta digitación tiene un orden, ya que es en este elemento donde se releva la fisiología de la mano, los dedos van enumerados del uno al cinco partiendo del pulgar al meñique; la fuerza sonora de los cinco dedos, sensibilidad e interdependencia de estos, equilibrio de la mano, posiciones de mano y movimientos de ab-ducción (movimientos laterales de la mano) son elementales a la hora de emplear la técnica pianística.

Alan Belkin pianista y compositor canadiense, en su libro *Principios Generales de la Técnica del Piano*, parte ante todo con las características del movimiento coordinado afirmando que:

- a) los movimientos del cuerpo en general son eficientes y con la mayor reducción de movimiento.
- b) Son fluidos, los desplazamientos están preparados.
- c) deben ser cómodos, esto no significa fácil, sino que no exija forzar.
- d) empiezan con una posición corporal cómoda

Estas características son importantes, ya que estos movimientos descritos son en principio lo que debe lograr cualquier pianista o estudiante que practica y lleva a cabo un repertorio, o en otras palabras que ejecute una obra en el piano. Bajo esta directriz Belkin aborda las características principales de los dedos y la mano:

Dada la naturaleza de los dedos, pueden ser útiles en el sentido sutil a la hora de tocar las teclas en el piano, ya que es precursora de un buen y variado sonido, así como una consistente y sutil articulación para un pasaje en específico, existen cuatro tipos de ataque:

- 1) Un vigoroso ataque, usado para las notas acentuadas o para comenzar un grupo de impulso.
- 2) Un ligero arañazo o golpecillo limpio, usado para la expresión no-legato.
- 3) Un golpe más vertical, para hacer un afilado staccato.
- 4) Una articulación no-legato; las notas no están conectadas, pero tampoco es staccato.
- 5) superposición de legato, o los dedos se mantienen más de lo común para dar el efecto legato.

Podemos pensar que es importante saber acerca del movimiento coordinado y los diferentes toques que se puede producir sonora y específicamente con los dedos, uno de los principales errores al abordar una nueva pieza es el no conocimiento sobre elementos propios de la técnica pianística, Es por ello por lo que Belkin se adapta bien para esta idea. En efecto comprender que los dedos no existen por separados, al contrario, están atados entre sí y anclados a la mano, y esta a su vez está anclada a la muñeca, y de la muñeca al brazo, y del brazo a la espalda. Entendemos entonces que se necesita un movimiento de brazo cuando nos movemos por el teclado para reforzar las notas (Belkin, 2009).

Los dedos deben estar apoyados por la mano, específicamente en los nudillos, deben estar firmes, pero no tensos, de esta manera los dedos están conectados y apoyados y con la activa participación de las unidades más grandes del cuerpo, así es más fácil añadir más fuerza, posicionar la mano de forma más cómoda y por ende una mejor fluidez.

Otro aspecto interesante nos aporta el pianista y físico taiwanés Chuan C. Chang:

Todos los movimientos del dedo se deben apoyar en los principales músculos de los brazos, de los omóplatos en la parte posterior, y de los músculos del pecho al frente que se anclan al centro del pecho. Incluso la mínima contracción del dedo, por lo tanto, involucra todos estos músculos. *No hay tal cosa tal como mover tan solo un dedo -- cualquier movimiento del dedo involucra el cuerpo entero.* La reducción de la tensión es importante para relajar estos músculos de modo que puedan responder a, y ayudar en, el movimiento de las yemas del dedo.

(Chang, 2008)

Es decir, y como reflexión en torno a las palabras de Chang, es un error pensar que la fuerza debe provenir exclusivamente de los dedos, al contrario, la participación entera del

brazo, que involucra todos sus músculos y por último de los omóplatos. Esta idea proviene de los antiguos métodos que planteaban que la fuerza yacía de los dedos y nada más.

Según Belkin, teniendo en cuenta como de a poco se mencionan los principales músculos y la descripción y características de los dedos, nos vamos a la posición natural la mano, al estar siempre posicionada de alguna forma natural y centrada, es importante mencionar su principal enfoque:

- 1) Las manos son simétricas entre sí.
- 2) Los dedos están centrados enfrente de las muñecas y los brazos.
- 3) Los dedos no deben estar ni muy comprimidos ni muy extendidos,

Podemos ver como fluctúa tanto Nieto, Chang y Belkin en el punto tres, mientras que para Nieto es importante no enfatizar en que los dedos estén comprimidos ni extendidos, para Chang es importante tener los músculos relajados al momento de tocar, de modo que pueda responder mejor en el movimiento de la yema del dedo. Por su parte Alban Belkin como bien dijimos anteriormente, plantea encontrar la forma más cómoda entre los dedos y el cuerpo, con el fin de que los movimientos resulten más o menos cómodos o eficaces a la hora de cambiar, contraer y tensar los dedos en función del brazo. Es a través de esto último que destacamos la importancia de estar relajados y cómodos a la hora de emplear la técnica, ya que así conseguiremos mejores resultados al momento de abordar una pieza.

II.1.2 Fuerza y descripción sonora de los dedos.

Dicho esto, Nieto nos ofrece las cualidades y características más importantes de la importancia de cada dedo que se hace necesario darle una pasada por aquí ya que se recalcan las cualidades que pueden servir a la hora de describir en aspectos técnicos un pasaje u obra, afirmando que:

La máxima *fuerza sonora* que puede obtener cada uno de los dedos depende de dos parámetros: la riqueza muscular y la independencia. Esta última, posibilita la capacidad de extensión del dedo y, por consiguiente, éste puede atacar a la tecla con mayor aceleración; como resultado, conseguirá una mayor *fuerza sonora*.

(Nieto, 1988)

En este sentido, la fuerza sonora es el producto físico mecánico, o en palabras de Bucher, biomecánico, del ataque producido por la totalidad de los dedos y toda la interconexión muscular tras ello, junto a esto se parte por el pulgar ya que es el dedo con mayor fuerza, independencia y mayor riqueza muscular;

Pulgar: el pulgar constituye la supremacía ante los otros dedos, como se menciona anteriormente, ya sea por su mayor riqueza muscular y esto condiciona su mayor movilidad, y por ende su fuerza sonora e independencia.

pianísticamente tiene una función fundamental ya que sirve como pivote alrededor de los cuatro dedos, otorgando gravitación y facilidad en movimiento; a la hora de hacer los acentos, es el dedo con mayor fuerza y el menos seco para estos debido a su carnosidad. también se destaca su uso rítmico ya que tanto por su fuerza como por su independencia como podemos ver en este ejemplo:

Figura 1: Pasaje Mozart, W.A.: Concierto para piano. n 21, K. 491



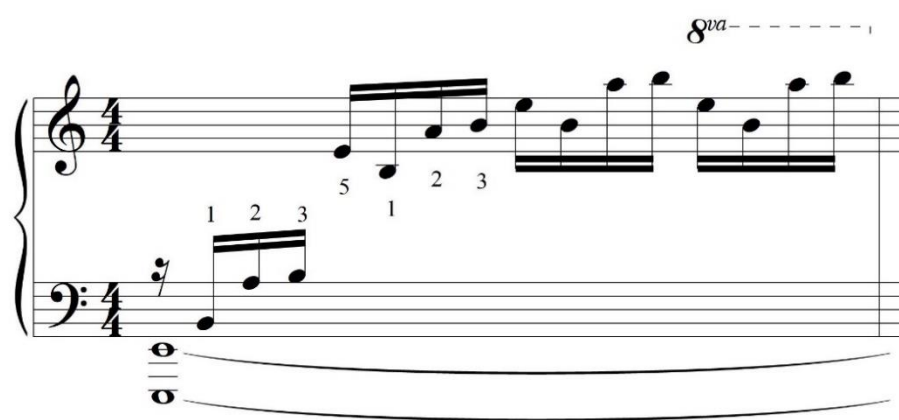
(Nieto, 1988 p.92)

Así mismo, tanto se destaca por su fuerza, como también puede por su sensibilidad, puede actuar con gran delicadeza, sobre todo deslizándose de una tecla a otra, por último, el pulgar también puede tener un rol melódico ya por su mencionada gama de sonoridades.

Índice: El dedo índice es el que tiene mayor amplitud de movimiento en sentido lateral (ab – aducción), después del pulgar, por consiguiente, los demás movimientos de flexión – extensión, otorgándole la posibilidad de hacer un movimiento denominado circunducción. La razón de este movimiento es debido a su musculatura propia denominado musculo extensor propio, en un sentido más biomecánico, su carencia de inserciones tendinosas ligadas a los otros dedos.

Podemos inferir que, al ser el dedo con más libertad de movimiento, su función es la más expresiva, un ejemplo de esto es una frase de una pieza de Liszt, destacando con la mano izquierda la melodía solo con el dedo índice⁸, se le atribuye este carácter como dulce debido a la sensibilidad de dicho dedo. Otro uso interesante se provoca dada la abertura o separación entre el pulgar y el índice, este movimiento se aprovecha para abarcar intervalos que pueden llegar hasta una séptima, encontramos un ejemplo en el Estudio No 1 de Chopin opus 10 (véase figura 2):

Figura 2: Pasaje Chopin op.10 n 1.



(Nieto, 1988 p.104)

Se da cuenta de cómo el dedo uno (pulgarcita) se extiende dado la gran distancia entre el dedo dos (índice), en función de la música, en este punto por ejemplo deberíamos tener cuidado y consideración ya que esta extensión entre ambos dedos provoca un movimiento de abducción, ósea un movimiento lateral seguido de un movimiento para que la mano encuentre su centro.

Finalmente, el índice es un buen dedo para comenzar o terminar una frase, igualmente cuando se quiere destacar una melodía expresiva, se ocupan los dedos índice y medio. Este dedo al ser el más independiente y en resumen con más libertad biomecánica, resulta destacable su uso para distintas funciones sonoras.

Medio: Se considera el dedo más fuerte a continuación del pulgar, ya que al ser el dedo central que converge como centro de gravedad y punto de todas las fuerzas, desde los

⁸ Pag 104, ejemplo 135

músculos de la espalda hasta de la mano, a pesar de que no es un dedo independiente como el pulgar o el índice; puede quedar libre por el lado del índice, pero lo une la *cintilla intertendinosa* al anular.

Ocurrentemente, en pasajes con más fuerza, el uso del dedo medio se conecta tanto con el pulgar como el índice, estos al ser denominados ‘‘dedos fuertes de la mano’’, Nieto enfatiza que existe una buena posibilidad partir un pasaje con los dedos fuerte, sobre todo si se parte con el pulgar al comienzo de una frase o acento⁹

Alfred Cortot también nos dice que, en notas repetidas, la combinación de índice y dedo medio puede aumentar la sonoridad y el gesto, en casos que así lo requiera, finalmente el dedo medio al ser el más largo y al mismo tiempo centro de gravedad de la mano, es el más adecuado para hacer *glissandi*.

Anular: Es el dedo con menor independencia, ya que el tendón del anular esta unido al menique y al medio por una *cintilla intertendinosa*, además de sus interconexiones ligamentosas, lo que causa que la debilidad de dicho dedo, pianísticamente es la extensión del anular la que resulta limitada, ósea la capacidad para elevarse, lo que provoca dos características propias del anular; su lentitud de acción al elevarse y salir de la tecla presionada y una menor fuerza sonora dado la corta extensión que tiene, sin embargo posee el mismo vigor muscular que los otros dedos.

Para Nieto, en algunas ocasiones no se recomienda el dedo anular cuando se tenga que resaltar un pasaje o grupos de notas, sin embargo y en palabras del autor, ‘‘no debemos caer en su inutilización’’ por ende tiene un uso más expresivo, resaltando las siguientes consideraciones:

- 1) Puede utilizarse para deslizar o pasar de una tecla negra a una blanca o viceversa, o de blanca en blanca, o de negra en negra.
- 2) en piezas de carácter lento, como un adagio o grave, puede utilizarse como partida de un trino, dando más expresividad. O simplemente partir en el inicio de una frase con este dedo permite darle expresividad a una nota determinada.

⁹ Página 94.

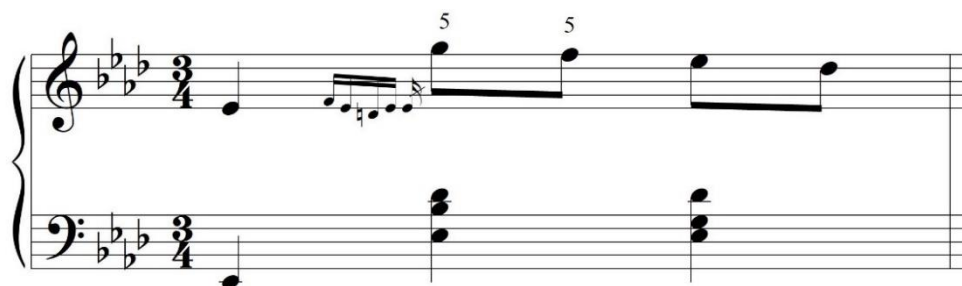
Menique: Este dedo esta reforzado muscularmente, por ende, es un dedo fuerte, aunque combinado con el dedo anular, resulta no ser tan fuerte, aunque tiene la virtud de tener un musculo extensor propio, lo que le da más libertad, destacamos las siguientes consideraciones:

a) puede usarse para el término de una frase o diseño.

b) es buen dedo para destacar sonoridades ligeras y delicadas, como una sección *legato* por ejemplo.

En este punto se puede destacar el uso no tan habitual del dedo menique en un conjunto de notas, tal como ejemplifica Nieto con un ejemplo de Chopin:

Figura 3: Chopin Vals op. 69 n 1



(Nieto, 1988 p.100)

c) Para destacar melodías o bien preparar una posición que nos favorezca posteriormente.

II.1.3 Aspecto anatómo-fisiológico de la mano. (movimientos de la mano y dedos)

En este punto, a pesar de que hemos nombrado conceptos como ab-ducción, extensión, flexión, etc. Profundizaremos dichos términos damos una repasada no menos importante al aspecto anatómo-fisiológico, destacando la importancia para la técnica pianística, en palabras del propio Nieto:

Así pues, si es indispensable conocer la anatomía y la fisiología de la mano para conseguir una buena técnica pianística, también lo es para poder escoger una determinada digitación.

(Nieto, 1988)

Si bien es importante el principio de Nieto empleado al conocimiento y teorización de la técnica pianística, Chuan C. Chang nos propone tratar el mismo aspecto, pero de una forma

más elemental, omitiendo una parte importante del contenido pianístico, no obstante, el pianista taiwanés destaca lo más elemental desde su punto de vista.

Como vimos anteriormente, cada dedo tiene su conformación especial, para así explotar todas sus capacidades en pos de una buena técnica empleada. Junto a esto, uno de los primeros problemas a la hora de tocar o ejecutar, es pensar que los dedos deben tener la misma fuerza, o al menos eso se debe alcanzar, esto ya puede ser desmentido con la descripción de los cinco dedos; cada dedo tiene su fuerza según su conformación o biomecánica, el pulgar es el más fuerte porque es el más grueso, después le sigue el otro extremo de la mano, el menique, con una fuerza propia pero no tanto como el pulgar, después el dedo medio como punto de apoyo o centro de la mano, siendo el índice casi igual, y el anular el más débil.

En estricto rigor, los dedos no tienen músculos, son los músculos del antebrazo que están conectados con los tendones que son responsables de la extensión y la flexión de los dedos, hablamos de estirar y encorvar (Steinhardt, 2017).

En torno a estos primeros planteamientos, y como una principal cavilación, tanto Steinhardt como Nieto, el primero trata del mito de la fuerza igual de los dedos, o independencia de estos, y Nieto lo plantea desde el punto de vista histórico bajo la lupa de Chopin, ya que este pensaba que la igualdad de los dedos no se obtiene por la uniformidad de la fuerza de cada uno, como se menciona anteriormente, cada dedo tiene su fuerza según su conformación. Por consiguiente, es un error pensar que los dedos deben ser todos iguales en cuanto a fuerza, al contrario, desarrollar la independencia de estos entendiendo sus diferencias para emplear en definitiva un buen movimiento, consciente y con una buena digitación.

No obstante, como es una aproximación a la técnica pianística abordaremos los puntos más esenciales descritos por Chuan C Chang, agregando consideraciones de Nieto, pero sin profundizar exhaustivamente en la anatomo-fisiología de la mano, cuyo fin es dar los elementos esenciales al estudiante que abordara los estudios de Estela. En este punto nos parece importante empezar con los aspectos sobre la muñeca.

La muñeca está dotada en tres sentidos en cuanto a la libertad de movimiento:

a) Flexión y extensión

b) aducción y abducción

c) Prono-Supinacion

La mano puede gracias a estos movimientos, en palabras de Nieto ser orientada en cualquier plano del espacio respecto al antebrazo.

Luego junto a estos movimientos principales, le acompaña otro movimiento denominados flexión y extensión; la flexión es cuando la mano y los dedos se acercan a la cara interior del antebrazo, y la extensión, por el contrario, es cuando el movimiento de muñeca y mano se acerca a la cara posterior del antebrazo, en palabras más simples, la flexión es cuando hundimos los dedos en las teclas,

El movimiento de abducción se da cuando la mano se aleja del centro de la muñeca, quiere decir, su inclinación radial, en palabras resumidas, el movimiento de lateralidad que puede hacer la mano al estar posicionada en las teclas del piano.

El movimiento de aducción: es lo contrario al movimiento de abducción, si el movimiento de abducción busca la manera de moverse por los lados, el movimiento de aducción es cuando vuelve a su centralidad dada por el antebrazo, en algunas fuentes le llaman aproximación.

Nieto nos plantea que el movimiento de aducción de la muñeca resulta más natural que el movimiento de abducción, debido a que la zona interna del carpo¹⁰, que es más libre en cuanto a inserciones tendinosas y refuerzos ligamentosos, en otras palabras, es menos compleja a nivel anatómico-fisiológico que la región externa del carpo (movimiento de abducción)¹¹

Pronación y supinación: La pronación es cuando la mano se puede rotar alrededor del eje del antebrazo, la rotación interna se denomina pronación, ósea dirigiendo el pulgar hacia abajo, girando la muñeca en dirección hacia el pulgar abajo. Al contrario de la pronación, la supinación es la rotación de la mano, pero con el pulgar hacia arriba, mover hacia arriba

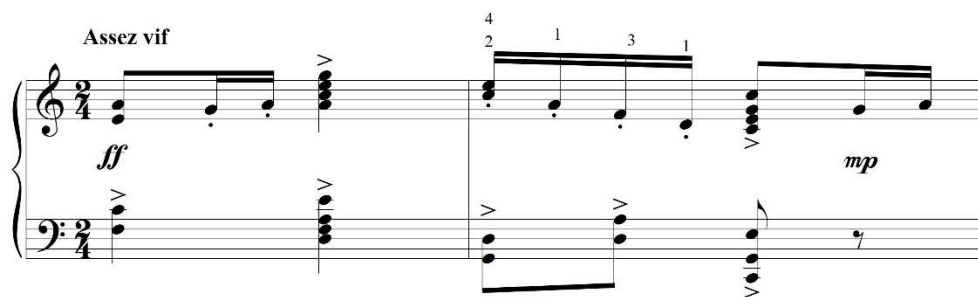
¹⁰ Hueso principal que constituye la muñeca

¹¹ Pag 167

dirigiendo el dedo hacia arriba y al lado. Por ejemplo, un movimiento de pronación es bueno para tocar con el pulgar, ya que llega de manera natural ante el movimiento rotativo de la muñeca.

Pronosupinación: Es la combinación de los movimientos supinadores y pronaciones, al mismo tiempo de movimientos de brazo y muñeca, para Nieto la buena realización de los saltos en la mano está condicionada a la posibilidad de ejercer un movimiento semicircular en el plano digital del teclado, lo que solo es posible si realizamos dicho movimiento de pronosupinación, ya que hay que hacer un movimiento de pronación por el lado del pulgar, y luego un movimiento de supinación en dirección hacia el meñique, tenemos un ejemplo brindado por Nieto en su libro:

Figura 4 Ravel Le tombeau de Couperin (Rigaudon).

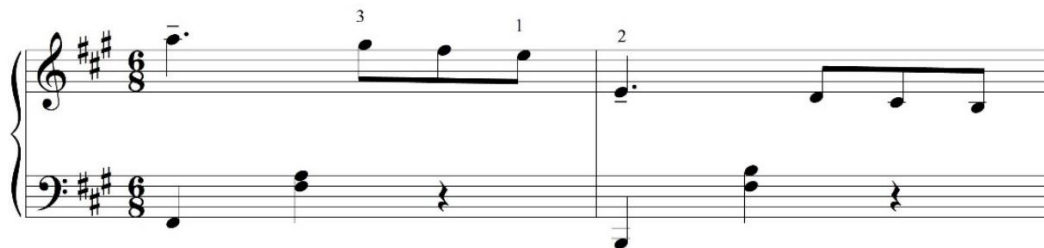


(Nieto, 1988 p.154)

Acá podemos ver como la mano izquierda estando en el registro medio de la llave de fa, a continuación, cambia bruscamente a la llave de sol, provocando un movimiento de pronosupinación para adecuar rápidamente los dedos en las teclas. En consideración, Nieto afirma que una buena manera de caer en estos saltos es con el dedo medio para dar centralidad a la mano.

también podemos encontrar este salto, y para ello se puede ocupar distintos dedos, ejemplo de ello el pulgar, aunque pierde centralidad la mano, como el siguiente ejemplo:

Figura 5: Prokofiev Música para niños op. 65 n.º 6 (Vals)



(Nieto,1988.p.180)

Acá se aprecia en la melodía, el salto de octava, la primera nota mi está situada con el dedo uno que es el pulgar, y para emplear el salto se propone el dedo dos que es el índice, acá notamos el salto de pronosupinación, en este caso puede no ser tan conveniente ya que la mano pierde un poco de centralidad respecto a la octava, Nieto considera que con cierta practica se puede emplear el pulgar tanto para el salto como la llegada de la caída.

En otras palabras, puede utilizarse el pulgar como pivote y también el meñique como el siguiente ejemplo:

Figura 6: Chopin Vars. sobre «La ci darem la mano» del Don Juan de W.A.



(Nieto, 1988 p.181)

En este ejemplo se puede ver como desde el primer conjunto de fusas, al partir con el dedo uno(pulgar) y concluir el conjunto con el dedo cinco (meñique), para finalmente hacer un salto lateral (pronosupinación) y tocar la nota más alta con el dedo cuatro (anular), también puede darse esa última nota con el dedo 3(medio), como se ve en el siguiente grupo de fusas.

II.1.4 Posición cerrada

Antes de hablar sobre la posición cerrada, cabe destacar que esta deriva del aspecto de la digitación, y este a su vez como un elemento principal de la técnica pianística, como se menciona anteriormente, partimos con la digitación como punto de partida, sin embargo, nos ocupamos de aspectos más descriptivos que atañen a las características del movimiento coordinado, y descripción sonora de los dedos. Por lo tanto, en este punto se profundizará otros aspectos de la digitación que constituyen parte de la técnica pianística, siempre bajo la lupa de Nieto.

Primero que todo, hablamos de posición de función pianística, a la posición natural de la mano, en la que se encuentra en un equilibrio muscular y articular, ósea, relajadas, y Nieto recomienda siempre tener esta posición a la hora de tocar, ya que también involucra la muñeca en posición de pronación y los dedos ligeramente flexionados de forma ascendente y el pulgar también levemente flexionado en concordancia con los otros dedos. Así se puede obtener la distensión parcial o total de la mano.

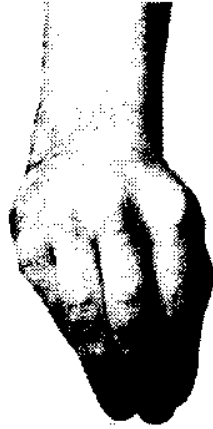
Figura 7 Posición de función pianística



(Nieto, 1988 p 127)

Se le denomina posición cerrada a cuando los dedos están con la menor separación entre los ángulos interdigitales, el acercamiento que se genera entre pulgar y meñique le proporciona una gran estabilidad y equilibrio por ende menor fatiga y mayor fuerza sonora.

Figura 8 Posición cerrada



(Nieto, 1988 p 127)

La posición cerrada se puede dar cuando encontramos pasajes con una aproximación a los dedos base, cuando ocupamos el dedo meñique y pulgar, la cercanía de estos dos provoca la posición de mano cerrada, como anunciamos en el siguiente ejemplo:

Figura 9 Chopin Balada n.º 1. Moderato - piu animato.



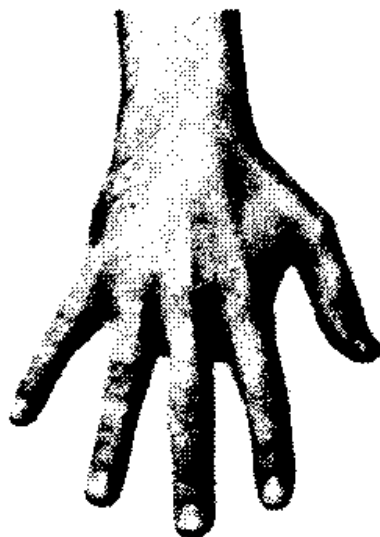
(Nieto 1988 p 129)

Interpretamos entonces, que, al ocupar la digitación empleada en el diseño o pasaje, vemos como parte con el dedo tres (medio), y la nota más alta la emplea con el dedo cinco (meñique), acá se da la posición cerrada, ya que la nota más baja, esa fa que por lógica se toca con el dedo uno (pulgares), esta posición cerrada se da muy bien para emplear este tipo de pasajes, ya que mantiene el equilibrio y un buen peso distribuido entre los dedos.

En contraste encontramos una posición más extendida, lo contrario a una posición cerrada; cuando separamos los dedos para lograr un pasaje más complejo o con una melodía que abarca más notas separadas, en este caso la mayor abertura de los ángulos interdigitales

producirá una tensión, en efecto causará una fatiga y por ende un menor control de la ejecución. (Nieto, 1988)

Figura 10 Posición extendida

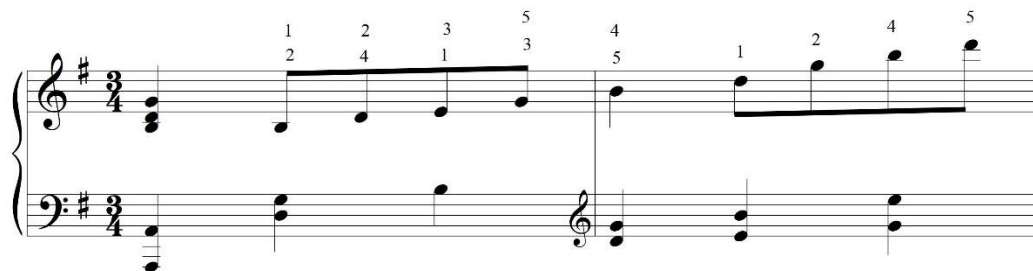


(Nieto 1988 p 127)

En este punto, entendemos entonces que una posición cerrada proporciona no tan solo el equilibrio de la mano, sino su parcial o total relajación muscular, sin embargo, Nieto nos dice que, para ciertos pasajes o diseños pianísticos, hay que sacrificar la posición cerrada en función de la música.

Por consiguiente, cuando queremos evitar la abertura interdígital de los dedos (dedos flexionados), hablamos de digitación cruzada, ósea, no respeta el sentido natural de los dedos, por el contrario, se pasa a unos sobre el otro como el siguiente ejemplo:

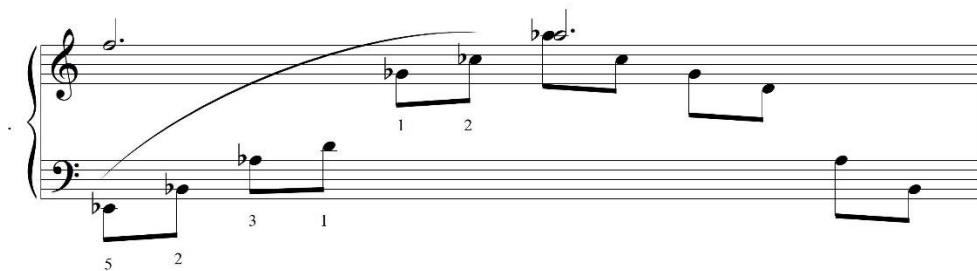
Figura 11 Ravel Valses nobles y sentimentales (n.1).



(Nieto 1988 p 137)

Acá vemos como el primer grupo de notas, propone dos digitaciones, la primera; comenzando con el pulgar y terminando con el meñique (dedo cinco), para dar a la nota siguiente el dedo cuatro (anular), la segunda parte con el dedo dos (índice), hace un movimiento con el paso del pulgar para caer en la nota final de la frase con el dedo cinco, para finalmente hacer un movimiento de pronosupinación y caer con el pulgar (dedo uno) para completar la frase.

Figura 12 Mompou Nocturne de Trois Variations.



(Nieto 1988 p 138)

Este otro ejemplo nos muestra la razón del porque es mejor elegir una digitación cruzada y no una correlativa, con el fin de no tensar los dedos mediante la abertura de los ángulos interdigitales (extensión de los dedos). Finalmente, una digitación cruzada puede darse para evitar excesivos pasos del pulgar.

II.1.4.1 digitación variada

Es una condición que conduce por el principio anterior, es decir cuando se da la instancia de una posición cerrada, se busca querer evitar la división de la mano por el dedo medio para no caer en el defecto de utilizar solamente los dedos de uno u otro lado (Nieto, 1988), por el contrario, así como se da la digitación cruzada, también se da la variada para evitar la tensión parcial de los dedos. Una digitación variada radica en la búsqueda de una digitación siempre alternando los dedos de ambos lados del medio, para así obtener una digitación con más riqueza y equilibrio.

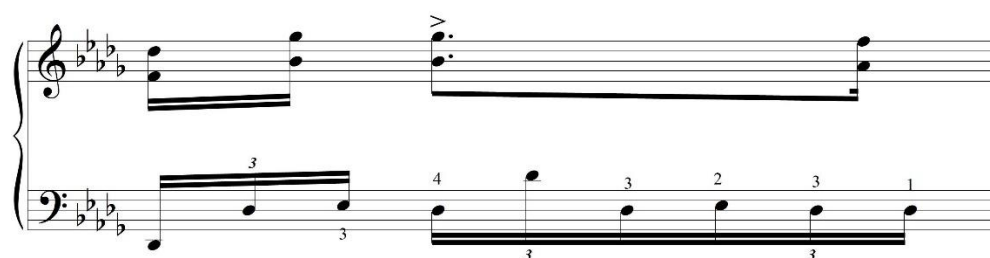
Para Nieto, la digitación variada se basa en dos principios anatómo-fisiológicos:

a) Cuantos más músculos intervengan en la ejecución de un diseño o pasaje, más reducido es el esfuerzo que produce cada dedo, por lo tanto, el cansancio es menor.

b) Alternando los dedos en la ejecución de un pasaje, logramos concentrar el peso lo más cerca posible del eje central o gravitacional, lo que es en todo momento beneficioso.

Partiendo desde la consideración que el dedo medio es quien, dada su cualidad, por ser el dedo central y el más largo, constituye el centro de gravedad y eje de rotación de la mano, como vemos en el siguiente ejemplo:

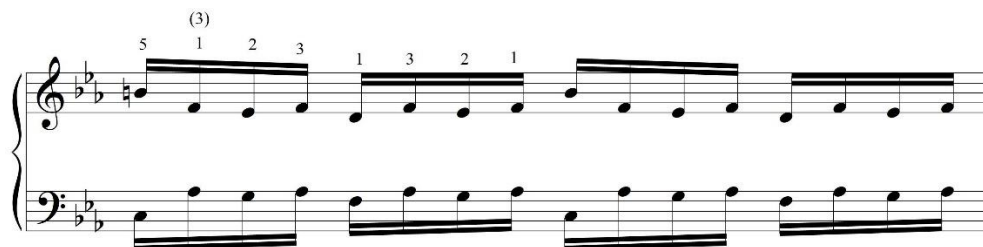
Figura 13 Brahms Son. n. 0 3. Andante espressivo.



(Nieto 1988 p 146)

Acá se cumple la condición de digitación variada, y ocupa como eje central mediante el dedo medio (dedo tres) mientras alterna entre el dedo índice y pulgar. En el próximo ejemplo también podemos ver como se hace uso de una digitación variada;

Figura 14 J.S. Bach Preludio n. 0 2 del Clave b.t. Vol. 1



(Nieto 1988 p 148)

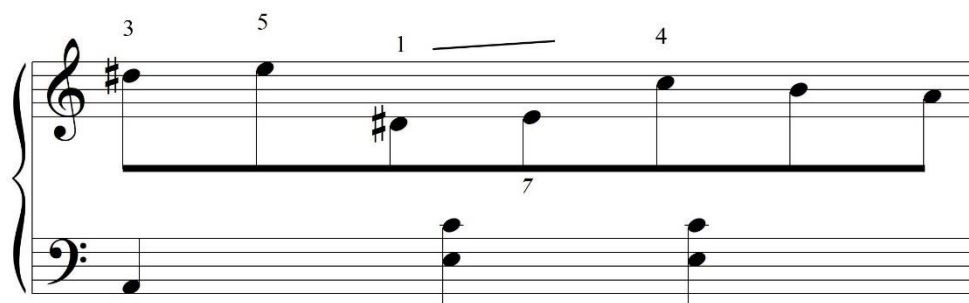
Parte con el dedo cinco y luego pasa por el uno pero a continuación del dedo dos, vuelve a la misma nota con el dedo tres, ósea el dedo medio le da centralidad a la mano para que pueda tocar con el dedo uno la nota siguiente, finalmente, en el segundo grupo de

semicorcheas, hace el mismo principio solo que ocupa como pivote el dedo uno, después de tocar el dedo dos, vuelve al dedo uno en vez de ir al dedo 3 (nota anterior), con este ejemplo creemos necesario pasado este aspecto propio de la digitación.

II.1.5 Deslizamiento

El deslizamiento es cuando el dedo se desliza por las teclas contiguas del piano, hablamos principalmente del pulgar y el menique, ya que sus anteriores descripciones anatómicas o biomecánicas, obtienen las cualidades y la fuerza suficiente para lograr este efecto de deslizamiento. también se puede realizar cuando se quiere llegar a una posición cerrada.

Figura 15 Chopin: Vals op. 34 n. 2.



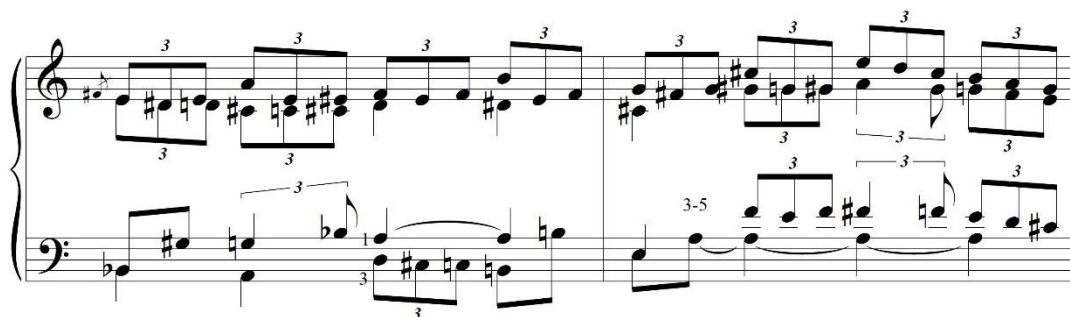
(Nieto 1988 p 139)

En esta instancia Nieto nos comparte la idea de que este recurso de deslizamiento con los dedos, que incorporamos en la parte física o mecánica; resulta ser más compositivo o producto de la música y la libertad melódica que empleaban, como en este ejemplo, Chopin, era necesario hacer un movimiento o técnica que diese a la forma contraria, digitar el mismo ejemplo sin ocupar el deslizamiento, sería un esfuerzo de la mano innecesario, un perjuicio tanto para la salud de las unidades principales del cuerpo que están en acción producto de una mala técnica, y la musicalidad o interpretación no resulta ser del todo satisfactoria.

Cabe mencionar, que este deslizamiento además de darse entre las teclas negras que van a una tecla blanca, o viceversa, también puede darse con notas contiguas (tecla blanca con blanca)

Finalmente nos queda un elemento propio de la digitación que suele darse mucho, en el caso de los estudios de estela cabezas también los encontramos, hablamos de la sustitución o cambio mudo, cuando al mantener una nota mantenida, cambiamos el dedo inicial para generar una abertura en la mano y poder tocar el resto de la frase, como en el siguiente ejemplo:

Figura 16 Estela Cabezas Estudios melódicos par apiano n. 2)



(Extraído por el autor)

Vemos con la mano izquierda al tocar la segunda nota de la primera corchea, si ocupamos una digitación inicial, quedaría muy incómodo si mantenemos ese La que pide que se mantenga por todo el compás, mientras destaca la melodía en la misma llave, en este casos ocuparemos una sustitución o cambio mudo, la segunda corchea inicial (la), llega a dedo medio y se sustituirá por el dedo 5, para que así la mano pueda tocar sin tensión las notas melódicas que se destacan al mismo tiempo que la nota se mantiene por todo el compás, de esta manera buscamos un efecto más regato. (Nieto, 1988)

Con todo este compendio de elementos que constituyen la parte física y mecánica de la técnica, podemos interpretar que este conocimiento al menos general de estos elementos físicos y sonoros que constituyen parte esencial de la técnica pianística nos puede servir a la hora de ejecutar o practicar una pieza, la concientización de estos elementos descritos recientemente nos ayuda a abordar la pieza cuyas dificultades se ven reflejadas en la técnica. En este caso los estudios que vamos a analizar pueden contener alguna descripción con alguno de estos movimientos, con el fin de enriquecer la musicalidad mediante un análisis de técnica pianística.

Finalmente, la descripción y la cualidad de los dedos, los principales movimientos a nivel de mano y brazo como los movimientos de abducción, pronosupinación, deslizamiento de los dedos, etc. Nos preguntamos, ¿es importante esto para abordar una pieza para piano? Si lo es, y en este sentido recalamos lo más esencial que tiene que saber el estudiante, por otra parte, nos sirve también para después emplear este análisis de técnica pianística a los estudios de Estela Cabezas, destacando por sobre todo la musicalidad mediante la descripción lo mejor orientada y justificada, por ejemplo con una sugerencia de digitación, como ya tenemos las cualidades sonoras de los cinco dedos, podemos justificar por qué usar tal digitación en pos de una buen movimiento y técnica, como también una buena musicalidad, tal como recalca Chuan C Chang. Una buena técnica se mide con una buena musicalidad, si la música no suena bien, es muy probable que emplee mal el uso de la técnica (Chang, 2008)

II.2 El elemento musical en la técnica pianística

La relación entre técnica y música determina la manera en la que estudiamos la técnica. La técnica se requiere, y se utiliza, para hacer música; por lo tanto, debemos practicar siempre musicalmente (Chang, 2008)

Se hace necesario destacar la musicalidad en la técnica, ya que tal y como plantea Chang, no solo se trata de practicar mecánicamente los dedos, al contrario, esto podría traer un perjuicio a la hora de tocar, y es debido a la falta de énfasis que le damos a la musicalidad, en contraste de la siempre y compleja barrera de la técnica, en otras palabras, nos concentramos exclusivamente en la técnica de los dedos, La musicalidad puede ser un reflejo de una buena técnica, si algo no suena bien, es por que probablemente estemos empleando mal alguna técnica o movimiento determinado.

No obstante, la definición de musicalidad puede ser un poco más compleja, si bien muchos autores que teorizan acerca de la técnica mencionan este concepto, como a algo inherente a la técnica, no profundizan el concepto, y puede entenderse, ya que el principal enfoque es la concientización de la técnica. Belkin también destaca este elemento de musicalidad a la técnica, lo atribuye a una sensibilidad que debe tener el intérprete o estudiante, tener una doble sensibilidad en el sonido que producimos, tanto en lo físico (técnica) como musical.

En este sentido encaja muy bien la reflexión de Belkin acerca de la importancia de la técnica y la musicalidad:

La técnica está orientada a un fin. Aunque hay a veces un aspecto acrobático para tocar el piano, el repertorio pianístico es enorme, y repleto de obras maestras, y no todas son conocidas. Incluso una rápida y acrobática pieza puede ser interpretada con elegancia y estilo. El objetivo es siempre tocar música, y la música es mucho más que simples notas.

(Belkin, 2009)

Cabe destacar el énfasis que propone Belkin al afirmar que la técnica está orientada a un fin, y este fin tanto para Chang como para él radica en la musicalidad, incluso Belkin destaca el hecho de que la música va más allá de tocar meras notas, lo que nos lleva a reflexionar en torno a la musicalidad y la técnica. En palabras Ramon Coll, pianista español de gran trayectoria:

En cuanto al término "Técnica", se podría describir como los medios necesarios para exteriorizar en sonidos una idea y un concepto musical. Por tanto, la Técnica abarca, además de la Mecánica, el estilo y el carácter de la obra, la estructura y unidad de la misma, el contexto melódico y armónico, la dinámica, los planos sonoros, la gama de color en el sonido, la pedalización, el fraseo y tantísimas cosas que determinan en conjunto la interpretación de una obra. (Coll, 1996)

En este punto el pianista trata de decir o incorporar este elemento de musicalidad, atribuida a sus características de esta, lo mismo que plantea Nieto en su libro, no hablan precisamente de musicalidad, hablan de carácter de la obra, y los diferentes contextos armónicos y melódicos, el fraseo, como parte elemental de discernimiento de la técnica y su correcto uso.

Por consiguiente y como una reflexión pertinente a la hora de mencionar estos conceptos a tratar, entre más medios mecánicos hayamos adquirido, más posibilidades tenemos de adentrarnos en una buena técnica, y entre mejor técnica tengamos, más libertad tenemos a la hora de expresar la idea musical.

Una sensación más filosófica nos comparte el pianista e investigador Simón Betancur Gómez:

En la entrevista realizada por Joseph Horowitz (1984) al gran pianista del siglo XX Claudio Arrau, hay un apunte (cuando están hablando sobre

técnica) que nos regala la sensación de un hombre aunado con la herramienta, un hombre que no necesita pensar su relación con el instrumento, sino que lo asume orgánicamente: En general, se alcanza una etapa del desarrollo donde el cuerpo hace todo esto automáticamente. Cuando la música ha llegado a convertirse en una parte de su ser, una vez que ha logrado adquirirla, entonces ya no hay necesidad de analizar estos movimientos. A veces, tengo la sensación de ser un bailarín (p. 129).

(Gómez S. A., 2021)

Destacamos el nivel de desarrollo alcanzado por el intérprete, donde en palabras de Arrau ya no existe una necesidad de analizar sus movimientos, puesto que en su nivel de desarrollo el cuerpo hace todo de manera automática. Como habrá hecho Arrau para lograr tal nivel de desarrollo donde tiene interiorizado a tal punto los movimientos que no tiene que pensar en ello, lo que le permite, en resumidas cuentas, un enfoque totalmente musical y orgánico que determinaran la interpretación de la obra. Finalmente se asume una postura más filosófica en relación con el instrumento, entendemos entonces que la técnica es un medio para lograr la musicalidad graficada en una pieza, y que esta, al ser más naturalizada, se une al cuerpo para lograr que la música (en palabras de Arrau citado por Betancur) llega a convertirse en una parte del ser, y en este punto ya no es necesario pensar ni analizar los movimientos

Si bien hablar de musicalidad puede ser algo más complejo tal como mencionamos al comienzo podemos hablar de ella mediante la interpretación, por consiguiente, se hace necesario una búsqueda de la interpretación y como se relaciona con la técnica y la musicalidad. En palabras de Luis Orlandini:

Al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales.

(Robert, 2012)

Este aspecto que menciona Orlandini es el más importante, sino el más esencial y describe parcial o totalmente el concepto de interpretación, el acto de poder decodificar un texto musical o partitura, este hecho en particular, y retomando en palabras de Belkin, va más allá de tocar meras notas; se trata de entender la obra en su totalidad desde varias aristas, principalmente dominio de la técnica, y los conceptos musicales que ayudan a entender la

música mejor (articulación, agógica, expresión), hablamos del carácter de la obra, y todo su contenido musical teórico como decía Coll.

John Rink nos plantea que la interpretación está ligada tanto a la música como el lenguaje y que estos funcionaban de manera paralela. En este punto Coll y Rink están de acuerdo en que la interpretación se da mejor cuando tenemos mayor dominio tanto sobre los elementos técnicos como los conocimientos a nivel teórico musical que internamente guardan un significado profusamente expresivo.

Shifres plantea que, en un pasado, la técnica y la interpretación se proponían como áreas separadas, sin embargo, hoy en día esta dicotomía está resuelta, con el fin que aunar ambos conceptos en pos de la labor interpretativa, Coincidiendo con los autores anteriormente mencionados.

Rink nos habla sobre la interpretación:

El requerimiento más básico es que el intérprete debe producir las notas, ritmos, dinámicas, etc. (más o menos) correctos de una idea musical — en caso de que exista una referencia (escrita o conceptual) con respecto a la cual se puede medir la «fidelidad». Sin embargo, además de eso, se espera que los músicos den vida a la música, que vayan más allá de lo que proporciona explícitamente la notación o la transmisión oral — que sean «expresivos»

(Rink, 2006)

Que se puede interpretar cuando Rink nos dice “se espera que los músicos den vida a la música, que vayan más allá. que sean expresivos”. Shifres menciona en su investigación *La ejecución musical en términos interpretativos*: Es desde el romanticismo donde surge la concepción de tocar más allá de lo que la partitura nos indica, en una búsqueda permanente de expresar el significado de la obra. Podemos reflexionar al respecto que con un manejo pulcro de lo mecánico, sumado al elemento musical que esta inherente a la técnica (interpretación) y yendo más allá de lo que nos proporciona el texto musical, quizás podamos entender un poco lo que el maestro Arrau nos planteaba; tal vez con el ámbito técnico resuelto, podríamos preocuparnos de proponer a la hora de interpretar y así poder acercarnos a este ‘Estado’ donde Arrau toca de manera automática y llega al punto, en sus palabras: La música se ha convertido en una parte de su ser.

Respecto a este “Estado” es interesante mencionar el *Etat Second* o segundo estado, donde se conjuga la abstracción y concentración, logra llegar al “momento de máxima plenitud creativa”. Podemos relacionar la concentración con el hecho de realizar bien la mecánica de la técnica, puesto que para el ejercicio de la mecánica se necesita la concentración, por otro lado, la abstracción nos da distancia, nos permite ver la pieza precisamente más allá de lo mecánico, y desde este punto, ser más expresivo o creativo, tal como afirma Shifer y Coll.

En palabras de John Sloboda y Jane Davidson, La interpretación no es algo arbitrario, es más, menciona diversos aspectos a considerar a la hora de interpretar una pieza, entre ellas podemos mencionar la flexibilidad: el intérprete debe ser flexible tanto en el manejo de la técnica como el carácter expresivo (rubato, tiempo, dinámicas), otro aspecto a venir es que está supeditada al contexto musical, puesto que no son decisiones al azar, el aspecto expresivo está directamente relacionado con la partitura, finalmente otro aspecto fundamental es la automatización, cuando la experiencia de la interpretación da otros resultados expresivos, no necesariamente consciente, si no por el contrario, de esta automatización pueden salir intenciones expresivas mejores o diferentes (Sloboda & Davidson, 1996).

Esto nos remite a lo que en psicología se conoce como las cuatro etapas de la competencia, o también conocidos como el modelo de aprendizaje de competencia consciente, estas cuatro etapas se relacionan con los estados psicológicos involucrados en el proceso de progresar de la incompetencia a la competencia en una habilidad. En primera instancia tenemos la incompetencia inconsciente; momento en el cual en este caso, el estudiante no es consciente de su posición como neófito frente al vasto estudio del piano, este paso se supera reconociendo la falta de conocimiento, en este punto pasamos a la incompetencia consciente; cometemos errores, pero sabemos que no sabemos, y sabemos el valor de lo que significa aprender estos nuevos elementos, luego sigue la competencia consciente, el individuo entiende o sabe cómo hacer algo, sin embargo, para lograr este punto se requiere de mucha concentración, y finalmente la competencia inconsciente, en este punto el

estudiante ha llevado a cabo tanta práctica, que la convierte en su segunda naturaleza, puede hacerla fácilmente aun realizando otra actividad¹².

Como ejemplo de esto último, tenemos el caso de Liszt, que proponía a sus alumnos y era sabido por estudiar piano leyendo libros o haciendo otra actividad, para permitirle abstraerse tanto de lo mecánico como de la partitura (Rosen, 2005), misma abstracción resulta con el *Etat Second*, de Cortázar, este momento de máxima plenitud creativa, donde combinaba la abstracción con la concentración, y finalmente Arrau, al decir que los movimientos eran automáticos y no había necesidad de pensarlos, esto le daba un completo valor a lo interpretativo.

Finalmente se puede reflexionar entorno a la técnica y la musicalidad aunándolas bajo un mismo fin, la interpretación, dado los principales planteamientos entre Coll, Shifer, Orlandini, Rink y Betancur. Por otro lado, tenemos a Arrau, que sumado a la propuesta de los autores nos permite inferir que más allá de dominar la barrera de lo mecánico, existe un ámbito primordial a considerar, la musicalidad, ambos factores deben trabajar juntos para lograr una buena interpretación y quizás permitiendo llegar a este estado de Cortázar o Arrau. Vimos en esta última parte que la musicalidad, en relación a estos últimos autores estaba principalmente ligada a la interpretación, englobando la interpretación en estas grandes aspectos que tratan lo técnico y lo expresivo, una vez comprendido esto nos dimos cuenta, y en ejemplo con Arrau, como el dominio de estos elementos tanto técnicos como expresivos iban a dar pie a la verdadera musicalidad, al tener tan interiorizado los movimientos podemos discernir el principal enfoque de la expresividad y por ende la musicalidad: ir más allá de la notas, más allá de la partitura. Todas estas cavilaciones son necesarias para comprender la finalidad de todo este compendio de elementos que constituyen la técnica y la interpretación pianística, para finalmente llegar a la pedagogía.

Como ultimo no es posible hablar de una técnica ideal o de una técnica en particular, más bien hablamos de técnica a esta gama de movimientos producido por la vasta cantidad de obras pianísticas, es por ello que los pianistas y los pedagogos e investigadores crean

¹² Información disponible en <https://www.rhactitud.com/post/las-4-etapas-del-desarrollo-de-una-competencia>

metodologías, para dar una estrategia descriptiva y superar las barreras a nivel técnico e interpretativo.

III. Pedagogía pianística: historia y evolución de la metodología pianística

Inherente a la evolución del piano y su técnica, ha existido la necesidad de encontrar un método efectivo para el adecuado desarrollo y progreso técnico y musical que ha demandado el instrumento en cada etapa de su desarrollo. Esto queda evidenciado en los numerosos textos pedagógicos que se han publicado desde los últimos años del siglo XVIII hasta los primeros años del siglo XX, en los que se puede observar una evolución en cuanto al tratamiento didáctico de la técnica.

(González, 2007)

Cuando se habla de métodos, su historia y evolución, tenemos que referirnos a la pedagogía pianística. La pedagogía pianística es algo que empieza a desarrollarse a temprana edad en la historia del piano en la música occidental, el aporte histórico nos dice que siempre se ha requerido de un profesor particular de instrumento quien es capaz de enseñarnos (Segura & León). No obstante, la pedagogía pianística data desde que existen los instrumentos de tecla, ya mencionamos el caso anterior del *ubungen* como predecesor del estudio, esto nos lleva a pensar que desde siempre hubo un músico, pedagogo, y/o aficionado que se preocupó por la técnica y como debía enseñarse el uso correcto de la ejecución en instrumentos de teclado.

En palabras de Iván Jaramillo, la pedagogía pianística es el resultado de las diferentes formas de aprender a tocar el piano a través de la historia, desde J.S Bach, Beethoven, Chopin y otros grandes compositores, como también intérpretes y pedagogos como Czerny, Kullak y análisis de metodologías más recientes como Kodály, Susuki, etc.

Por último, la historia y evolución de los tratados y manuales no pueden contarse sino a través de los elementos propios de la técnica e interpretación (mencionados en el capítulo anterior), estos empiezan a vislumbrarse a medida que nos sumergimos en el vasto universo de los distintos métodos importantes a lo largo de la historia. Un repaso histórico de estos nos llevara al punto que se quiere lograr, la combinación de las distintas tratados y métodos nos brindara un apoyo a la hora de proponer una metodología.

III.1 Repasada histórica y evolución de los tratados para piano

Esto nos lleva al origen de los manuales y métodos para dichos instrumentos, lo que también va de la mano de la evolución del piano, hasta llegar al piano que concebimos hoy en día, aquellos manuales eran para órgano y clave, que contenían ya conceptos como la

fuerza de los dedos, la independencia de estos, movimientos de brazo, etc. Estos métodos datan del siglo XVI el año 1520 con Hans Buchner, compositor y organista alemán, quien crea uno de los primeros métodos para la ejecución correcta del (en este caso) órgano, hablamos de su *Fundamentum Organisandi* en la que propone una directriz para la digitación correcta y variada en las teclas del órgano, acá ya hace una categorización de los dedos, similar a la técnica actual. También tenemos el caso de Gonzalo de Baena quien crea el primer libro de música para instrumentos de tecla en España, el cual enfatiza en la iniciación del instrumento de forma autodidacta.

A continuación, y no menos importante es el caso de Tomas de Santa María en 1565 y su libro *Arte de Tañer Fantasía*, este libro es importante ya que sentó las bases de los métodos de como aprender a tocar piano parecidos a los manuales actuales; comenzando con las nociones básicas musicales, primeros elementos de técnica pianística tales como la digitación, posición de manos, y finalmente ejercicios de escalas. En este tratado Tomas de Santa María ya utilizaba la enumeración actual de los dedos en cuanto a la digitación, No obstante, la posición de la mano no es la que se utiliza actualmente.

En el siglo XVII se destaca el tratado de Jean Denis y su *Traité de l'accord de l'Espinette*, este tratado es importante ya que explica los primeros aspectos a tratar sobre la afinación, no obstante, se destaca por ser uno de los primeros métodos en hablar de cuestiones que atañen a la interpretación, tales como la realización correcta de los adornos propios de la época y movimientos de más o menos tensión.

En este punto es importante reflexionar en torno a estos tratados, ya que se puede inferir como de a poco se empieza a distinguir lo que sería la posición correcta de la mano y del brazo en función del cuerpo. Sin embargo, estos son los primeros atisbos ya que aún se creía que la fuerza debía provenir de los dedos. (Fielden, 1937)

Junto a esto, ya en el siglo XVIII se destacan varios tratados, todos condicionados por la música de la época, no obstante, la música de Bach por ejemplo tenía una importancia más de carácter pedagógico para teclado que interpretativo, pues en estos tiempos aun no estaba en boga el concierto para piano tal como se concibe hoy en día (Rosen, 2005), Por esto es sabido que Bach nunca realizo un tratado, sin embargo, siempre fue un pedagogo. Por otro lado, su hijo C.P.E Bach, como Rameau y Couperin, hicieron sus propios tratados.

Es el caso de Couperin, y su tratado *L'Art de toucher le clavecín*, hecho en el año 1717, es interesante mencionar que el compositor francés destaca que la ejecución está supeditada a la suavidad que se le da a las teclas, y no la fuerza, en este tratado se puede ver el desarrollo de ejercicios de escalas y notas dobles, para enfatizar en la independencia de los dedos, así como la mecanización de estos que va a dar pie a los ejercicios puramente mecánicos como posteriormente lo hará Hanon y Kalkbrenner. También habla de la sustitución de los dedos o cambio mudo y repetición de las notas con el mismo dedo (algo que la técnica moderna no ocupa mucho).

No obstante, fue Rameau quien decide romper un poco con lo establecido en cuanto a los tratados o manuales, ya que en este punto se puede apreciar que los tratados empiezan a ser parecidos entre sí, pero van cambiando de acuerdo con la música y las necesidades del interprete en función del instrumento. Rameau fue quien en su tratado *Prólogo de Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts*, escrito en el año 1760 recalca cosas que ya se mencionan anteriormente, la no tensión al momento de tocar y la naturalidad del movimiento. *Mano muerta* es el nuevo concepto que aporta su tratado, es la explicación a esta posición de la mano relajada pero un tanto con las muñecas elevadas, para que el peso se distribuya hasta llegar a los dedos, y así se obtiene la caída del peso hacia las teclas, un principio pianístico en estos tiempos y predecesor de la técnica chopiniana.

Cabe considerar que todavía en este punto los tratados eran para órgano y clave, por lo que a pesar de los atisbos de una técnica más moderna, está lejos todavía de acercarse. Este punto es importante porque uno de los primeros tratados en hablar del fortepiano fue C.F.E Bach y su *pratique ou Méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix , l'oreille*, escrito en el año 1753, Este libro es importante dado que el enfoque es para fortepiano. C.F.E. Bach sin embargo comenta que no fue precisamente de él la idea del libro, sino de su padre J.S Bach, en el libro se aprecia un aspecto importante que va a dar origen a la técnica moderna por parte de los teóricos, esta regla o principio técnico es sobre el pulgar y el meñique; ambos dedos dados su fisionomía no deben tocar las teclas negras salvo que sea extremadamente necesario.

A pesar de que el fortepiano empieza muy de apoco a instalarse en los instrumentos de tecla en el siglo XVIII, seguían escribiendo libros y tratados enfocados en el clave o clavecín, no es hasta finales de este siglo y comienzos del siglo XIX en la que el fortepiano toma mayor relevancia, en 1796 con Dussek, uno de los primeros pianistas que escribe un tratado pedagógico enfocado expresamente al piano llamado *Instructions on the Art of playing the pianoforte or harpsichord*, a diferencia de los tratados anteriores, este no describe cuestiones teóricas musicales puesto que se enfoca en aspectos muy técnicos como explicaciones de la posición corporal del cuerpo en el piano, postura de las manos, consideraciones sobre el peso de la mano además de un gran apartado sobre la digitación con ejercicios y composiciones creadas por Pleyel.

A comienzos del siglo XIX empieza a estandarizarse la forma de escribir métodos, de a poco empiezan a vislumbrarse tratados exclusivamente para la técnica y la mecanización de los dedos, hablamos de por ejemplo de Hummel y su *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte* conocido principalmente por contener más de 1000 ejercicios ya que va trabajando por todas las notas e intervalos (sextas, séptimas, octavas). Es interesante mencionar el enfoque ya que a medida que pasa el tiempo se va poniendo cada vez mas específico en cuanto a la técnica y descripción física de los dedos, por lo que menciona términos como dedos tendidos y curvados, manos abiertas y cerrada. A pesar de esto Hummel tenía el enfoque de antes, esto quiere decir, que la fuerza y génesis de esta, provenía de los dedos, la muñeca y el brazo todavía no juegan roles precisos en la literatura pianística.

Años más tarde, en 1837 el pianista Ignaz Moscheles y el musicólogo Joseph Fétis hacen uno de los manuales más conocidos, ya que se concibió a partir de todos los manuales anteriores escritos entre ellos los que mencionamos como C.F.E. Bach, Dussek, Hummel etc. Hablamos de *Méthode des méthodes*, el famoso manual por contener una segunda parte con estudios originales compuestos por Chopin, Liszt, Mendelssohn y Thalberg en colaboración con el método. A pesar de que este manual aún la gran mayoría de tratados anteriores, parte de la premisa de que no hay una única y exclusiva forma correcta de tocar el piano, mostrando distintos ejemplos en distintos empleos a la hora de ejecutar octavas o

pasajes de gran velocidad. Este libro incorpora además las digitaciones que los compositores románticos ya empleaban en aquel momento.

Es importante relevar el método de Fetis-Moscheles, partiendo por su premisa de que no existe una manera única y exclusiva de tocar el piano, pues a lo largo de la historia nos encontramos con diversos tratados que tienen una visión única para abordar la técnica, una manera de hacer las cosas, sin embargo, tal como se dijo son los músicos, pianistas los que conciben la evolución a la técnica actual. Por tanto, es normal encontrarse con diversas maneras de tocar las piezas. Tenemos el ejemplo de Chopin, quien a pesar lo que decían los tratados de C.F.E Bach. Hasta Czerny, sobre usar el dedo pulgar en las teclas negras, este lo usaba con naturalidad.

No se puede hablar de la historia y evolución de los tratados y métodos para piano sin mencionar a Czerny, discípulo de Beethoven, desarrollo un exhaustivo catálogo de piezas cuyo fin radica en la destreza de lo técnico como el ámbito pedagógico (enseñanza de la técnica), sin embargo, entre sus tantos libros se destaca su *Grosse Pianoforteschool* opus 500 escrito en el año 1839, su contenido se destaca además de sus cuatro volúmenes, por contener aspectos relevantes como la expresión (interpretación) y su respectiva anotación, fraseos, tipos de ataque y *rubato*, direccionándolos a cómo interpretar a los compositores de la época. El tratado se caracteriza por su serie de reglas en cuanto a estos principales enfoques, entre ellos los movimientos permitidos que pueden realizarse y cuales no, además de especificar el tipo de ataque, similar a como se conoce hoy.

Una diferencia de los anteriores métodos y el de Czerny es que basa su principio mecánico en el estudio de las escalas, es con Czerny que se establece la digitación de las escalas tal como las conocemos hoy. Finalmente atañe consideraciones a nivel del interprete y su relación con el público, distintos contextos en cuanto a las audiciones.

Es necesario dar una reflexión en torno a la historia y evolución de los métodos, Si bien Czerny ya incorporaba aspectos propios de la técnica actual, como pasar el pulgar después del dedo anular, aun no abordaban o no discernían que el movimiento de los dedos estaba supeditado por más elementos como el codo, hombro, y fulcro o punto de apoyo. (Fielden, 1937) Otro porque de esta razón también radica debido al poco conocimiento fisionómico respecto al cuerpo.

En este punto se puede inferir que, llegando a mediados del siglo XIX en adelante, estos tratados, que desde otro punto de vista son libros, de ahora en adelante ya no serán tratados o manuales que pueden atender varios aspectos como el caso de Hummel con sus 1000 ejercicios y Czerny y sus tres volúmenes de rigurosa prosa pianística llena de reglas y consideraciones. Junto a esto se infiere que de antes estos tratados eran más que tratados y cuya inventiva se logra perpetuar en la historia, en este punto ya no se habla de tratados sino de libros complejos especificados en algo más concreto, conceptos aunados bajo la directriz de distintos pedagogos y compositores. Se empiezan a denominar como “escuelas” a diferentes directrices de enseñanza desde distintos enfoques de los pedagogos y/o pianistas, y el lugar de procedencia del creador. Un último dato puede referirse al árbol genealógico, ya que los pianistas más jóvenes tenían de base a profesores como Czerny y posteriormente Kullak y Deppe, en el caso de Liszt quien fue alumno de Czerny, dejó a más de una trece de estudiantes bajo su pedagogía, perpetrando la enseñanza que venía desde Czerny, y este a su vez de Beethoven.

Cabe reflexionar en torno a la evolución de los tratados, sobre la necesidad pedagógica que siempre ha existido tácitamente, nos referimos a los mismos creadores de estos libros y posteriormente escuelas, la necesidad de querer enseñar una forma de ver la técnica. es por esto por lo que no existe una única y correcta forma de emplear la técnica o interpretar, producto de los diferentes métodos y técnicas que se terminan transformando como parte de una estética interpretativa.

Como se menciona anteriormente, los tratados llegan a un punto en el que se convierten en escuelas dado su árbol genealógico y permanencia de cierta enseñanza y estética, como también bajo distintos lugares y directrices. Se hace necesario mencionar al menos las más generales sino la más fundamental que aborda un nuevo paradigma de la técnica y pedagogía pianística.

Uno de los primeros en hablar sobre las deficiencias de la técnica de antes producto de los métodos, que ya mencionamos anteriormente, dando cabida a la técnica actual fue Ludwig Deppe, quien fue uno de los primeros en plantear por el contrario de la técnica antigua, la relajación de la muñeca y la búsqueda de la soltura del brazo y no la fuerza de este

(Fielden, 1937). El problema para Fielden es que este método a pesar de ser revelador seguía teniendo sus falencias en la técnica afirmando:

Esto puede considerarse como una revelación de la verdad de que es la soltura y no la fuerza lo que debe perseguirse. En los ejercicios de muñeca, Deppe insistía en que esta se mantuviera suelta y que la mano se dejara caer sobre el teclado. por su propio peso. Fue un nuevo paso por el buen camino, A pesar de ello, se puede observar que el sistema de apoyar los dedos sobre el teclado, aunque abolía el sujetar las teclas con los dedos que no estaban en ejercicio, eliminando así la tensión en ese sentido, solamente lograba, transportar, la tensión a otra parte de la mano. Es decir, aquella parte que mantiene los de dos firmes impidiendo su caída (los músculos extensores de los dedos). (Fielden, 1937).

Este planteamiento de Deppe fue importante para el desarrollo de la técnica pianística, al romper digamos con el mito de que la fuerza solo debía provenir de los dedos, una lectura de Fielden nos advierte que sin embargo la pedagogía de Deppe tenía puntos a considerar ya que aun en esos tiempos (siglo XIX) no había demasiado conocimiento en cuanto a lo fisionómico. Cabe considerar que Deppe fue coterráneo de Leschetizki quien, en palabras de Fielden fue su “legítimo sucesor” y también tuvo su escuela y este también fue discípulo de Czerny.

Si bien en esta parte nos referimos principalmente a Deppe, uno de los pedagogos más importantes de la pedagogía pianística en el siglo XIX. Existieron más pedagogos (escuelas) que no mencionamos aquí con relevancia o importancia en la historia de la técnica pianística y su respectivo aporte pianístico, tenemos el caso de Theodor Kullak y Leschetizki (quienes fueron discípulos de Czerny) entre otros, quienes siguen un árbol genealógico que posteriormente da origen a muchos pianistas de concierto ya en el siglo XX, cargada por estas distintas pedagogías o escuelas, y que también dieron su aporte a la técnica pianística y su pedagogía.

III.2 Ediciones críticas: algo más que libros y tratados.

Como se menciona anteriormente, el origen y evolución de los tratados, parte desde los primeros instrumentos de tecla, principalmente como el órgano en el siglo XV, y a medida de su evolución histórica acorde también a la evolución de dichos instrumentos, ha existido la necesidad de componer tanto por el lado creativo como el lado pedagógico, como ya se

ha expuesto antes, tenemos el caso del *ubungen* que es predecesor del estudio para piano, a su vez, ya se tiene resuelto el camino también de la evolución de los tratados, finalmente todo esto va de la mano en torno a como los autores desde aquella época remota se preocupaban por la labor pedagógica y como poder expandir las posibilidades sonoras en dichos instrumentos tal como lo afirmaba Segura y León.

En este punto se puede apreciar como los tratados fueron parte de este itinerario, y fueron evolucionando al punto que dejaron una huella en las enseñanzas pianísticas, otorgando distintas vertientes lo que se conoce como escuelas, con distintas particularidades o estéticas que se diferencian una y la otra. Ya a mediados del siglo XIX los tratados o libros que se originaron en dichas escuelas, van a dar cabida en el siglo siguiente a un centenar de pianistas de concierto quienes se especializaron además en un cierto repertorio, hablamos del compositor y la época, por ejemplo algunos pianistas son conocidos por interpretar a Bach como Ferruccio Busoni o Schnabel, o el caso de Godowsky y Cortot quienes hicieron una exhaustiva labor, ejemplo de esto y dado el valor pedagógico e interpretativo que tienen las piezas para piano de tantos compositores, estos interpretes se dedicaron a estudiarlos por tanto tiempo que posteriormente lanzaron sus propias ediciones, estas ediciones tienen el nombre de ediciones críticas, pues contenían una serie de consideraciones para el pianista o estudiante que desee abordar, por ejemplo los estudios de Chopin.

Es el caso de Cortot, por ejemplo, quien lanzo no tan solo las ediciones críticas de los estudios de Chopin, también lo hizo con sus preludios op 28 y sus mazurcas. Estas ediciones críticas se caracterizaban porque el autor de la edición proponía una serie de comentarios para la correcta interpretación, como también múltiples digitaciones para distintos fines (técnicos e interpretativos), además de una serie de ejercicios preliminares con el fin de preparar al estudiante antes de abordar la pieza en sí. Cabe considerar que la labor de Cortot está relacionada directamente con la pedagogía, estas ediciones nacen de una necesidad pedagógica de dar una aproximación (según desde su visión o aporte) correcta a la interpretación y ejecución de estos estudios.

En el caso de Godowsky se caracteriza por llevar los estudios de Chopin a otro nivel, compone 54 estudios sobre los estudios de Chopin, llevando al punto máximo la dificultad

técnica e interpretativa de dichos estudios. O el caso de Busoni quien se dedicó a sacar ediciones críticas de tantas obras de Bach, estas ediciones como por ejemplo las Partitas, están llenas de comentarios interpretativos o técnicos, como también sugiere cosas de carácter expresivo, tales como dinámicas, agógicas, *rubato* etc.

Si bien no se profundiza en las ediciones críticas de tantos otros pianistas, este repaso histórico y evolutivo que a las ediciones críticas de distintos pianistas además de pedagogos, nos sirven para llegar lo que en el último tiempo se ha vuelto en boga, hablamos de las metodologías para piano, se refiere a las distintas estrategias y puntos a considerar, para abordar de forma correcta una pieza o un estudio. Existen metodologías para una pieza de Chopin, por ejemplo, como también para tocar el piano en si, estos ya no son considerados tratados, tanto por su contenido como por su finalidad, la metodología es una serie de pasos a seguir, con un único fin. Es el caso de Simón Betancur pianista egresado de la FUBA¹³, quien, en la misma página de dicha universidad, propone un artículo muy interesante, su propuesta es una metodología para abordar un Scherzo de Chopin, en ella propone una serie de fases de carácter auto exploratorio, entre ellos el ejercicio de mirarse, anotar los momentos de tensión, la crítica de otras personas, interiorización o asimilación de la pieza etc.

Cabe reflexionar sobre la importancia de este repaso histórico, y como se llega a Cortot y a Betancur, se puede interpretar que son el resultado de todo el sistema histórico evolutivo de los tratados, y como estas tienen su influencia hasta en nuestros días, a pesar y como sabemos bien, existen puntos que ya no corren en estos tiempos, como la fuerza de los dedos, que debe nacer de los mismos, o la falta de visión autocrítica a los antiguos modelos anteriores. Una repasa de estos pianistas como Cortot o Betancur, proponen nuevas esferas que pueden dar cabida a nuevos análisis y visiones que den un aporte a la bibliografía o literatura pianística. Finalmente se puede interpretar como una visión crítica puede reflejar la carencia todavía (a pesar del vasto repertorio pianístico como bibliografía pianística) de ciertos autores, o como se puede ver, los análisis o metodologías siguen estando para los grandes pianistas del siglo XIX, y a pesar de que existen visiones y propuestas a partir de compositores más contemporáneos, sigue predominando el estudio

¹³ <https://bellasartesmed.edu.co/reflexiones-en-torno-a-la-tecnica-pianistica-a-partir-del-scherzo-en-si-menor-op-20-n-1-de-chopin/>

de los grandes pianistas, y es que también y como vimos anteriormente, fueron los pioneros de la técnica moderna, al romper con lo establecido en cuanto a las digitaciones y lo que proponían los antiguos métodos, he ahí su importancia hasta el día de hoy.

III. CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO.

I. Diseño Metodológico.

Como se menciona en el planteamiento del problema y el marco teórico, se tomaron como referentes teóricos los autores Alfred Cortot y Simón Betancur, para esto, y siguiendo el planteamiento de estos autores, se propuso una metodología basada en fases o categorización de los niveles. Se propone lo siguiente:

1.1 A través del ejercicio auto exploratorio que menciona Betancur se ejecutaron los tres estudios completos y se seleccionaron tres pasajes de acuerdo con los criterios que se nombran a continuación

- a) distinguir los pasajes con más complejidad técnica¹⁴.
- b) los momentos en los que existe mayor rigidez y tensión en las manos, como resultado de la auto observación que menciona Betancur.
- c) El otro factor a considerar fue la cantidad de información del pasaje, es decir, de la dificultad visualizada en lo gráfico, con más cantidad de notas y/o figuras rítmicas por compás.
- d) Pasajes que presenten problemas relacionados con la musicalidad desde la técnica¹⁵.

I.2 Descripción de cada pasaje escogido: una vez escogido los tres pasajes se procederá a describir meticulosamente cada uno de estos, haciendo énfasis en las dificultades técnicas que problematizan su ejecución mediante una descripción musical.

I.3 Sugerir digitaciones por cada pasaje escogido según los criterios de Albert Nieto y Cortot, añadiendo comentarios que puedan orientar al lector.

IV. Diseñar ejercicios en base a pequeños fragmentos representativos que exige cada pasaje en específico: para esto se caracterizara la dificultad de los pasajes para cada mano, especificando los movimientos más difíciles de cada uno.

¹⁴ Véase capítulo III del marco teórico.

¹⁵ Véase capítulo II.2 del marco teórico

1.1 Unidad de Análisis

Tres Estudios Melódicos para Piano (1960) de Estela Cabezas.

Esta obra basada en tres piezas se considera de carácter fundamental para el desarrollo y muestra de esta investigación, en primer lugar, porque la compositora al ser pianista, se pueden identificar elementos propios de la técnica pianística.

Para estas piezas se considera analizar solamente la partitura y el registro audiovisual.

IV. CAPITULO IV: ANALISIS DE RESULTADOS

IV.1 Primer estudio *Fantasia cromática*

IV.1.1 Descripción, digitación y ejercicios

Estudio 1. Pasaje 1 (cc.26 – 30).



La primera elección del primer estudio es la frase que vemos entre los compases 26 y 30, este pasaje se encuentra en la tonalidad de La bemol mayor, en una métrica de seis octavos. El primer acorde es dado por un intervalo de octava en la mano derecha, lo que genera de inmediato una posición levemente con los dedos extendidos, sumado a esto tenemos el constante movimiento de cuartinas que no descansa hasta el tercer compás de la frase, solo para presentarnos en el primer tiempo las semicorcheas agrupadas en grupos de forma ternaria mientras que en el segundo tiempo las primeras cuatro semicorcheas están agrupadas juntas, terminando la frase con una corchea ligada hacia el compás contiguo, donde se repite el motivo de este último tiempo. Cabe mencionar que, si bien la frase adentra a una lógica constante de semicorcheas, tiene algunos momentos polimétricos como el final del segundo compás, lo que le suma dificultad al mismo, adicionalmente se comienza la frase con un cambio de llave, algo muy recurrente en los estudios de la compositora.

Otro aspecto interesante es la rigidez de la mano que se provoca al comienzo de la polifonía en la mano derecha, en el compás 26, parte con si bemol en el pulgar, re bemol con índice, y meñique en la voz superior con si bemol, por lo tanto, el ataque del acorde estará dirigido o cargado levemente hacia el meñique, para así destacar la primera voz, a partir de este punto es donde puede generarse un momento de tensión, puesto que después del sib en la posición descrita, va a ir a un do mientras que la voz inferior va a un re tocado con el índice pasando del primer tiempo a la tercera corchea del mismo tiempo, obligándolo a un leve levantamiento del brazo en conjunto al desplazamiento del codo.

Esta frase o pasaje cuenta con cuatro voces simultaneas, donde podemos apreciar una polifonía que está presente en toda la obra, una dificultad que mencionar es la tarea de destacar la voz superior o línea melódica sobre esta complejidad polifónica de fondo, esto sumado a expresiones como *rallentando* en el compás 28. En este contexto es importante destacar la musicalidad, al estar conscientes de tener que destacar mediante el meñique la primera voz, nos da una idea de concebir una fuerza distinta para cada dedo.

Digitaciones.

The image displays two musical staves, likely for piano, showing complex digitations. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 6/8 time signature. The top staff features a melodic line with fingerings 5, 3, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 2, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 4. The bottom staff features a bass line with fingerings 2, 1, 2, 5, 2, 1, 3, 1, 2, 5, 2, 1, 3, 1, 2, 5, 2, 1. A *rall* marking is present in the second measure of the bottom staff. The music is highly technical, involving rapid finger movements and complex rhythmic patterns.

Tal como se dijo en el capítulo anterior, tanto como el dedo índice y pulgar, dan centralidad o firmeza en la mano, por esa razón partimos con pulgar (uno), índice (dos) y meñique (cinco) a continuación cuando se toca la nota do en la voz superior primer compás, dada la digitación es conveniente hacer un movimiento sutil de ab-ducción, ósea un movimiento de lateralidad sutil para no tensar la mano al momento de tocar, luego en el segundo tiempo del segundo sistema primer compás, nos encontramos con una sucesión de dedo uno, lo cual es conveniente dado la fuerza sonora del pulgar además de la economía de movimientos ya que si indicamos con otra digitación dicha sección, probablemente terminaremos tensando innecesariamente la mano. Finalmente, la mano izquierda se sugiere una digitación cruzada para así no tensar o dar mas movimiento en la mano, hablamos del primer compás del primer sistema por ejemplo cuando empleamos la digitación dos, uno, dos, cinco, dos, uno, y en vez de tocar dedo dos (índice) tocamos dedo tres (medio)

Ejercicios.

The image displays a musical score for a piano exercise, 'Estudio 1. Pasaje 2', consisting of four systems of music. Each system is written for piano and includes a treble and bass clef staff. The first system is in 6/8 time, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system is in 4/4 time, with two variations labeled 'A)' and 'B)'. Variation 'A)' shows a change in the right-hand melody, while 'B)' maintains the original melody but alters the left-hand accompaniment. The third system is in 3/8 time, also with variations 'A)' and 'B)'. The fourth system is in 3/8 time, continuing the variations. The score uses various note values, including quarter, eighth, and triplet notes, and rests, to illustrate rhythmic transformations.

En el siguiente modelo de ejercicios se propuso transformar el ritmo por saltillo y saltillo inverso, de esta manera se trabaja el acento en cada nota por cada dedo, por consiguiente, al cambiar el acento de la frase original, reforzamos los dedos contiguos, por último, se propuso hacer el mismo procedimiento subiendo y bajando de semitono para reforzar la digitación en otras posiciones dado el cambio eventual de las notas.

Estudio 1. Pasaje 2 (cc.36-41)



Este pasaje se encuentra en la tonalidad de mi bemol mayor y su cifra métrica es seis octavos, la frase se caracteriza por tener un *ostinato* rítmico en la mano derecha donde se mueve por distintos tonos, haciendo énfasis en el comienzo de cada tiempo mediante un *tenuto*, parte con una posición levemente cerrada que da paso de inmediato a una posición del ámbito de una octava en el segundo compás de la frase, para así en el compás 38 llegar a un intervalo de décima, poniendo la mano en una posición extendida, finalmente en los dos últimos compases de la frase la mano vuelve a su eje gravitacional dado por el regreso al intervalo de octava. A su vez la mano izquierda es la que nos lleva la melodía, marcando cada tiempo en todos los compases con un acento que se armoniza de manera consonante con el *tenuto* de la mano derecha. Ocurre una tensión al momento de extender la mano en el compás 38, las ligaduras de expresión nos obligan a hacer un movimiento de supinación con la muñeca para suprimir parte de la tensión, sumado a un movimiento de brazo para compensar el peso. Por otra parte, la mano izquierda simultáneamente realiza un intervalo de doble octava lo que también provoca un movimiento parcial del brazo y codo mediante la sustitución del dedo 3 al 1. El problema de la musicalidad radica en el balance correcto y homogéneo de las voces lo que se ve contrariado por los amplios intervalos abordados en la mayoría de los compases, esto sumado a las articulaciones que se destacan en toda la frase.

Digitaciones.

La digitación sugerida responde a una posición de función pianística por ambas manos, primero en el primer compás, dado por los dedos base cinco, dos y uno, ya en el segundo compás se puede distinguir como la posición de la mano puede extenderse un poco al rango de octava, esto hace que se extiendan o separen un poco los dedos entre sí lo que puede causar una leve fatiga, para ello se sugiere un movimiento de pronación leve al terminar con cada nota en el dedo pulgar. No obstante, en el segundo sistema nos encontramos con una sustitución o cambio mudo, y esto es justificable dado el salto o ámbito de las notas, esta sustitución se ve cuando aparece un número junto al otro (3-1), en este punto se necesita un movimiento completo del brazo en conjunto de la mano y muñeca para emplear correctamente la sustitución.

Ejercicios.

The image displays four systems of musical notation for piano, each consisting of two staves. The first system is in B-flat major (two flats) and 6/8 time, with two measures labeled A) and B). The second system is in B-flat major (two flats) and 4/4 time, with two measures labeled A) and B). The third system is in D major (two sharps) and 6/8 time, with two measures labeled A) and B). The fourth system is in D major (two sharps) and 4/4 time, with two measures labeled A) and B). Each system shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff, with various rhythmic patterns and articulations.

El siguiente esquema de ejercicios está basado en el modelo anterior, el cambio del ritmo para una mayor comprensión de la frase mediante el cambio de acentos y el cambio de tonalidad para reforzar en otros tonos la misma frase.

Estudio 1. Pasaje 3 (76-81)

The image shows a musical score for piano in E minor, measures 78-81. The score is in 6/8 time. The right hand (RH) plays a complex melody with many accidentals, while the left hand (LH) provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *rall*, *f*, *dolce*, and *ff*. The piece is in E minor, indicated by the key signature of two flats.

Este pasaje se encuentra en la tonalidad de Mi bemol menor y su métrica es seis octavos, la primera dificultad se encuentra en la tonalidad misma, por su gran cantidad de alteraciones, el pasaje nos muestra una mano izquierda más reservada con un rol más armónico que contrapuntístico, mientras la mano derecha contiene melodía y simultáneamente trabaja la otra voz secundaria, la dificultad musical radica en la mano derecha, puesto que la voz secundaria nos presenta semicorcheas en todo momento, es en esta lógica que aparece la melodía principal como otra voz, situada más como una voz interna coincidiendo en algunas notas con las cuartinas; mantener el balance de estas voces es fundamental para una correcta ejecución, en este sentido el pulgar juega un rol fundamental en la totalidad de la frase, ya que en ella se puede apreciar el juego de roles en las voces, en este sentido podemos pensar que la dificultad general de esta frase es de carácter musical, el poder tocar correctamente esta frase rescatando la melodía con todas las otras dificultades que esto significa. Otro factor para considerar es la tensión, si bien no se presenta por su interválica, si se presenta por la dinámica indicada, ya que al exigir *forte*, *fortissimo* y *sforzando* nos obliga a generar más fuerza desde el brazo, este aumento de la intención musical para destacar la frase se produce desde el compás 78 al 81, la tensión aumenta al tener que agregar más fuerza.

Digitaciones.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a right-hand (RH) and left-hand (LH) staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system begins with a *rall* marking. The RH part features a melodic line with fingerings: 1 2 5 3 2, 3 1 3 1 3, 1 5 2 5 1 5, and 1 5 2 5. The LH part provides harmonic support with fingerings: 4, 4, 4, 5, 4, 5. The second system includes dynamic markings: *f* (forte), *dolce* (dolce), *ff* (fortissimo), and *dim.* (diminuendo). The RH part has fingerings: 1 5 2 3 1 5, 2 5 1 5 2 5, 1 5 2 3 1 5, and 2 4 1 5. The LH part has fingerings: 5 and 1.

En este pasaje, la digitación está hecha pensando en el balance del peso de la mano mediante el pulgar, acá el pulgar dado su estructura biomecánica y por la intención de la frase, debe distribuirse el peso más hacia el pulgar mientras que las otras notas deben tocar con menor peso, así se destaca la melodía a partir del segundo compas del pasaje, esto puede llevarse a cabo con un movimiento de pronación, y cuando llegamos al otro extremo de los dedos (meñique) es sugerible también realizar un movimiento de supinación, el balance de dichos movimientos (pronación y supinación) dará el efecto deseado, destacar la melodía por sobre las otras.

Ejercicios.

The image displays four systems of musical notation for piano. The first system is a single piece in 6/8 time, featuring a treble and bass clef with a key signature of three flats. The second and third systems each contain two variations, labeled A) and B), in 4/4 time. The fourth system also contains two variations, A) and B), in 4/4 time. The key signature remains three flats throughout.

El modelo de ejercicios es el mismo presente a lo largo de todo el análisis, sin embargo, este modelo al trabajarlo en esta frase y cambiando los acentos, dará un mayor efecto si lo practicamos ya que estaremos consciente de los momentos que hay que realizar correctamente el acento en el dedo pulgar.

IV.2 Segundo estudio

IV.2.1 Descripción, digitación y ejercicios sobre el pasaje 1.

Estudio 2. Pasaje 1 (cc.11-14)

Este pasaje se encuentra en la métrica de cuatro cuartos por una velocidad de negra igual 90 bpm que acelera justo en el compás 11 a 92 bpm, la primera dificultad técnica a mencionar son estos tresillos constantes en la mano derecha que además hacen doble nota con movimientos opuestos, oblicuos y cromáticos, además de esto la mano derecha está constantemente cambiando su posición, el segundo compás está en una posición distinta del primero, en este caso en el último tiempo del primer compás, el re sostenido debe tocarse con el pulgar, obligando a la mano y la muñeca a cambiar su posición, lo mismo ocurre en el segundo tiempo del compás siguiente, todo esto sumado a una velocidad puede generar una tensión o rigidez. Por si fuera poco el pasaje en todo momento nos muestra cuatro voces simultaneas con constantes alteraciones, lo que puede resumirse en dificultad, en el primer compás la frase comienza con una apoyatura la que podemos ver nuevamente en el tercer compás donde vuelve a comenzar el mismo motivo, pero esta vez con una variación en la mano izquierda, pues en primera instancia acompaña con negras para luego llegar a un acompañamiento contrapuntístico, donde nos encontramos con polimetrías, ligados, cambios de posición y dobles notas.

La dificultad técnica de la musicalidad sin duda alguna está en el balance del peso de los dedos, pues tal como se dijo anteriormente lograr interpretar las cuatro voces rescatando la

melodía significa un gran desafío, además de todos los ligados de la mano izquierda simultáneos a los tresillos y corcheas.

Digitaciones.

The image displays two systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass clef staff. The first system is in G major (one sharp) and 4/4 time. The treble staff features a melodic line with numerous triplets and slurs, with fingerings (1-5) indicated below the notes. The bass staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines, also including fingerings. The second system continues the piece, showing similar complex textures with triplets and slurs in both hands, and a specific '3-5' fingering indicated in the bass staff.

La digitación sugerida en este pasaje puede resultar un poco más compleja dada su polifonía, se busca siempre ligar al menos una nota aunque esto no es estrictamente así, se trabaja una digitación variada ya que responde a hartos cambios de posición de la mano, finalmente en el último compas del pasaje podemos observar una sustitución (3-5), se debe tener consideración al llegar a este punto ya que como mencionamos antes, dado la velocidad de dicha obra puede resultar todo más tenso o rígido, se puede enfatizar que dichos movimientos deben estar siempre con la muñeca suelta dado los movimientos internos de los dedos en función de la frase.

Ejercicios.

A)

B)

C)

D)

E)

F)

Al fijar una digitación para estos ejercicios, cada nota debe mantener dicho dedaje. Hay que considerar que las notas cortas van de paso hacia las otras notas, en estas no debe apoyarse el peso, la sensación de apoyo debe estar en las notas largas.

Se selecciona una secuencia de siete notas, en base a ella, se trabaja con ritmo de saltillo y saltillo inverso, además de transponer medio tono ascendente y medio tono descendente. Luego se repite ese ejercicio, pero lo que cambia es la secuencia de notas, la primera nota de la secuencia se traslada a la siguiente, cambiando por completo los acentos y la distribución del peso. Hay que considerar que la mano izquierda puede quedar en tiempo débil, aunque en el pasaje original esté en tiempo fuerte. Se sugiere repetir el modelo en otras secuencias de notas del pasaje.

Cabe señalar que este modelo de ejercicios solo sirve para pasajes que no tienen polimetrías. En casos donde haya polimetrías el modelo puede funcionar, pero con manos separadas

Estudio 2. Pasaje 2 (cc.63-66)

Primeramente, podemos apreciar la dificultad técnica en la mano izquierda por su amplio intervalo de décima del cual hablamos anteriormente, obliga a la mano a hacer un movimiento de lateralidad más un movimiento de brazo junto a codo, lo cual si no se estudia adecuadamente puede generar tensión, al igual que el pasaje anterior se logra distinguir dobles notas constantes como voces independientes lo que a esta velocidad significa una dificultad técnica e interpretativa. Además, nos encontramos con varios cambios de posición, estos van de la mano con el final de cada ligadura de expresión, dándonos un pequeño momento para hacer el cambio y posicionarnos al siguiente grupo de notas.

Este pasaje se destaca por su musicalidad, en los primeros cuatro compases tenemos un motivo que se presenta en los primeros dos tiempos, donde la mano derecha ejecuta dos voces simultáneas, una negra en la soprano y cuatro corcheas que realizan una bordadura cromática, a su vez la mano izquierda toca tresillos de corcheas a una distancia de décima, esta idea es la que se repite en todo el pasaje pero trocándose cada dos tiempos en los

primeros dos compases, no obstante mantenemos el carácter de cada mano; en los últimos dos compases ocurre una aumentación de este motivo donde en el tercer compás del pasaje tenemos tresillos en la mano izquierda a distancia de décima, mientras que la mano derecha ejecuta estas negras simultáneamente a las corcheas, para en el cuarto compás trocarse. Esto nos lleva a generar polimetrías naturalmente en todo el pasaje. Si a todo le esto sumamos el cantábile del compás 65, enfatiza en el hecho interpretativo de destacar las voces principales inherente a la dificultad del pasaje.

Digitaciones

The image displays a musical score for a piano piece, focusing on fingerings (digitaciones). It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting line in the bass, both with various triplet and sixteenth-note patterns. The second system continues the piece, with the word 'cantabile' written above the bass staff. The score includes detailed fingering numbers (1-5) and articulation marks like slurs and accents.

La digitación está orientada primeramente en la mano derecha para obtener un buen ataque en cada caída respecto a cada pulso, mientras que la mano izquierda logra extender todos sus dedos, en este sentido es sugerible realizar un movimiento de ab-ducción en la muñeca más un deslizamiento en el dedo pulgar, como el primer compás, aunque hacer el deslizamiento es más plausible en el segundo compás ya que va de una tecla negra a tecla blanca.

Ejercicios.

A)

B)

A1)

B1)

Los ejercicios, como la digitación están principalmente orientados para la mano izquierda acá se trabaja un nuevo modelo de repetición de la misma nota, dada la extensión o distancia de las notas, por cada nota hay que realizar un ligero salto y llegada de la mano a

la nueva nota, por esta razón se sugiere trabajar dicho pasaje bajo los ejercicios A y B, el A trabaja directamente la llegada de la nota siguiente, mientras que el ejercicio B refuerza la nota con la repetición, finalmente se trabaja distintas formas de llegar a las notas por distintos ritmos, para una mejor comprensión interna de los movimientos en acción.

Estudio 2. Pasaje 3 (cc.89-92)

La tonalidad se encuentra en Mi bemol mayor, Situados en este punto de la partitura, podemos distinguir las primeras dificultades, la primera radica en la mano derecha, ya que esos tresillos, más la velocidad, más el uso simultaneo de voces conlleva a un tratamiento específico de la técnica para lograr un buen movimiento sin tensar la mano. Sumado a esto el pasaje tiene mucho movimiento en ambas manos, saltos (pronosupinación), cambios de posición y verticalidad (más de dos notas por ataque), por ejemplo, en el tercer tiempo del primer compás la extensión máxima de la mano derecha nos da un intervalo de novena, lo que además de ser complejo genera una tensión en si al tener que posicionar extendidamente la mano. Sumado a esto en los primeros dos compases tenemos constantemente ritmos polimétricos y trocados. En cuanto a la mano izquierda su dificultad aumenta en los últimos dos compases dado el constante salto de decima que obliga a dar a la mano movimientos de lateralidad o supinación, lo que es conveniente acompañar con un movimiento de brazo y codo para compensar el peso y balance de la mano.

La musicalidad presente en este pasaje resulta ser compleja por los mismos elementos mencionados con anterioridad, ya que, al preocuparnos tanto de dichos movimientos de ambas manos, se complica la correcta ejecución del pasaje. En resumidas palabras, a mayor dificultad técnica más difícil se nos hace preocuparnos de la musicalidad.

Digitaciones

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Fingerings (1-5) are indicated above or below notes, and accents (3) are placed over groups of notes. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8.

En esta ocasión la digitación está ligada principalmente a los acordes más un grupo de notas, como se aprecia en el primer compás segundo tiempo, la digitación responde al ataque del acorde con los dedos fuertes (1,2 y 3) para luego tocar las dos notas con dedos anular y meñique, justo en ese movimiento se sugiere un movimiento de pronación leve para compensar el peso de la mano aunque rápidamente tenemos que atacar al siguiente tiempo del mismo compás, esta vez el ataque de dicho acorde nos dará un leve problema ya que su disposición es de novena, esto nos obliga a tener una posición extendida, para alivianar esto se sugiere tocar el pulgar tanto en la primera nota del acorde como en el primer grupo de notas a continuación del acorde. Por último, la mano izquierda en el segundo sistema también nos agrega dificultad, para ello se sugiere un movimiento de supinación y pronación para evitar una tensión dado la dificultad técnica que presenta dicho movimiento.

Ejercicios.

A)

B)

C)

D)

Este modelo de ejercicios a diferencia del modelo anterior que trabaja la mano izquierda, este modelo está destinado a trabajar la mano derecha, se trabaja bajo la misma fórmula del cambio de los acentos, por ejemplo en el ejercicio A se trabaja el ataque del acorde como

la nota final del motivo (acorde mas grupo de notas), así se trabaja el movimiento en conjunto y no se atañe solo al ataque del acorde, en el ejemplo C se trabaja la nota intermedia entre el acorde y la nota final, lo cual resulta muy positivo ya que se practica el ataque de cada nota de forma particular y finalmente el ejemplo D nos sirve para reforzar el acorde y el grupo de notas en conjunto de los dedos como un acorde arpegiado para trabajar la continuidad de dichos dedos.

IV.1.3 Tercer estudio

IV.1.3.1 Descripción, digitación y ejercicios.

Estudio 3. Pasaje 1 (cc.5-8)



Cabe mencionar ante todo que al comienzo de la obra parte con un *legato* que se mantiene a lo largo de la obra, y la velocidad es 100 bpm, este pasaje tiene su dificultad principalmente en el ámbito de la musicalidad, producto del carácter mediante las expresiones, al comenzar en el compás 5 (inicio de frase) con un cantábile, además del *legato* y el *tenuto* al final de la primera sincopa del compás 5 y 6, la música nos pide rescatar este elemento melódico, lo que se hace muy complejo a la velocidad que nos pide la obra. A propósito del compás siete, se puede distinguir a primera vista que la melodía se divide en dos voces, una manteniendo la melodía principal, mientras que la nueva voz realiza un gesto virtuosístico, se puede pensar que en este momento puede haber tensión o rigidez en la mano, pero la compositora coloca un símbolo de pedal justo en aquellos dos

compases siete y ocho, esto puede interpretarse como un *legato* armónico, lo que quiere decir que hacemos el *legato* manteniendo el pedal, y así delimitamos el movimiento excesivo en conjunto de la mano y la muñeca, al ejecutar dicho pasaje. Finalmente, la mano derecha recurre a un movimiento de pronosupinación (salto leve) en los compases siete y ocho, producto de la distancia de decima entre las dos primeras notas.

Digitaciones.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with the tempo marking *lento e cantabile*. The right hand (RH) has fingerings: 1, 2, 4-1, 4, 5, 4, 1, 2, 3, 4. The left hand (LH) has fingerings: 5, 2, 1, 2, 5, 1, 2, 3. The second system also has two staves with the tempo marking *And.* The RH fingerings are: 5, 4, 5, 4, 3, 3, 5. The LH fingerings are: 1, 1, 2, 3, 1, 1, 2. The notation includes various note values, slurs, and articulation marks.

Esta digitación está supeditada al *legato* que se exige al comienzo de la pieza, y por esta razón es que no tenemos que apartar la mano *cantabile* del teclado, es por eso que la mano derecha en el primer compás del pasaje tiene una sustitución, ya que los dedos deben estar siempre conectados con las teclas, a su vez el *ostinato* de la mano izquierda se sugiere dicha digitación para mantener el centro de gravedad de la mano aunque al final de cada compás es necesario un pequeño salto para comenzar de nuevo el mismo grupo de notas. Finalmente, en el segundo sistema se puede distinguir un movimiento en la que la mano se extiende dado el ámbito de decima entre la nota superior y la voz que aparece justamente en dicho sistema, sin embargo, la compositora nos indica el uso del pedal, para lograr rescatar lo más posible el *legato* dado el movimiento que presenta la mano derecha.

Ejercicios.

A)

B)

C)

D)

E)

F)

El siguiente modelo de ejercicios pretende resolver el movimiento de la mano izquierda dado el constante *ostinato* que presenta la pieza, dicho movimiento puede no estar resuelto si no se practica la mano de forma individual, este reforzamiento aumenta cuando cambiamos de tono como el ejemplo C, lo que nos lleva a usar más el movimiento del brazo en conjunto del codo y el hombro.

Estudio 3. Pasaje 2 (cc.33-37)

The image shows a musical score for piano in D major, measures 33-36. The score is in 2/4 time. The right hand plays a melodic line with accents (^) and slurs. The left hand plays a bass line with slurs and fingerings (5, 4, 2, 3, 1, 4). Dynamics include 'legato' and 'sf' (sforzando).

Al igual que el pasaje anterior acá se puede apreciar una dificultad técnica musical producto de los amplios saltos en la mano izquierda, como del compás 33 a 34. Además de los *sforzando* en los tiempos débiles y *marcato* en los tiempos iniciales, lo que se contrasta con el pasaje anterior, donde teníamos un tenuto al final de las primeras sincopas de cada compás. Sumado a esto existe una especial dificultad en la mano izquierda producto del ámbito de oncena que genera el movimiento melódico de dicha mano al comienzo de cada compás, esto puede generar tensión puesto que el movimiento de ámbito de oncena, al no elegir una apropiada digitación sumado a los movimientos incorrectos que pueden generar esto, pueden fácilmente generar una rigidez innecesaria si no se comprende correctamente el movimiento de la mano izquierda más el *legato*, El movimiento correcto se lograra con una apropiada digitación que veremos a continuación.

Digitaciones.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece in G major. The first system consists of two measures. The first measure is marked *legato* and features a melody in the right hand with fingering 5, 2, 5, 2, 1 and a bass line with fingering 5, 1, 3, 1, 4, 2, 3, 1. The second measure is marked *sf* (sforzando) and continues the melody and bass line. The second system also consists of two measures. The first measure continues the melody and bass line. The second measure features a more complex bass line with fingering 5, 2, 1, 2, 4, 1, 2, 3.

En este punto la compositora vuelve a colocar *legato* y esto puede deberse principalmente al carácter de la obra y la melodía tan cantáble que produce, lo que nos lleva a usar esta expresión y articulación dicha. Es por ello que la mano izquierda juega un rol principal ya que la melodía de la mano derecha canta, pero la mano izquierda debe mantener el *legato* lo más posible, es por ello que se sugiere esta digitación para emplear la menor rigidez posible ya que si por ejemplo cambiásemos el dedo uno en la segunda nota del primer compás de la frase y la cambiásemos por el dedo dos, dado por el ámbito de séptima ya sería un riesgo para la mano, dichos ejemplos podemos encontrarlo en muchos pasajes.

Ejercicios.

A)

B)

C)

D)

Como este estudio está destinado para la mano izquierda, los ejercicios dado el carácter de la obra y su dificultad técnica están destinados también para dicha mano, en este sentido se trabaja el mismo modelo que el primer pasaje de este estudio, ya que el canto de la melodía en la mano derecha no presenta mayor complejidad técnica.

Estudio 3. Pasaje 3 (cc.96-99)

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has four measures. The right hand starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand has fingerings 5, 5, 5, 1, 5, 5, 3, 5. The second system has four measures. The right hand has fingerings 1, 2, 3. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a wide range of notes in the left hand.

Para finalizar esta selección de pasajes llegamos a uno de los pasajes más complejos de este estudio, en este punto la dificultad técnica es superior, nos encontramos con un pasaje con mucha información tanto polimétrica como polifónicamente hablando, en la mano derecha se destacan figuras compuestas como galopas atresilladas, figuras que contienen fusas y seisillos dentro de la misma sumado a la voz interior que acompañaba el virtuosismo de la voz superior. Por otra parte, la mano izquierda se destaca por su amplio ámbito superior a la doble octava, lo que nos obliga a emplear saltos de supinación y constante movimiento del brazo. Como si fuera poco todo el pasaje se interpreta con una dinámica de *fortefortissimo* lo que solo le agrega dificultad al pasaje.

Digitaciones.

The image displays two systems of piano sheet music. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (*ff*) dynamic marking. It features a series of chords and single notes, with a prominent descending eighth-note pattern in the second measure. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes, descending in pitch. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes to indicate fingerings. The second system continues the piece, maintaining the same rhythmic and melodic motifs. It includes more complex fingering, such as triplets and slurs, and continues the descending eighth-note pattern in the bass staff.

La digitación esta sugerida a partir de la caída después de cada grupo de notas rápidas, como por ejemplo el segundo compás del primer sistema, el segundo tiempo de dicho compás se sugiere la caída con dedo 1 y 2, para luego seguir rápidamente con el grupo de notas. La dificultad radica nuevamente radica en la mano izquierda por lo que acá se necesita un conocimiento total de los movimientos de ab-aducción, como también de supinación y pronación de la muñeca ya que un mal movimiento de estos puede causar hasta alguna lesión.

Ejercicios.

The image displays a musical score for piano, consisting of a main piece and four variations (A, B, C, D). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The main piece starts with a forte (*ff*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The variations (A, B, C, D) show different ways to practice the left-hand part, with some variations including fingerings (1, 5) and articulation marks.

Finalmente, la complejidad de este pasaje solo puede resumirse con la mano izquierda, es importante considerar que particularmente este pasaje y estos ejercicios deben practicarse

muy lento y sin una exagerado ataque o peso en los dedos, en este sentido el peso del brazo debe estar bien distribuido para que pueda llegar mediante un movimiento de ab-ducción más un movimiento de pronación, a la nota siguiente sin un peso innecesario.

V. CAPITULO V: CONCLUSIONES

En la presente investigación se buscó comprender los aspectos generales de la técnica pianística, aunados bajo la evolución e historia de los tratados que dieron origen a las ediciones críticas como consecuencia de las escuelas que devinieron a su vez de dichos tratados. Se hizo una revisión crítica a partir del material disponible de la biografía de la compositora Estela Cabezas, reflexionando en torno a sus principales facetas desde el lado pedagógico y compositivo. Finalmente se realizó una edición crítica a pasajes que seleccionaremos de los Tres estudios melódicos para piano de la compositora chilena Estela Cabezas (1960 - 1964) buscando a que pianistas, compositores y estudiantes tengan un material de referencia a la hora de querer aproximarse a esta obra

Se buscó comprender la diferencia entre estudio y ejercicio para piano, proponiendo al estudio como una forma musical en sí mismo, con un elemento esencial que radica en la musicalidad, a diferencia del ejercicio que en palabras de Hodeir se remite al acto físico – mecánico de repetir un movimiento para así adquirir destreza técnica, se distingue en el marco teórico como esto puede ser perjudicial, practicar un ejercicio sin musicalidad solo nos traerá consecuencias a nivel de técnica e interpretación, tal como afirmaba C Chang.

En cuanto a la compositora fue necesario indagar en torno a sus principales facetas, para relevar su vida y obra y así rectificar el fin de sus estudios con su propia labor pedagógica. Se hizo un paralelo entre sus dos tipos de obras basado en la investigación biografía de Raquel Bustos; una más libre ligada a elementos extra musicales que la compositora concebía a partir de textos y versos de escritores, en donde daba libertad interpretativa a su música, y por otra parte, los estudios propiamente tal, que exigen una forma y un carácter, además de todas las expresiones y agógicas de las que carecía su otra obra dada la libertad interpretativa.

La aproximación a la técnica pianística fue un resultado de las distintas revisiones críticas a los referentes teóricos, hablamos de Alban Belkin, Albert Nieto y Chuan C. Chang, quienes coincidieron que la técnica estaba ligada intrínsecamente a lo que llamamos musicalidad, que si bien Chang plantea como algo difícil de explicar, se puede hablar de ella mediante la interpretación, llevando a la musicalidad al ámbito interpretativo, en este

punto el estudio de la técnica dada su conexión inherente a este ámbito musical, nos lleva a perfeccionarnos como intérpretes.

El repaso histórico y evolutivo en torno a los tratados o manuales mas importantes en la historia pianística, nos ayudó a comprender como desde el siglo XIX en adelante, la forma de tocar o de concebir una única forma de emplear la técnica, no existe, dado que estos tratados devinieron en escuelas donde se enseñaba una manera en particular de emplear la técnica, dado por el autor o pedagogo de la escuela o tratado.

Se tomo como referente a Alfred Cortot y Simón Betancur ya que son los que mejor se adecuan (dado el carácter pedagógico que contienen sus trabajos) para realizar este análisis de la técnica pianística a los pasajes seleccionados de los estudios melódicos para piano de Estela Cabezas. Se planteó que, si bien existen diversos estudios para piano en Latinoamérica, a diferencia de lo que ocurre en Europa, se carece de análisis, ediciones críticas y metodologías de estos. En el caso de Chile si existen algunos análisis en torno a la música de los compositores chilenos, es de difícil acceso o se desconocen. Además, casi no existen estudios pedagógicos centrados en la técnica del piano, menos de la compositora Estela Cabezas, lo que resulta ser una falencia en la música patrimonial.

Desde este punto se busca relevar la obra de la compositora, es necesario ver la importancia de los estudios mediante un análisis de estos. Mas en este sentido la compositora aporta con un aspecto extra musical al género de los estudios, hablamos de este nombre que le pone a continuación de estudios, hablamos de la palabra “melódicos” algo que usualmente no suele hacerse mucho, puesto que compositores tanto en Europa como Latinoamérica solo designa el nombre de estudio, la obra de la compositora en si puede ser un signo de testimonio de estos estudios cargados de musicalidad, más aún al denominarse estudios melódicos.

Finalmente se busca dar un aporte a la música patrimonial, colaborando con la bibliografía existente en torno a la pianista Estela Cabezas y por tanto a la música chilena, se busca contribuir a los pianistas estudiantes, compositores y pedagogos en su aproximación a la obra de esta pianista. De igual manera sirve como modelo para otra investigación de carácter pedagógico.

VI. CAPITULO IV: REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.

Bibliografía.

- Barriga, C. D. (04 de Julio de 2021). *Lista completa de las obras de Mario Ruiz Armengol*. Recuperado el 04 de Julio de 2021, de <http://www.mruizarmengol.com/obras.html>
- Becerra, A. (16 de Abril de 2021). *El legado de la pianista y compositora Estela Cabezas arriba a la Biblioteca Nacional*. Recuperado el 29 de Junio de 2021, de DiarioUchile: <https://radio.uchile.cl/2021/04/16/el-legado-de-la-pianista-y-compositora-estela-cabezas-arriba-a-la-biblioteca-nacional/>
- Belkin, A. (2009). *Principios Generales de la Técnica del Piano*. Recuperado el 04 de Noviembre de 2021, de <http://www.alanbelkinmusic.com/Piano/PianoTechSpanish.pdf>
- Bucher, P. (2021). *Síntesis de Recursos Biomecánicos para la Técnica Pianística*. Recuperado el 01 de Julio de 2021, de https://www.academia.edu/40088207/propuesta_de_manual_técnico_para_mejorar_la_ejecución_en_el_piano
- Caamaño, R. (1988). Bibliografía selectiva comentada sobre el arte del piano. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 7. Recuperado el 06 de Julio de 2021
- Chang, C. C. (2008). *Fundamentos del estudio del piano*. Recuperado el 21 de Octubre de 2021, de https://www.academia.edu/33208193/Fundamentos_del_Estudio_del_Piano_2a_Edición
- Claro, S. (1966). Catalogo de la obra de Carlos Isamitt. *Revista Musical Chilena*, 54-67. Recuperado el 04 de Julio de 2021, de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/571/479>
- Coll, R. (Enero de 1996). Conceptos de la tecnica y la mecanica. (S. d. Alcalá, Ed.) *Quodlibet revista de especialización musical*, 1996, 90 - 102. Recuperado el 13 de Noviembre de 2021, de <https://core.ac.uk/download/pdf/58911218.pdf>
- Cordero, C. P. (2009). Cuando el pianista es el que investiga : Blanche Selva (1884 - 1942), Un estado de la cuestion. *Revista de musicología*, XXXII, 20. Recuperado el 01 de Julio de 2021, de https://www.researchgate.net/publication/258992159_Cuando_el_pianista_es_el_que_investiga_Blanche_Selva_1884-1942_un_estado_de_la_cuestion
- Cortot, A. (1915). *Chopin 12 Studies Op 10 Student's Edition*. New York: Salabert. Recuperado el 29 de Junio de 2021, de <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP626204-PMLP1969-51639630-Chopin-Op-10-Etudes-Cortot-Edition.pdf>

- E., E. C. (1964). *Tres Estudios Melódicos para Piano*. (P. O. H., Ed.) Santiago de Chile.
- Fielden, T. (1937). La técnica del piano y sus metodos. *Revista de Arte*, 3(14), 34 - 38.
Recuperado el 27 de Octubre de 2021, de
<https://revistadearte.uchile.cl/index.php/AR/article/view/22813/24122>
- Gómez, S. A. (s.f.). Recuperado el 16 de Noviembre de 2021, de Fundacion Universitaria Bellas Artes: <https://bellasartesmed.edu.co/reflexiones-en-torno-a-la-tecnica-pianistica-a-partir-del-scherzo-en-si-menor-op-20-n-1-de-chopin/>
- Gómez, S. A. (04 de Julio de 2021). *Reflexiones entorno a la técnica pianística a partir del scherzo en si menor op 20 no 1 de Chopin*. Recuperado el 04 de Julio de 2021, de <https://bellasartesmed.edu.co/reflexiones-en-torno-a-la-tecnica-pianistica-a-partir-del-scherzo-en-si-menor-op-20-n-1-de-chopin/>
- González, A. J. (2007). *Convergencia de la Ejecución Pianística y el Estudio Teórico de la Técnica*. Madrid. Recuperado el 04 de Noviembre de 2021, de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/2394>
- Grout, D. J., & V. Palisca, C. (1996). *Historia de la Musica Occidental 2* (Vol. 2). Madrid: Alianza. Recuperado el 30 de Junio de 2021, de <https://dokumen.tips/reader/f/historia-de-la-musica-occidental-2-donaldj-grout-y-claude-v-palisca>
- Guerra, S. H. (2019). *Estudios para Piano*. Cordoba, Argentina. Recuperado el 04 de Julio de 2021, de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/11830?show=full>
- Hodeir, A. (1988). *Las Formas de la Musica*. Madrid: Edaf. Recuperado el 30 de Junio de 2021, de <https://pdfcookie.com/download/como-conocer-las-formas-musicales-andre-hodeir-rv313n1d3e2d>
- Nieto, A. (1988). *La digitación pianística*. Madrid, España: Fundación Campo Exterior. Recuperado el 04 de Noviembre de 2021, de <https://pianogratismblog.wordpress.com/2017/03/30/alberto-nieto-la-digitacion-pianistica/>
- Rink, J. (2006). *La Interpretación Musical*. Madrid. Recuperado el 15 de Noviembre de 2021, de <https://pdfcoffee.com/rink-la-interpretacion-musical-pdf-3-pdf-free.html>
- Robert, L. O. (Diciembre de 2012). La interpretacion musical. *Revista Musical Chilena*, 77-81. Recuperado el 14 de Noviembre de 2021, de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v66n218/art06.pdf>
- Rocher, M. R. (2015). *Interpretación pianística y su enseñanza en conservatorio. Analisis y propuesta a partir del Estudio Impromptu de Isaac Albeniz*. Valencia. Recuperado el 01 de Julio de 2021, de https://www.academia.edu/24466077/Interpretación_pianística_y_su_enseñanza_en_conservatorio_Análisis_y_propuesta_a_partir_del_Estudio_Impromptu_de_Isaac_Albeniz

- Rosen, C. (2005). *El piano notas y vivencias*. (L. Gago, Trad.) Madrid: Alianza. Recuperado el 15 de Noviembre de 2021
- Segura, A. V., & León, A. (s.f.). *Un Camino a la Cultura de la Pulsación en el Piano*. Recuperado el 01 de Julio de 2021, de https://www.academia.edu/10909862/METODOLOGÍA_PIANÍSTICA_Un_Camino_a_la_Cultura_de_la_Pulsación_en_el_Piano_Ein_Weg_zur_Anschlagkultur_
- Sloboda, J., & Davidson, J. (1996). El joven intérprete. *Oxford University Press*, 171 - 190. Recuperado el 15 de Noviembre de 2021, de https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/31025/joven_slobodaydavidson_QB_1998_N10.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Steinhardt, B. (03 de mayo de 2017). <https://pianoacoeur.com>. Recuperado el 10 de Noviembre de 2021, de <https://pianoacoeur.com/es/el-mito-de-la-independencia-de-los-dedos/>
- Valderrama, R. B. (1978). Ida Vivaldo Orsini. *Revista Musical Chilena*, 106-112. Recuperado el 04 de Julio de 2021, de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/609/513>
- Valderrama, R. B. (1983). Carmela Mackenna Subercaseaux. *Revista Musical Chilena* , 50 - 75.
- Valderrama, R. B. (1989). Nuevos Aportes al Estudio de Pedro Humberto Allende. *Revista Musical Chilena*, 13 - 27. Recuperado el 04 de Julio de 2021, de <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&act=8&ved=2ahUKEwi168zs2sjxAhVeK7kGHSxJCdwQFjACegQIDhAD&url=https%3A%2F%2Frevistamusicalchilena.uchile.cl%2Findex.php%2FRMCH%2Farticle%2Fdownload%2F13439%2F13708%2F&usq=AOvVaw1KCVUDjD>
- Valderrama, R. B. (2012). *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago, Chile: Ediciones UC. Recuperado el 06 de Julio de 2021
- Valdes, S. C. (1993). *Rosita Renard Pianista Chilena*. Santiago, Chile: Andres Bello. Recuperado el 24 de Octubre de 2012, de https://books.google.es/books?id=TygkiXuMtw8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Valdés, S. C., & Urrutia, J. (1973). *Historia de la Música en Chile*. Santiago, Chile: Orbe. Recuperado el 02 de Julio de 2021, de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:9516>
- Zambrano, J. (s.f.). *Musica en Colores*. Recuperado el 24 de Octubre de 2021, de <https://www.musicaencolores.com>

VII. ANEXOS.

VII.1 Primer estudio melódico.

Estudio Melódico nº 1

Fantasia Cromática para Piano

Estela Cabezas E. - 1964

Andante Moderato $\text{♩} = 44$

Sempre Legato e cantabile *cresc.* *f*

rit. *Sempre Legato* *cresc.*

mf *rit.*

10

13

Musical notation for measures 13-15. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

16

Musical notation for measures 16-18. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has chords. Performance markings include "rit.", "sf p dim.", and "cantabile".

19

Musical notation for measures 19-21. Treble clef has a melodic line with slurs and a triplet. Bass clef has chords. Performance marking is "cantabile".

22

Musical notation for measures 22-24. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Performance marking is "rit."

25

Musical notation for measures 25-27. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment with fingerings 2, 1, 5.

27

2 3 rit.

30

poco accel. rit.

33

Poco meno lento e cantabile rit.

36

poco accel. Sob. (3-1)

39

42

42

cresc. *rit.* *dim.*

Musical score for measures 42-44. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in a key with two flats. Measure 42 features a melodic line in the treble with a crescendo and a bass line with a similar dynamic. Measure 43 continues the melodic development. Measure 44 shows a deceleration and a decrease in volume.

45

45

rit. *p* *rit.*

Musical score for measures 45-48. Measures 45-46 show a deceleration and a piano dynamic. Measures 47-48 continue with a further deceleration and a piano dynamic.

Allegro \downarrow 115-120

49

49

p *Legato poco mosso* *cresc.*

Musical score for measures 49-51. The tempo is marked Allegro. The music is in 4/4 time. Measure 49 starts with a piano dynamic and a legato, poco mosso character. Measure 50 continues with a crescendo. Measure 51 features a deceleration and a piano dynamic.

52

52

f *rit.* *a tempo* *con gracia*

Musical score for measures 52-55. Measure 52 begins with a forte dynamic and a deceleration. Measure 53 returns to the original tempo and is marked con gracia. Measures 54-55 continue with a deceleration.

56

56

poco rit.

Musical score for measures 56-59. Measures 56-57 continue with a deceleration. Measures 58-59 show a further deceleration.

59

rit. *dolce*

62

rit. *tempo*

65

rit. *dim.*

Andante-Rubato $\text{♩} = 44$

69

cantabile *f*

72

75

cresc. *avvelerando poco a poco* *rall.*

78

f *dolce* *ff* *dim* *f*

81

f *rit.*

84

rit.

87

Tempo Primo - Finale

Sempre Legato

90

Musical score for measures 90-92. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 90 features a treble clef with a sixteenth-note triplet and a bass clef with a half note. Measure 91 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Measure 92 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet.

93

Musical score for measures 93-95. Measure 93 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Measure 94 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Measure 95 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Performance markings include *poco rit.* and *dim.*

96

Musical score for measures 96-98. Measure 96 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Measure 97 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Measure 98 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Performance markings include *accelerando* and *rit.*

99 Scherzo \downarrow 130

Musical score for measures 99-101. Measure 99 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Measure 100 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Measure 101 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Performance marking includes *cresc.*

102

Musical score for measures 102-104. Measure 102 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Measure 103 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet. Measure 104 has a treble clef with a half note and a bass clef with a sixteenth-note triplet.

105

ff

f

108

con tutta forza

rit.

ff

Allegro con brio

111

poco a poco accelerando

rit.

a tempo

115

poco rit.

118

First system of a piano score. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes. A *rit.* (ritardando) marking is present in the second measure.

Second system of a piano score, starting at measure 120. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents.

Third system of a piano score, starting at measure 123. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents.

Fourth system of a piano score, starting at measure 125. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents.

Fifth system of a piano score, starting at measure 128. It includes dynamic markings *f*, *ff*, *p*, and *rit.*. Above the system, there is a tempo change marking: *rit.* followed by a dotted line and *a tempo*. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents.

a tempo

132

135

137

139

142

cresc. *rit.* *ff*

5 2 5 4 5 4 5 2

Allegro con brio

Musical score system 1, measures 145-148. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two flats. Measure 145 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 146 has a piano (*p*) dynamic. Measure 147 has a piano (*p*) dynamic. Measure 148 has a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. There is a fermata over the final note of measure 148. A *Se.....* marking is present below the bass staff.

Musical score system 2, measures 149-151. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two flats. Measure 149 has a piano (*p*) dynamic. Measure 150 has a piano (*p*) dynamic. Measure 151 has a piano (*p*) dynamic.

Musical score system 3, measures 152-154. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two flats. Measure 152 has a piano (*p*) dynamic. Measure 153 has a piano (*p*) dynamic. Measure 154 has a piano (*p*) dynamic.

Musical score system 4, measures 155-157. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two flats. Measure 155 has a piano (*p*) dynamic. Measure 156 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 157 has a fortissimo (*ff*) dynamic.

Musical score system 5, measures 158-160. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two flats. Measure 158 has a piano (*p*) dynamic and a *cantabile* marking. Measure 159 has a piano (*p*) dynamic and a *rit.* marking. Measure 160 has a piano (*p*) dynamic and a *cresc. e accel.* marking.

101

104

meno mosso

dolce cantabile

107

poco rit.

170

poco rit.

Tempo Primo - Finale

173

p.

cresc. poco a poco

p.

176

f *ff rit.* *p subito*

179

p dolce

182

rit. *a tempo*

185

cresc. y poco accel.

188

f *rit.*

190

ff mf rit.

This system contains measures 190, 191, and 192. The music is in a minor key with a key signature of three flats. Measure 190 starts with a fortissimo (ff) dynamic. Measure 191 features a mezzo-forte (mf) dynamic and a first ending bracket. Measure 192 includes a ritardando (rit.) marking and a second ending bracket. The right hand plays chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment.

193

p mf poco rit.

This system contains measures 193 and 194. Measure 193 begins with a piano (p) dynamic and contains a first ending bracket. Measure 194 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a poco ritardando (poco rit.) marking. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, while the left hand continues with a consistent accompaniment.

195

rit.

This system contains measures 195 and 196. Measure 195 includes a ritardando (rit.) marking. Measure 196 features a first ending bracket. The right hand plays a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

197

f Perinciándose p rit.

This system contains measures 197, 198, 199, and 200. Measure 197 starts with a fortissimo (f) dynamic. Measure 198 includes the instruction *Perinciándose*. Measure 199 begins with a piano (p) dynamic and a ritardando (rit.) marking. Measure 200 concludes the system with a first ending bracket. The right hand plays a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

VII.2 Segundo estudio melódico.

Estudio Melódico nº 2

Estela Cabezas E. -1964

Allegro Molto Rubatto $\text{♩} = 90$

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1:** Measures 1-3. Treble clef has a piano (p) dynamic. Bass clef has a piano (p) dynamic. Includes a ritardando (rit.) marking.
- **System 2:** Measures 4-7. Treble clef has a piano (p) dynamic. Includes markings for 'poco accelerando', 'rit.', and 'tempo'.
- **System 3:** Measures 8-10. Treble clef has a piano (p) dynamic. Includes a ritardando (rit.) marking.
- **System 4:** Measures 11-14. Treble clef has a piano (p) dynamic. Includes markings for 'poco accelerando' and 'rit.'. A tempo of 92 is indicated at the start of this system.

This image shows a page of piano sheet music, consisting of five systems of staves. Each system is numbered at the beginning: 13, 15, 17, 21, and 25. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills and triplets are also present, with some triplets marked with a '3' and a slur. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the fifth system.

28 (4-2) *cresc.*

32

35 *poco accelerando* *accelerando* *cresc.*

38 *risoluto*

40 *ff*

This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical markings and dynamics:

- System 1:** Features a *tripla* (triple) rhythm in both hands. The tempo markings are *accelerando*, *poco rit.*, and *lento*.
- System 2:** Includes the marking *cantabile a tempo* and a dynamic marking of *p* (piano). It features a *cresc.* (crescendo) marking.
- System 3:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *rit.* (ritardando) marking.
- System 4:** Features a dynamic marking of *f* (forte).
- System 5:** Includes a *tripla* (triple) rhythm in the bass line.

55
dolce *cresc.* *poco a poco*

57

59
cresc.

61
ff *rit.*

19

63

Musical notation for measures 63-64. Treble clef, bass clef. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). Measure 63 has a slur over the right hand. Measure 64 has a slur over the right hand and a fermata over the left hand.

65

cantabile

Musical notation for measures 65-66. Treble clef, bass clef. Key signature: three sharps. Measure 65 has a slur over the right hand. Measure 66 has a slur over the right hand and a fermata over the left hand.

67

perilendosi *poco a poco* *accelerando*

Musical notation for measures 67-68. Treble clef, bass clef. Key signature: three sharps. Measure 67 has a slur over the right hand. Measure 68 has a slur over the right hand and a fermata over the left hand.

69

rit.

Musical notation for measures 69-70. Treble clef, bass clef. Key signature: three sharps. Measure 69 has a slur over the right hand. Measure 70 has a slur over the right hand and a fermata over the left hand.

71

con sentimento

Musical notation for measures 71-72. Treble clef, bass clef. Key signature: three sharps. Measure 71 has a slur over the right hand. Measure 72 has a slur over the right hand and a fermata over the left hand.

72

rit.

This system contains measures 72, 73, and 74. The music is written in a grand staff with two bass clefs. Measure 72 features a melodic line in the upper voice with slurs and accents, and a bass line with chords. Measure 73 continues the melodic line with a slur and an accent. Measure 74 concludes the system with a final chord and a fermata over the upper voice. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the staff in measure 74.

75

This system contains measures 75 and 76. Measure 75 shows a melodic line in the upper voice with slurs and accents, and a bass line with chords. Measure 76 continues the melodic line with a slur and an accent. The system ends with a fermata over the upper voice.

Tempo Primo

77

Tempo Primo

This system contains measures 77, 78, 79, and 80. The tempo marking 'Tempo Primo' is centered above the staff. Measure 77 features a melodic line in the upper voice with slurs and accents, and a bass line with chords. Measure 78 continues the melodic line with a slur and an accent. Measure 79 continues the melodic line with a slur and an accent. Measure 80 concludes the system with a final chord and a fermata over the upper voice.

81

rit.

This system contains measures 81, 82, and 83. Measure 81 features a melodic line in the upper voice with slurs and accents, and a bass line with chords. Measure 82 continues the melodic line with a slur and an accent. Measure 83 concludes the system with a final chord and a fermata over the upper voice. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the staff in measure 83.

84

This system contains measures 84, 85, and 86. Measure 84 features a melodic line in the upper voice with slurs and accents, and a bass line with chords. Measure 85 continues the melodic line with a slur and an accent. Measure 86 concludes the system with a final chord and a fermata over the upper voice.

87

87

f

88

This system contains measures 87 and 88. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 87 features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a triplet of eighth notes. Measure 88 continues this pattern with similar chordal textures and triplet rhythms.

89

89

f

90

This system contains measures 89 and 90. The key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). Measure 89 begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

91

91

ff

92

This system contains measures 91 and 92. The key signature remains three flats. Measure 91 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand features a complex texture with sixteenth notes and chords, while the left hand continues with eighth notes.

93

93

94

This system contains measures 93 and 94. The key signature is three flats. Both measures feature a consistent triplet of eighth notes in both the right and left hands, creating a rhythmic drive.

95

cantabile.

95

cresc.

rit.

96

This system contains measures 95 and 96. The key signature is three flats. Measure 95 is marked *cantabile.* and *cresc.* (crescendo). The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady accompaniment. Measure 96 concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

97

Musical notation for measures 97-98. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 97 features a complex chordal texture in the treble and a triplet eighth-note pattern in the bass. Measure 98 continues with similar textures, including a triplet in the bass.

99

Musical notation for measures 99-100. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 99 features a long, sweeping melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass. Measure 100 continues with a similar melodic line in the treble and a triplet in the bass.

101

Musical notation for measures 101-102. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 101 features a complex melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass. Measure 102 continues with a similar melodic line in the treble and a triplet in the bass.

103

Musical notation for measures 103-104. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 103 features a complex melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass. Measure 104 continues with a similar melodic line in the treble and a triplet in the bass.

105

Musical notation for measures 105-106. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps. Measure 105 features a complex melodic line in the treble with a slur and a triplet in the bass. Measure 106 continues with a similar melodic line in the treble and a triplet in the bass.

108

111

perdéndose

mp

114

mf

118

dis.

122

perdéndose

rit.

(5-1)

5

94

Detailed description: This page of musical notation consists of five systems of staves. The first system (measures 108-110) shows a treble and bass staff with eighth-note patterns and a 'rit.' marking. The second system (measures 111-113) features a 'perdéndose' instruction, a 'mp' dynamic, and triplet markings. The third system (measures 114-116) includes a 'mf' dynamic and continues the triplet patterns. The fourth system (measures 118-121) has a 'dis.' (diminuendo) instruction and complex melodic lines. The fifth system (measures 122-124) returns to the 'perdéndose' instruction, includes a 'rit.' marking, and ends with a double bar line and a final chord marked '(5-1)' and '5'. The page number '94' is centered at the bottom.

VII.3 Tercer estudio melódico.

Estudio Melódico nº 3

Estela Cabezas E. - 1964

Allegro Rubatto ♩ = 100

The musical score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 1, 4, 7, and 10 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various performance instructions: *p* (piano), *legato*, *espress.* (expressive), *lento e cantabile*, *poco rit.* (slightly ritardando), *rit.* (ritardando), *accel.* (accelerando), and *rall.* (rallentando). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes slurs and accents. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

14

sempre piu forte ***sf***

Measures 14-16: Treble clef, 2/4 time. Measure 14: quarter note G4, quarter note A4. Measure 15: eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 16: quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Fingering: 5, 4, 5.

17

Measures 17-20: Treble clef, 2/4 time. Measure 17: quarter notes G4, A4. Measure 18: quarter notes B4, C5. Measure 19: quarter notes D5, E5. Measure 20: quarter notes F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4. Fingering: 2.

21

p *poco rit.* *a tempo*

Measures 21-24: Treble clef, 2/4 time. Measure 21: half note G4. Measure 22: quarter notes A4, B4. Measure 23: quarter notes C5, D5. Measure 24: quarter notes E5, F5, E5, D5, C5, B4, A4. Fingering: 1, 2, 3.

25

p

Measures 25-28: Treble clef, 2/4 time. Measure 25: quarter notes G4, A4. Measure 26: quarter notes B4, C5. Measure 27: quarter notes D5, E5. Measure 28: quarter notes F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4. Fingering: 1, 2, 3.

29

f (*con tutta forza*)

Measures 29-32: Treble clef, 2/4 time. Measure 29: quarter notes G4, A4. Measure 30: quarter notes B4, C5. Measure 31: quarter notes D5, E5. Measure 32: quarter notes F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4.

Musical notation for measures 28-32. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 28 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 29 is marked *legg.* (leggiero). Measure 30 is marked *mf* (mezzo-forte) and includes a first ending bracket over measures 30-31. Measure 32 is marked *f* (forte). The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with fingerings 4, 2, 3, 1.

Musical notation for measures 33-37. Measure 33 is marked *f* (forte) and *poco cresc.* (poco crescendo). Measure 34 is marked *cresc.* (crescendo). Measure 35 has a first ending bracket over measures 35-36. Measure 37 is marked *f* (forte). The bass line continues with eighth notes.

Musical notation for measures 38-40. The melody in the treble clef consists of eighth notes. The bass line continues with eighth notes.

Musical notation for measures 41-43. Measure 41 has a first ending bracket over measures 41-42. Measure 43 is marked *poco...* (poco) and *dim.* (diminuendo). The treble clef features triplet eighth notes in measure 43. The bass line continues with eighth notes.

Musical notation for measures 44-48. Measure 44 has a first ending bracket over measures 44-45. Measure 46 is marked *rit.* (ritardando). Measure 47 has a first ending bracket over measures 47-48. The bass line includes fingerings 2, 1, 1, 1 in measure 47. The piece concludes with a final chord in measure 48.

This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical markings and performance instructions:

- System 1 (Measures 10-13):** The tempo is marked *a tempo*. The first measure has an accent (^) over the first note. The dynamic marking *p rubato* is present.
- System 2 (Measures 14-16):** The tempo remains *a tempo*. A *rit.* (ritardando) marking is placed under the second measure. The final measure of the system has a fermata over the first note.
- System 3 (Measures 17-19):** The tempo is *a tempo*. The first measure has a *rit.* marking. The second measure has a triplet marking (1-3) over the first three notes. The third measure has a slur over the first two notes and a *a tempo* marking.
- System 4 (Measures 20-22):** The first measure has a slur over the first two notes. The second measure has a triplet marking (2-3) over the first three notes. The system ends with a double bar line.
- System 5 (Measures 23-26):** The system begins with a repeat sign (two dots) and a *rit.* marking. The tempo is *a tempo*. The system ends with a double bar line.

65 (gtr)-----

poco lento e dolce ***p***

65 66 67 68

This system contains measures 65 through 68. It features a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music is in a 3/4 time signature. Measure 65 has a vocal line starting with a dotted quarter note and eighth notes, followed by a piano accompaniment of eighth notes. Measure 66 continues the piano accompaniment. Measure 67 has a vocal line with a slur over two notes and a piano accompaniment. Measure 68 has a vocal line with a slur over two notes and a piano accompaniment. The tempo and mood are indicated as 'poco lento e dolce' and the dynamic is 'p'.

69 70 71

This system contains measures 69 through 71. The piano accompaniment continues with eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. Measure 69 has a vocal line with a slur over two notes. Measure 70 has a vocal line with a slur over two notes. Measure 71 has a vocal line with a slur over two notes.

72 73 74

This system contains measures 72 through 74. The piano accompaniment continues with eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. Measure 72 has a vocal line with a slur over two notes. Measure 73 has a vocal line with a slur over two notes. Measure 74 has a vocal line with a slur over two notes.

75 76 77

This system contains measures 75 through 77. The piano accompaniment continues with eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. Measure 75 has a vocal line with a slur over two notes. Measure 76 has a vocal line with a slur over two notes. Measure 77 has a vocal line with a slur over two notes.

78 79 80

This system contains measures 78 through 80. The piano accompaniment continues with eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. Measure 78 has a vocal line with a slur over two notes. Measure 79 has a vocal line with a slur over two notes. Measure 80 has a vocal line with a slur over two notes.

17

lento e cantabile *poco a poco cresc. e accel.* *sf*

18

poco mas cresc. e accel. *sf*

19

sf

20

sf *cresc.*

21

sf

98

Musical score for measures 98-99. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 98 and 99. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

100

Musical score for measures 100-101. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

102

Musical score for measures 102-104. The right hand includes triplets and slurs. The left hand has a more complex accompaniment with some slurs.

105

Musical score for measures 105-107. The right hand features a dense melodic texture with many triplets. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment.

108

rit.

poco lento e dolce

Musical score for measures 108-111. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment. Performance markings "rit." and "poco lento e dolce" are present.

112

8va

115

poco lento *delicato* *piu p*

119

sentito

8va

(8va)

123

(8va)

127

amanz. *con anima*

130

Musical score for measures 130-133. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings of *sf* (sforzando) are present in measures 132 and 133.

134

Musical score for measures 134-137. The right hand continues the melodic line with some grace notes and slurs. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is shown in measure 134.

138

Musical score for measures 138-141. The right hand has a more complex melodic line with slurs and triplets. The left hand continues with eighth-note accompaniment, also featuring triplets. A dynamic marking of *f* is present in measure 141.

142

Musical score for measures 142-144. The right hand features chords and melodic fragments. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in measure 144.

145

Musical score for measures 145-148. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 145 and 146. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *poco rit.* (poco ritardando) in measure 146 and *mp* (mezzo-piano) in measure 148.

140

Musical score for measures 140-141. The piece is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a continuous eighth-note triplet pattern. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.

152

Musical score for measures 152-154. The right hand has a complex texture with chords and triplets. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.

166

Musical score for measures 166-168. The right hand features a descending eighth-note triplet pattern. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.

177

Musical score for measures 177-180. The right hand has a descending eighth-note triplet pattern. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the system.