

Índice

1. IMPORTANCIA DEL USO DE ESTRATEGIAS EN UN APRENDIZAJE AUTORREGULADO.
2. Enfoque estructurado de la práctica musical
3. Reflexiones sobre los alumnos y el uso que hacen de las estrategias de aprendizaje.
4. El cerebro: cómo trabaja.
5. Diario de prácticas.
6. Objetivos.
7. Manos juntas (piano).Ejercicio en espejo.
8. Frecuencia de estudio aconsejable.
9. Adquiriendo técnica. Origen de los viejos métodos (piano).
10. Fíjate en lo positivo.
11. La concentración: qué es y para que la utilizamos.
12. Estudio diario: cómo y cuánto. División en secciones y calendario de trabajo. Ejemplo práctico aplicados a Gymnopedia nº 1
13. Glenn Gould: entrevista acerca de cuánto tiempo diario pasaba sentado al piano.
14. ¿Cómo estudio piezas largas? Esquematización de partituras.
15. Análisis musical: un enfoque pragmático.
16. Reflexiones,trucos y técnicas en el estudio del solfeo. La música es un lenguaje.
17. La memoria musical. Mantenimiento de un repertorio: olvido intencionado y reaprendizaje.
18. Mejora post-aprendizaje: características y plazos.
19. Causas del titubeo/dudas al tocar.
20. Un cambio de actitud.
21. Ejercicio de grupos de notas repetidas. Ejemplo práctico aplicado a un estudio de Czerny.
22. Práctica de escalas.
23. Las sensaciones al tocar el piano.
24. La mente conceptual del fósil. diferencia entre niños y adultos.
25. Las clases privadas. Relación maestr@/alumno.
26. Consejos y métodos para la práctica del piano (texto independiente, es como un resumen de todo lo que hemos visto en los capítulos anteriores, pero más conciso y claro)
27. Enlaces recomendados

Capítulo 1

IMPORTANCIA DEL USO DE ESTRATEGIAS EN UN APRENDIZAJE AUTORREGULADO.

La Evaluación de Habilidades Complejas (adaptado de José Martínez Guerrero, UCM, [memoria doctorado](#)).

Investigaciones sobre la pericia y su evaluación.

[...]Una de las características que distingue a un experto de un novato es que cuando un ser humano se enfrenta a un problema, en primer lugar intenta reconocer y comprender el planteamiento de alguna manera; los expertos le dedican más tiempo y ejecutan esta primera fase con notable discernimiento y con mayor habilidad y destreza. En campos como el ajedrez, novatos y expertos logran reconocer gran cantidad de patrones perceptuales sobre las posiciones, pero la diferencia radica más bien en la retención y el tamaño de los chunks o patrones de información; se sabe que los expertos manejan configuraciones mayores, patrones complejos y secuencias organizadas.

Otro hallazgo relevante es que los expertos aprenden a inducir principios o reglas a partir de ciertas características dadas en los problemas y, a partir del conocimiento que poseen,

suelen representarlas agrupadas en términos de principios; estos principios son más predictivos del procedimiento adecuado para la resolución de problemas. Los expertos manejan una gran cantidad de información específica de dominio y este conocimiento se encuentra conceptualmente organizado.

Características del desempeño de expertos

Después de dedicarle el mayor tiempo necesario al reconocimiento y comprensión de un problema, el experto [...] despliega una gran habilidad y eficiencia extraordinarias en la aplicación y verificación de la solución. Los hallazgos de la investigación sobre las características del desempeño experto en diversos dominios pueden sugerir algunas perspectivas para nuevos estudios:

- 1.- La precisión en la actuación experta es resultado de esquemas especializados de conocimientos que orientan el desempeño en la resolución de problemas.
- 2.- Los expertos aprenden y desarrollan habilidades para percibir patrones

significativos y configuraciones amplias y complejas.

3.- La rapidez y eficiencia en el reconocimiento de patrones y la capacidad representacional facilita la percepción, retención, recuperación de información y elaboración de deducciones sobre los elementos del problema.

4.- El reconocimiento funcional de los expertos está relacionado con su conocimiento procedimental y orientado a metas en la resolución de problemas.

5.- La experiencia de los expertos y sus habilidades cognitivas les permite desarrollar procesos de autorregulación eficaces en la resolución de problemas.

[...] Como los expertos en otras áreas, los escritores tienen un repertorio de reglas y una base rica de conocimientos interrelacionados que se reconocen como pertinentes y se evocan con facilidad aquellos aplicables hacia la meta y en las sub-metas. Otra característica relevante del desempeño experto es la sensibilidad en el reconocimiento de la tarea en la resolución de problemas, así como una sensibilidad realista hacia las metas. Los expertos seleccionan metas globales y después submetas apropiadas según el estado y condiciones de la tarea; proceden adaptando pasos sucesivos hasta que los niveles de revisión se completen. La pericia creativa y adaptativa requiere variaciones flexibles en las formas de resolución y realización de las tareas. Así, se podría fomentar la capacidad de comprensión, apertura, síntesis y transferencia, y a la vez se promovería una ejecución eficiente y eficaz.

¿Difieren los estudiantes, o las personas en general, en la flexibilidad y habilidad con la que seleccionan y aplican procedimientos y usan procesos estratégicos para ayudarse en el aprendizaje?

Estrategias de aprendizaje y habilidades de estudio

A partir de la década de los ochenta se observó un incremento notable en la investigación de las estrategias de aprendizaje [...] así como un renovado interés en los procesos de aprender a aprender [...] era claro que un aprendizaje eficaz no dependía únicamente de la experiencia o de la edad del individuo, como tampoco dependía sólo de la inteligencia o del esfuerzo; era más probable que los alumnos aprendieran de manera más eficaz si contaran con un amplio y variado repertorio de habilidades y estrategias de aprendizaje y si fueran cada vez más conocedores de su propia forma de aprender, de las características y complejidad de la tarea, así como de la exigencia y del esfuerzo que requiere cada aprendizaje.[...] las estrategias de aprendizaje difieren de las habilidades en que tienen un propósito y son configuraciones

flexibles de habilidades y aplicación de técnicas, que pueden reorganizarse y modificarse dependiendo del tipo de aprendizaje y adaptarse en contextos particulares[...] ¿Qué diferencias existen en la capacidad para aprender entre los estudiantes? ¿Cuáles son las causas de esas diferencias? ¿Qué es lo que distingue a los alumnos que aprenden bien de los que no lo hacen? ¿Cómo se desarrolla la capacidad de usar, organizar y coordinar estrategias para el uso óptimo de los procesos de aprendizaje o de resolución de problemas? [...]

[...] la enseñanza de habilidades particulares para el estudio no era lo mismo que el proceso integral más genérico de aprender a aprender [...] las recomendaciones generales eran demasiado vagas, difícilmente los alumnos las aplicaban en sus materias y entonces resultaban de poca utilidad en la actividad escolar.

[...] Muchas veces el problema no residía en el conocimiento de las estrategias de aprendizaje o de métodos alternativos para estudiar, sino que los alumnos no sabían elegir, ni cómo aplicarlas o no ejercitaban las habilidades que les habían recomendado. [...] el uso de un enfoque estratégico deliberado, planeado y regulado para alcanzar objetivos, siempre orientado hacia una meta.

[...]“Cuando me doy cuenta de que tengo dificultad para aprender algo y sé lo que necesito hacer para lograrlo he entrado en la metacognición”.

Tipos de estrategias de aprendizaje y procesos básicos

[...] Las estrategias constituyen actividades autodirigidas, promovidas intencionalmente, conscientes en su selección y manejo activo [...] y requieren de un esfuerzo, de dedicación de tiempo e implican el uso de ciertos pasos.

[...] Estrategias de Repetición (Aprendizaje Complejo) Este tipo de estrategias proporcionan la oportunidad de procesar información previa de manera significativa, para la elaboración, organización o el control de la comprensión.

[...] Estrategias de Elaboración : [...] implica añadir algún tipo de construcción o reconstrucción simbólica sobre lo que se aprende, a fin de hacerlo personalmente más significativo.

[...] Estrategias de Organización: Se utilizan para transformar la información en otros formatos a fin de facilitar la comprensión del material que se quiere aprender. [...] El esbozo de capítulos, elaboración de mapas conceptuales, el desarrollo y refinamiento de esquemas, creación de jerarquías conceptuales y temáticas para redactar escritos, entre otras.

[...] Estrategias Motivacionales y Afectivas: [...] tienen un gran impacto en el tiempo de dedicación al estudio y en la realización autónoma de tareas fuera de clase. Saber qué tipo de estrategias usar no es suficiente para lograr con éxito una meta de aprendizaje, pues es necesario querer utilizarlas. El peso de lo afectivo es muy importante. [...] Los

estudiantes cuyos ambientes de aprendizaje están orientados al logro (dominio y pericia) utilizan más estrategias de estudio y aprendizaje.

Uso inadecuado de las estrategias de aprendizaje

- propósito inmediato inadecuado,
- falta de metas a largo plazo,
- desconocimiento y falta de uso de estrategias para aprender de manera significativa,
- falta de conocimientos,
- desconocimiento de estrategias de planeación y organización para un aprendizaje efectivo,
- uso de estrategias simples y superficiales en detrimento de estrategias de elaboración y comprensión más complejas,
- desconocimiento de las condiciones para aplicar las estrategias,
- estilos personales distractores que no favorecen el uso de estrategias,
- falta de supervisión de la comprensión y del aprendizaje de dominio, etc.

[...] ese tipo de alumnos no reflexionan, ni mejoran su papel en el control y evaluación de sus propios procesos de aprendizaje; permanecen como estudiantes novatos con dificultades para organizar y regular sus conductas de estudio.

Autorregulación del proceso de aprendizaje.

[...] Si surgen obstáculos se tendrían que realizar cambios y ajustes: Primero, las metas iniciales pueden ajustarse; en segundo lugar, las razones que motivan el estudio pueden reconsiderarse; y en tercer lugar, las reacciones afectivas que acompañan estos cambios pueden requerir de manejo. Si los estudiantes monitorean los efectos de estos ajustes y notan que el avance es lento o regresivo, pueden dar marcha atrás y adaptar sus estrategias[...]

Retrato con fondo gris...

[...]hay evidencias que señalan los factores responsables del bajo aprovechamiento como la incapacidad de algunos alumnos para auto-controlarse, que muestran mayor impulsividad, no se proponen metas y son poco sensibles, poco objetivos o hipercríticos al evaluar sus capacidades y ejecuciones. Ese tipo de estudiantes son más ansiosos,

muestran baja autoestima, una gran necesidad de aprobación y mayor influencia externa.

[Nota: El objetivo último de esta recopilación es componer un conjunto organizado de textos en castellano que permitan al alumno adulto conducir su proceso de aprendizaje, hacerlo más eficiente y lógico, y que encuentre aquí trucos y técnicas de estudio útiles para el solfeo y la práctica diaria en su instrumento. La selección de textos obedece a dos criterios: -primero, que estén relacionados, entre sí cuando sean de un mismo autor, y con los de otros autores. Esto no ha sido difícil, pues ha resultado que una aplastante mayoría de autores recomiendan las mismas cosas; -segundo, que retraten la experiencia del alumno y el profesor. Cuando encuentro un texto en el que me veo reflejado, de alguna manera, lo “adopto”. Por otro lado, conocer la visión de profesionales es de un valor incalculable, así que todos los textos aquí recogidos han sido elaborados por profesores. Algunos explican formas concretas de resolver problemas, otros son reflexiones, otros consejos de largo alcance...Lo he hecho lo mejor que sé, y he tratado de ser honesto cuando, por ignorancia o necesidad he modificado alguno de los textos con el fin de adaptarlo a mi mejor comprensión. Al final del documento hay una lista de enlaces a los sitios de los que he sacado esta información, y aún más.]

Índice

Capítulo 2

Por qué es necesario un enfoque estructurado de la práctica musical. (Bernhard)

Hay cosas que veo todo el tiempo en los estudiantes. Trabajo con ellos en una obra o pasaje, utilizando un enfoque muy estructurado. Esto significa que sigo una serie de pasos en un orden específico, en el que un paso lleve al otro, de manera que se adquieran habilidades de forma gradual.

En resumen, la práctica que realizamos juntos no está regida por el azar.

Sin embargo, una vez están solos y practican a su aire (muchas veces, incluso conmigo delante, observándolos) los estudiantes no siguen el plan maestro con el que hemos trabajado anteriormente, sino que practican de una forma cuasi-aleatoria.

La verdad es que me cuesta comprender esto, ya que los métodos de estudio deberían ser apetecibles, sobre todo para los perezosos: requieren menos tiempo, menos esfuerzo y ni siquiera se tiene que pensar (es decir, mis estudiantes no tienen que pensar, ya que obtienen todo por escrito y todo lo que tienen que hacer es seguir los pasos). Sin embargo, insisten en hacerlo a su manera.

[C. Chang](#) menciona este fenómeno en su libro, llamándolo el "recurso al método intuitivo" o algo por el estilo. ¡Y cuánta razón tiene!

Un buen ejemplo es la rutina de grupos de notas repetidas ([un tipo de ejercicio](#)). Cuando lo trabajan conmigo, son capaces de dominar un pasaje en 20 minutos. Sin embargo, parece que no pueden (por su propia voluntad) transferir el método a otra pieza que deban aprender por sí mismos (intento que sean independientes tan pronto como sea posible).

A veces dejo que luchen con un pasaje simple durante un par de meses y, a continuación, en una sola sesión de diez minutos, logramos los resultados que no pudieron lograr en dos meses. Siempre les digo que, para ser perezosos, ¡mira que les gusta trabajar! Pero de poco sirve.

[Índice](#)

Capítulo 3 **REFLEXIONES SOBRE LOS ALUMNOS (Bernhard)**

Básicamente, todo el mundo quiere tocar una pieza de principio a fin, en piloto automático y de memoria.

Algunos patrones comunes que observo en los alumnos:

1 . En lugar de leer la partitura al incurrir en un error, el estudiante prefiere " adivinar" qué nota sigue presionando al azar varias teclas hasta que consigue que "suene bien" (aunque sigue sonando generalmente mal). Todo el mundo trata de evitar el solfeo / lectura a primera vista.

2 . A nadie le gusta trabajar con repeticiones de grupos de notas, a pesar de que es el método más poderoso del que disponemos para memorizar.

3 . Todo el mundo quiere tocar con manos juntas de inmediato.

4 . A nadie le gusta superponer secciones. De hecho, a nadie le gusta trabajar aprendiendo a base de sumar pequeñas secciones.

5 . Todo el mundo odia repetir secciones de una pieza y por lo general se vienen abajo cuando sugiero que deben repetir algo siete veces. Para ellos es la petición más absurda a la que jamás se enfrentaron. La pauta habitual es repetir una sección el número mínimo de veces para obtener una versión aceptable de la misma, y luego rechazar cualquier sugerencia de que, precisamente entonces, es el momento de iniciar la repetición. "¡Pero si ya me lo sé!" Después de 10.000 intentos equivocados y sólo uno bueno, UNO NO DEBERÍA ESPERAR QUE ESE ÚNICO ACIERTO CONSOLIDE UN APRENDIZAJE DEFINITIVO.

6 . Una vez que consideran algo aprendido, los alumnos se indignan en el momento en que sugiero que debemos repetir todos los pasos que seguimos el día anterior.

Índice

Capítulo 4

EL CEREBRO: CÓMO TRABAJA Y CÓMO ADAPTAR NUESTRO ESTUDIO A ESAS CARACTERÍSTICAS (Bernhard)

Simplificando al máximo la definición, tocar el piano no es más que la memorización de unos patrones de movimiento, y la coordinación de esos patrones entre ambas manos. Esta memorización se alcanza a base de una cuidadosa repetición de esos gestos, hasta alcanzar el punto en que se ejecutan inconscientemente.

Es importante entender que cada gesto concreto que repitas, sea correcto o incorrecto, lo aprenderás. La memoria, guiada por la atención, está siempre grabando.

Es sorprendente la capacidad de aprendizaje de nuestro cerebro. De hecho, aprender

cosas no es nunca un problema. El verdadero problema reside en que, al aprender algo, permanece en la memoria prácticamente para siempre.

Así que, si mediante una práctica o estudio deficientes, aprendes información incorrecta o confusa, no serás capaz de olvidarla, “desaprenderla”.

Es decir, en esos casos la memoria dispondrá de diversas variantes de una tarea (en este caso, cualquiera de los gestos u otros conocimientos necesarios para tocar), cada una disputando su derecho a ser ejecutada. Esto se traduce en confusión, dudas, persistencia en el error.

Una vez preguntaron a Wilhelm Kempff por qué nunca tocaba una nota errónea. Él contestó: “Porque sólo practico las correctas”. Es más fácil decirlo que hacerlo. Entonces, ¿cómo debemos practicar los movimientos correctos o una correcta digitación? Pues exactamente igual a como los puercoespines hacen el amor: con mucho, pero mucho, cuidado.

Como veremos enseguida, esto no quiere decir necesariamente muy despacio.

Si uno comienza a aprender una pieza completamente desconocida, y decide descubrirla tocándola con su instrumento, y lo hace tocando extremadamente despacio, no hará sino practicar un montón de movimientos inadecuados, articulaciones inconvenientes y demás. Todo ello, inevitablemente, quedará inculcado en su memoria.

Quien así procede lo hace porque, únicamente a esa velocidad, es capaz de interpretar por primera vez una pieza desconocida. Si en vez de esto, uno tratara de tocar desde la primera vez al tempo indicado, descubriría qué movimientos y articulaciones de la mano son los más eficientes.

Y es sólo cuando estos movimientos idóneos han sido comprendidos que uno debería comenzar a memorizarlos mediante su repetición cuidadosa y lenta, pero ¡Atención!

Lo ideal es practicar despacio exactamente los movimientos que ejecutarías si tocaras a tempo, es decir debes practicar a cámara lenta los movimientos que descubriste al explorar la pieza con tu instrumento, que no es lo mismo que, simplemente, tocar despacio, lo cual, insisto, debería evitarse siempre.

Pero, ¿qué pasa si uno es un principiante, incapaz de tocar una nueva pieza a tempo siquiera para explorarla?

Es aquí donde una profesora o profesor diligente resulta una ayuda inestimable. Será quien te enseñe cómo moverte hasta que seas capaz de hacerlo por ti mismo. Como un halcón, te vigilará para que no aprendas nada inconveniente ni desarrolles malos hábitos. ¿Qué pasa si, por ejemplo, solo dispones de media hora semanal con un profesor que, o bien no conoce todo lo que hemos hablado antes, o simplemente no tiene paciencia para respetar los tiempos necesarios para aprender de este modo, que ciertamente puede

parecer aburrido?

Bueno, mi opinión es que tardarás mucho más de lo necesario en aprender a tocar adecuadamente.

Hay personas capaces de tocar un instrumento con una naturalidad pasmosa, haciéndolo todo bien intuitivamente, sin haber sido instruidos en la forma correcta de hacer las cosas. Son el sueño de muchos profesores (no el mío, desde luego). Se les llama talentosos, superdotados, genios...y sin apenas practicar tocan maravillosamente. En realidad, así son las y los más grandes pianistas de todos los tiempos.

Pero, ¿qué hay del resto de los mortales, qué hay de nosotros? ¿Hemos de esclavizarnos durante doce horas diarias para obtener unos resultados menos que satisfactorios?

Yo pienso que es mejor tratar de descubrir el conjunto exacto de procedimientos que utilizan los superdotados y trabajar como ellos.

Pero eso solo podremos hacerlo si abandonamos las convenciones existentes en torno a los métodos y técnicas de estudio del piano.

Estrategias de memorización adaptadas a la música

<http://www.bulletproofmusician.com/how-to-eliminate-memory-slips/>

1.- Entrenamiento, ensayo, práctica... (o sea repetición).

Esta es muy obvia, tal vez, pero la repetición incrementa la fuerza con la que la música se graba en nuestra memoria. Sin embargo, lo que la mayoría de nosotros hacemos se podría definir como “repetición no inteligente”, es decir tocamos y tocamos el mismo pasaje sin plantearnos qué estamos haciendo, confiando en que la memoria muscular se hará cargo de todo cuando llegue el momento de ejecutar la música.

El objetivo, en este punto, sería:

- a) variar los modos en que practicamos y grabamos la información en nuestra memoria.
- b) obligarnos a recordar esa información de diferentes maneras.

Por ejemplo:

Comprueba si puedes tararear o solfear la pieza completa sin mirar la partitura.

Mira si puedes tocar la pieza en tu instrumento, pero sin emitir sonido alguno.

¿Puedes visualizar la partitura mentalmente, y tocarla entera mentalmente?

¿Puedes imaginar el sonido de la pieza completa?

Cierra los ojos e intenta imaginar que tocas la pieza completa, evocando las sensaciones que produce el instrumento en tu cuerpo, escuchando el sonido, incluso viendo la partitura a medida que tocas. ¿Eres capaz de hacerlo sin ningún fallo?

2.- Organización.

Ordena el material agrupándolo, luego en subgrupos y jerarquías de subgrupos. En otras

palabras, analiza la estructura de la pieza, la melodía, la armonía y todas las indicaciones sobre tempo, dinámicas, repeticiones...

Ahora, si te apetece el desafío, toma una partitura en blanco y escribe la partitura de memoria con todos esos elementos incluidos.

3.- Elaboración.

Esta fase consiste en asignar un significado a la información, yendo más allá de la mera memorización por repetición.

Esto significa convertir la partitura en algo más que un conjunto de símbolos y sonidos, dándole vida mediante la identificación de sus componentes con imágenes mentales, escenas, historias, caras, personajes, emociones...que puedan ser relacionadas con las notas, gestos, frases, secciones y movimientos de una pieza musical.

Cuanto más vívidas y específicas sean estas asociaciones, tanto más fuerte será el recuerdo que provocan y, por tanto, más probable será que tu memoria sea más fiable.

Usa colores si es necesario, haz dibujos de las escenas que imaginas, dales vida.

4.- Método de los lugares (loci).

Consiste en imaginar que sitúas cada recuerdo en un lugar conocido, sumamente familiar para tí. Hay quien lo hace asignando a cada elemento que desea recordar un lugar de su casa, utilizando cada habitación y cada mueble en ellas para “guardar” los recuerdos, de manera que al recorrer la casa imaginariamente esos recuerdos sean fácilmente hallados. Hay quien imagina que recorre una ruta que conoce de memoria, relaciona la partitura con esa ruta y asigna cada elemento a un punto de la ruta o a un suceso que ocurra en ese punto (por trivial que ese sitio o suceso pueda ser).

Si uno se entrena en este tipo de estrategias y las pone en práctica, la información estará tan bien almacenada en el cerebro que no se podrá olvidar ni a propósito.

Sí, sé que todo esto parece un montón de trabajo adicional, pero ¿la alternativa de repetir algo sin usar la inteligencia es divertida?

[Índice](#)

Capítulo 5

DIARIO DE PRÁCTICAS

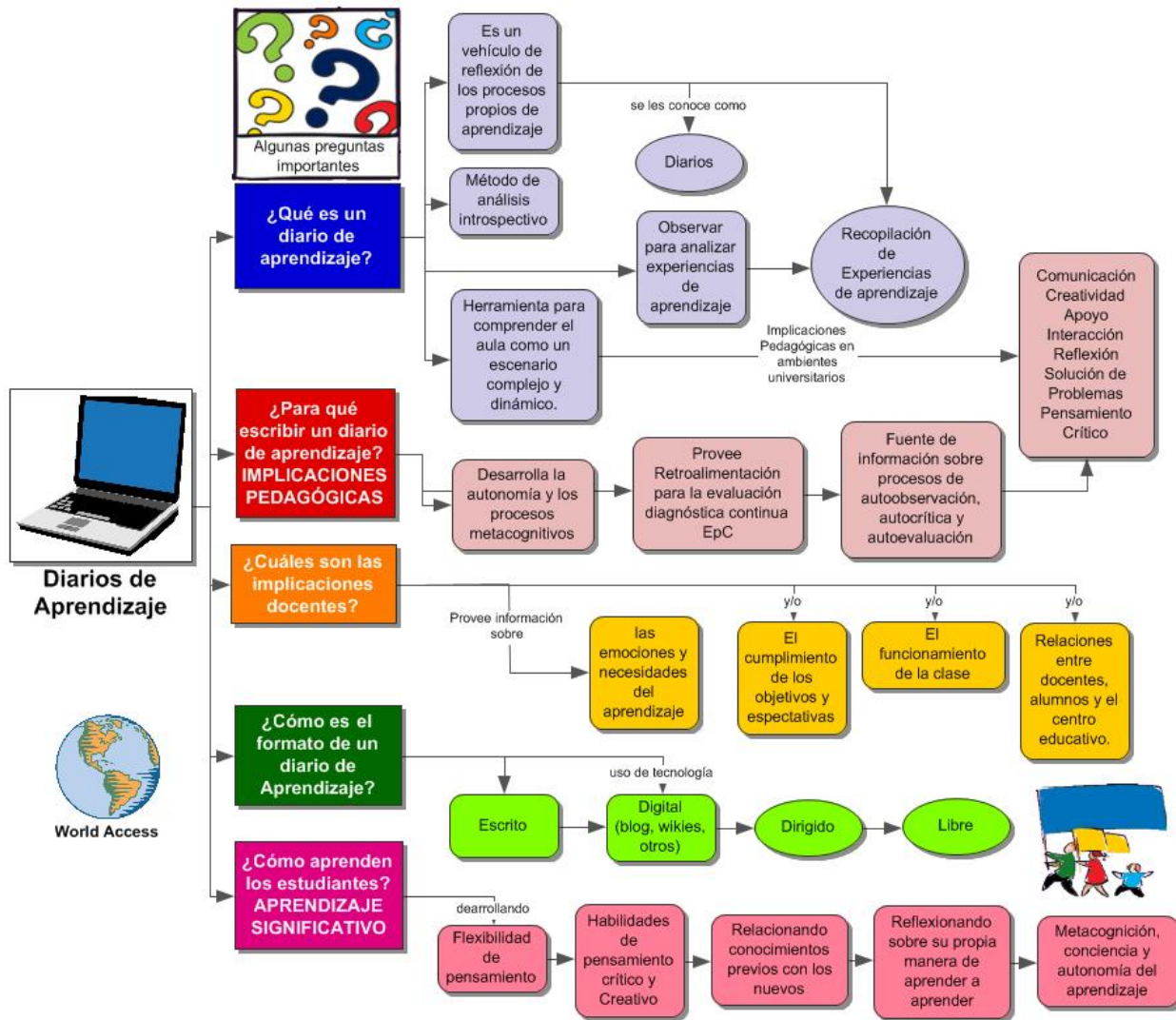
Esta es una excelente idea. Se debe reflexionar sobre la forma en que estamos aprendiendo la pieza, con gran detalle. Yo hago varias copias de la partitura, recorto las secciones en que estoy trabajando, y anoto en el diario la manera en que pienso unir las y los trucos que uso.

También escribo mis sentimientos al respecto: lo difícil / imposible que es, o lo fácil que es, o dónde creo que reside su dificultad. Nuestra memoria es muy poco fiable. Cuando llevas un mes estudiando una pieza, resulta muy instructivo releer qué pensabas de ella, y tu desempeño, un mes antes.

Otra cosa que hago siempre es anotar las horas de inicio y fin de una sesión, y escribo lo que debo hacer al día siguiente. Una vez más, porque al día siguiente tendemos a olvidar aquello en lo que nos pareció necesario insistir. Así que una sección en plan "qué hacer a continuación" es muy importante.

Al mismo tiempo, se debe ser económico con las palabras, pues tampoco es cuestión de pasarse todo el tiempo de estudio escribiendo el diario. Como pasa con todo, cuanto más tiempo lleves con el diario, mejor lo aprovecharás.

(Ver abajo un esquema sobre la utilidad de los diarios de aprendizaje).



Índice

Capítulo 6

OBJETIVOS

En mi opinión, siempre se debería obtener un logro CONCRETO al final de una sesión de práctica. Por eso algunos consideran que una rutina fija de estudio no tiene sentido. Lo ideal sería adaptar tu rutina de estudio al objetivo que persigues, y no al revés.

Si no se logra un objetivo (lo habitual al tratar de interpretar una pieza desconocida de principio a fin) el tiempo dedicado a la práctica fue completamente en vano.

Incluso si todo lo que se puede lograr en una sesión es un solo compás a manos separadas, dalo por bueno, porque al fin y al cabo vas dando pasos y siguiendo un camino. De lo contrario, ya puedes estar practicando cinco horas...no aprenderás nada.

Por eso es importante no ser demasiado ambicioso. Con la experiencia, uno va aprendiendo qué es factible y qué no lo es. Y eso, que por fin sabemos que es factible, es precisamente lo que convertiremos en nuestro objetivo al final de una sesión de práctica.

[Índice](#)

Capítulo 7

MANOS JUNTAS (Berhnard)

El trabajo a manos juntas es un gran problema. Las tres maneras más eficaces de tratar con él son:

-dividir la obra en pequeñas secciones

-[repetición de grupos de notas](#) (más adelante hallaremos un texto que habla solo de este ejercicio).

-trabajo con “goteo” de notas, incorporadas de una en una (para favorecer la coordinación entre ambas manos, se toca una mano completa y se van añadiendo, de una en una, notas de la otra mano).

Otra forma de hacerlo (especialmente útil en contrapunto) es que el profesor toque una

mano mientras el alumno toca la otra (y viceversa), ya que así el alumno concentra su atención en su tarea y acostumbra el oído al resultado final. También es útil, si se estudia con un piano digital, hacer uso de la grabación interna, de modo que se graba la parte dominada y, sobre ella, se practica la parte pendiente de ser aprendida.

Como dije anteriormente, el trabajo debe enfocarse hacia el logro de algo. Si consigues ese algo, el trabajo ha sido bueno. Si no, debe hacerse lo necesario para que resulte más fácil: trabajar una sección más pequeña, a manos separadas, hacer resúmenes o esquemas, etc.

Excepto con los contrapuntos, en los que cada mano lleva su propia línea melódica, no suelo estudiar una parte demasiado larga con manos separadas, aunque toda la memorización debería hacerse así. Más bien trato de unir las manos tan pronto como pueda, conectando entre sí pequeñas secciones. Es decir, no voy a trabajar las secciones a manos separadas, para luego unirlas todas tocando a dos manos, de un tirón.

Por supuesto, si esto no me diera resultados, entonces voy a tener que volver a estudiar cada mano por separado. Sin embargo, es más productivo trabajar dos compases (1 y 2) y luego otros dos (2 y 3) con ambas manos para después unirlos todos, al menos para mí. Creo que esto se debe a que (insisto, para mí) la parte de la mano izquierda no tiene mucho sentido por sí misma, es sólo una progresión de acordes.

Otra forma interesante de aproximación consiste en resumir la pieza, es decir, suprimir las notas superfluas y concentrarse sólo en las imprescindibles, pero insistiendo en el trabajo conjunto de ambas manos.

Después, tocar la pieza tal cual es, sin resumen, pero a manos separadas, y al final de este proceso unirlo todo a manos juntas. Todo depende de la situación, pero la regla general es: si lo que haces no da resultado, prueba algo diferente. Solo con acumular horas de práctica banal, no se logran resultados.

Si no se puede repetir un logro adquirido con anterioridad (es decir, tocar algo que se consideraba aprendido, puede que no a la primera, vale, sino tras 4-5 repeticiones) entonces se debe repetir el procedimiento que conduce a la maestría (o sea a la interpretación casi inconsciente, centrada en la musicalidad), es decir volver al trabajo de los días anteriores. Este trabajo nos llevará de nuevo al logro. Así que no pierdas el tiempo→ tratando de ganar tiempo→ saltándote pasos. No funciona.

La forma más rápida es simplemente repetir el procedimiento (sea éste el que sea pues, como ya he dicho, dependerá de la pieza y de la persona). Sobre todo porque vas a lograr tu objetivo concreto en solo una fracción del tiempo que te costó la primera vez.

Una forma de probar que esta afirmación es cierta consiste en escoger dos piezas de

dificultad similar y trabajar en ellas de formas diferentes, para ver qué método es el mejor. Es la única manera de decidir si una gran idea funcionará o si es sólo una gran idea.

Una vez más: todo esto es muy personal, y debes aplicar los principios generales para tu caso particular.

Tener paciencia siempre vale la pena. Un montón de gente se pone a estudiar demasiado pronto secciones demasiado grandes, mientras que las secciones más pequeñas están todavía llenas de detalles no corregidos. **No se puede “arreglar” una sección menor si se inserta en la sección general. Todo lo que vas a hacer es practicar errores.**

Pensemos en un coche. Tratar de arreglar una pieza con el motor en marcha es muy, muy mala idea.

Índice

TRABAJO DE COORDINACIÓN. HEMISFERIOS CEREBRALES. (Bernhard)

1.- Cuando estamos tocando, a menudo es imposible prestar atención a ambas manos a la vez, sobre todo con la vista. Si debes mirar al menos a una mano, yo sugeriría que mirases a la izquierda. ¿Por qué?

El control de ambos lados del cuerpo corresponde a diferentes mitades del cerebro, llamadas hemisferios. El hemisferio derecho controla la parte izquierda, y viceversa. Además, el control de determinadas capacidades intelectuales también está ubicado en uno de ambos hemisferios, aunque en muchas tareas haya otras áreas cerebrales implicadas.

Entre otras cosas, el lado izquierdo del cerebro, que controla la mano derecha, está especializado en comunicación verbal y sonido. Así que para guiar tu mano derecha a través de la geografía del teclado, tu mejor aliado será el sonido.

Esto tiene algunas implicaciones interesantes: cuando aprendas una pieza a manos separadas, es muy efectivo, a la hora de trabajar con la mano derecha, pronunciar el nombre de las notas en voz alta. La mano izquierda encontrará mejor su sitio en el teclado con ayuda visual. Es menos efectivo utilizar una ayuda verbal para ambas manos, o visual para ambas manos. Pruébalo y verás.

Así que trabajaremos a manos separadas, ayudándonos de la voz y el sonido, o la vista según con qué mano trabajemos. Es en este momento cuando hemos de proceder con mucho cuidado y atención. Digamos que es la fase de grabación del recuerdo.

Cuando juntamos ambas manos este trabajo de memorización ya debería estar hecho, de forma que nos enfrentamos a un problema diferente: la coordinación. Mucha gente le tiene verdadero pánico a este momento, y en mi opinión no está justificado.

El cerebro dispone de recursos más que suficientes para abordar esta tarea. Si se insiste en ello de forma adecuada, el cuerpo tomará el mando y serás capaz de tocar con ambas manos, cada una haciendo movimientos distintos.

2.- La exactitud de los movimientos del extremo de nuestros brazos, como por ejemplo los dedos, está determinada por la posición de los brazos, hombros y escápula. El más leve movimiento de éstos tiene enorme influencia sobre manos y dedos. Así que asegúrate de que el movimiento por medio del que colocas las manos, o dedos en un punto concreto, parte de los hombros. Un ajuste fino de este movimiento es muy importante.

De nuevo, esto no resulta difícil porque estamos naturalmente dotados para ello. Muchos de los problemas surgen cuando tratamos de que sean los antebrazos, manos y dedos quienes encuentren las posiciones adecuadas. No pueden hacerlo tan bien como la parte superior de los brazos.

Vamos a tratar de experimentar si esto es cierto. Cerremos la tapa del piano y posemos nuestros dedos sobre el borde. Ahora, sin mover manos, antebrazos, ni dedos, utiliza tus brazos (del codo hacia arriba) para guiar los dedos hacia ambos extremos del piano. La mano izquierda hacia su lado y la derecha al otro. A medida que te muevas hacia afuera, apunta sutilmente con tus dedos hacia adentro, y cuando tiendas a juntar tus manos haz que los dedos señalen ligeramente hacia afuera. Es como si dibujaras una especie de ocho.

Mientras haces esto una y otra vez, presta atención, siente cómo son tus brazos y clavícula quienes guían los movimientos, y cuán poco debes moverlos para que ello tenga una gran influencia en los dedos. Ahora haz la prueba con los acordes contenidos en una pieza.

Un espejo en la pared.

Una vez tuve que ayudar a alguien a anudarse la corbata y descubrí que la única forma de hacerlo era situándome tras él y simulando que la anudaba a mi cuello. Había olvidado qué paso seguía a otro y cómo se formaba el nudo. No era capaz de explicar cómo se

anuda una corbata, aunque podía mostrar cómo se hacía. Y todo esto porque la serie de acciones involucradas en ese gesto se habían vuelto inconscientes hace tiempo, convirtiéndose en un reflejo, un hábito muscular.

Tocar el piano se parece un poco a esto, aunque por supuesto es mucho más complicado. Digamos que olvidas un pasaje determinado de una pieza que has estado tocando bien durante años. Sin razón aparente, ahora lo tocas mal.

Una posible solución a este problema consiste en tocarlo cambiando de manos, de forma que la derecha toque lo de la izquierda y viceversa. Hazlo muy lentamente y, si es necesario, sin ocuparte del ritmo. Tocar de esta manera te ofrece una experiencia completamente nueva del pasaje en cuestión, ya que ahora empleas una combinación de gestos enteramente distinta.

Ya no puedes confiar en la memoria motora y eso te obliga a pensar en cada movimiento, cada nota y su relación con las demás. Si eres capaz de hacerlo es que dominas el pasaje del derecho y el revés.

Usa este truco con moderación. Es interesante experimentar con ello, si puedes aguantarlo.

INVERSIÓN SIMÉTRICA

Otra técnica de estudio similar consiste en crear una versión simétrica, para una mano, de un pasaje que normalmente interpretas con la otra. Copias los intervalos y la digitación y tocas una versión en espejo de la otra mano, simultáneamente. Virtuosos como Leopold Godowsky creían en la eficiencia de esta técnica, y Marc-Andre Hamelin también la utiliza. En este vídeo explica cómo lo hace, entre los minutos 3:57 al 6:00.

¿Por qué funciona esta técnica? La ciencia nos ha demostrado que el hemisferio cerebral derecho se ocupa más de la espacialidad, y es muy sensible al movimiento y la distancia, mientras que el hemisferio izquierdo es responsable de las funciones lineales, secuenciales. De manera que, al practicar de esta forma, estamos echando mano de todos los recursos y la fuerza de nuestro cerebro. Ambos hemisferios se conectan para trabajar en una especie de conocimiento estereofónico. La mano dominante ayuda a la otra, resultando en una mejora de las memorias táctil e intelectual, ya que te obligas a prestar atención a cada nota. Este método es también sumamente útil para resolver problemas de digitación. ¿La parte mala de esto? Pues que no suena muy bien, que digamos.

El famoso pianista Bruno Ganz explica así esta técnica:

“Considero que, al invertir simétricamente cualquier dificultad técnica, se ayuda a la otra mano a desarrollar una habilidad semejante, pareja. Experimentar este ejercicio durante

años ha sido de gran ayuda, tanto para mí como para mis alumnos. Cuántas veces he escuchado a mis manos dialogando en susurros.

-¿Te parece difícil esto?

-¡Ya lo creo! Me encantaría poder tocarlo tan bien como tú.

-Venga, que es fácil. Sigue mi digitación y mis movimientos, de forma simétrica.

(Rudolph Ganz Exercises: Contemporary and Special, p. 12.)

Ganz incluye numerosas inversiones simétricas en este gran libro, incluyendo por ejemplo ésta, de un Nocturno de Scriabin. Originalmente para mano izquierda, debe tocarse ahora así, con la derecha:

The image shows a musical score for Scriabin's "Nocturne for the Left Hand Alone". The top system is the original left-hand part, marked "Andante" and "Moderato". Below it, the score is mirrored for the right hand, labeled "Inverted for the right hand alone". The bottom system shows the original right-hand part of the piece, which is a complex, rhythmic accompaniment.

He aquí el Estudio Revolucionario de Chopin, tal cual es:

The image shows a musical score for Chopin's "Allegro con fuoco. (♩ = 180.)". The top system is the original left-hand part, marked "Allegro con fuoco" and "legatissimo". Below it, the score is mirrored for the right hand, labeled "Inverted for the right hand alone". The bottom system shows the original right-hand part of the piece, which is a complex, rhythmic accompaniment.

Y aquí la inversión en espejo, para la mano derecha.:



También puedes aplicar este recurso a la práctica de escalas y acordes. He aquí una guía rápida que indica qué tocan ambas manos, cuando se intercambian papeles:

A => G

B => F

C => E

D => D

E => C

F => B

G => A

F#/Gb => Bb/A#

Ab/G# => G#/Ab

Bb/A# => F#/Gb

C#/Db => Eb/D#

Eb/D# => C#/Db

[Índice](#)

Capítulo 8

FRECUENCIA DE ESTUDIO

El mínimo es de tres sesiones por semana. Cualquier frecuencia inferior es una pérdida de tiempo.

Cuantas más sesiones de trabajo puedas afrontar, más rápido aprenderás y más repertorio acumularás. Ahora, el problema es que puedes terminar descuidando piezas, trabajándolas mal. Si el tiempo invertido en trabajar tiene un resultado descuidado, de nuevo habrá sido en vano.

Considera lo siguiente: El sábado tienes tiempo para 10 sesiones (de ½ hora cada una). Así, en cada una te propones hacer frente a una pieza diferente. Sin embargo, el lunes sólo puedes gestionar 6 sesiones. Así que 4 piezas serán abandonadas y el tiempo que perdiste en ellas se podría haber utilizado mejor, buscando el dominio de otros sectores de las otras 6 piezas. ¿No?

Así que planifica tu trabajo haciendo referencia al número mínimo de las sesiones de práctica que puedas afrontar.

Digamos que es de cuatro. Por lo tanto el objetivo será trabajar en cuatro secciones. El día en que menos tiempo tengas, sólo podrás dedicar una sesión a cada pieza. Se avanza lentamente debido a que la sección a la que serás capaz de hacer frente es relativamente pequeña.

Pero el día en que puedes afrontar 12 sesiones, podrás dedicar tres sesiones por pieza o fragmento. En estos días, serás capaz de avanzar rápidamente y cubrir mucho más terreno. También puedes utilizar el día con menos tiempo disponible en tocar secciones/unidades ya dominadas y trabajar en la musicalidad, y los demás días afrontar unidades que requieran mucho trabajo. Hay que tener en cuenta que el límite de media hora por sección se puede flexibilizar para adaptarlo a las necesidades específicas de cada pieza. Si has de ensayar una actuación de una pieza que dure más de media hora, lógicamente no vas a interrumpir el trabajo. Pero es muy importante detener la práctica justo antes de llegar a la fase de deterioro del rendimiento por fatiga o aburrimiento. Lo ideal sería acabar cada sesión con una versión óptima del objetivo perseguido en ella, de manera que sea ese intento el que quede grabado en nuestra memoria. Es sorprendente el tiempo que se puede ahorrar observando este principio tan simple.

[Índice](#)

Capítulo 9

ADQUIRIENDO TÉCNICA. ORIGEN DE LOS VIEJOS MÉTODOS. CZERNY.

(pianostreet/Berhnard)

Es simple. La manera más rápida de adquirir técnica consiste en identificar qué compases de una pieza musical presentan mayores dificultades, y trabajar en ellos antes que en lo demás.

Cualquier pianista o profesor experimentado lo sabe, o debería. Sin embargo, la mayoría de los pianistas y estudiantes inexpertos lo ignoran, incluso muestran cierta resistencia a aceptar que es cierto, a pesar de que se lo hayan advertido varias veces.

Imaginemos por un momento al Profesor Czerny tratando de enseñar cómo se toca una Sonata de Beethoven a un joven y testarudo pupilo, de nombre Franz Liszt y diez años de edad.

Franz es impaciente. Quiere estudiar la pieza tocándola de principio a fin (solfea realmente muy bien) y se aburre teniendo que repetir, una y otra vez, determinado compás que incluye un arpeggio para la mano izquierda. Para colmo, el profesor nunca está del todo contento. No solo quiere que Franz repita el arpeggio innumerables veces, sino que además pretende que lo haga a diferentes ritmos, cambiando la acentuación y transponiéndolo a los doce tonos ¡Y eso para un solo compás, por el amor de Dios! Czerny no es insensible a las quejas del joven Liszt, y aún recuerda sus tiempos de alumno del Sr. Beethoven. Entonces no se practicaban ejercicios, sino que te arrojaban una partitura sobre el regazo, con la exigencia de tenerla preparada en el plazo de una semana.

Bueno, pues no se hablaba de técnica pero, ¡oh, qué maravillosos consejos interpretativos! Así que a pesar de todo aún mostraba agradecimiento a su maestro por los escasos trucos prácticos que le había transmitido y que él, ahora, trataba de enseñar a sus alumnos, pues le habían permitido dominar las difíciles piezas que Herr Beethoven le asignaba.

¿Tienen las cosas que ser así? ¿Cuatro consejos pelados sobre práctica, de un lado, y una preciosa interpretación de otro, sin nada más de por medio?

Entonces le sobreviene la revelación. Ya que la mano izquierda tiene que repetir el mismo arpeggio tanto rato, ¿por qué no añadir una hermosa melodía a la mano derecha para hacerlo todo más divertido? Sí, y también incluiría todas las variaciones necesarias sobre ese patrón. ¡Liszt estará tan contento cuando le muestre esos ejercicios!

Czerny se pone manos a la obra. Considera las 32 sonatas de Beethoven como el culmen de la música escrita para piano. Así que se entrega a la identificación de cuantas dificultades técnicas puedan hallarse en dichas sonatas. Y en torno a cada una de ellas construye una pequeña y agradable canción, de manera que la tarea de aprender semejantes monumentos musicales sea lo más divertida posible.

Bueno, pues compone unas 50.000 de esas pequeñas piezas, que se dice pronto. Para que las futuras generaciones de pianistas hallen diversión en su proceso de aprendizaje. Desgraciadamente, para Czerny y el resto de profesores que siguieron sus ideas, este método acarrea muchos problemas. Veamos cuáles.

1.-Nadie considera que los ejercicios técnicos (tampoco los de Czerny) sean divertidos. Ciertamente pueden ser más divertidos que otras formas de estudiar (las que afrontan las dificultades técnicas lejos de un contexto musical) pero esto es como decir que ir al dentista es divertido porque tienen un montón de revistas en la sala de espera.

2.-Cualquier estudio de Czerny se refiere a un difícil pasaje concreto, de una Sonata determinada y nada más, pues para eso fue diseñado. Sólo por estudiar un ejercicio (o un conjunto de ellos) no se adquirirá técnica en general, porque no existe una "Técnica General". Si enviaras a tus hijos a la escuela y, en vez de un idioma, les enseñasen sonidos "en general" y sílabas que pudieran ser útiles a los niños en el caso de que, en un futuro, quisieran estudiar idiomas...¿Qué dirías? Sin embargo, todo el mundo parece aceptar esta idea absurda cuando se trata de desarrollar técnica para tocar un instrumento.

La técnica no es sino algo inherente a la pieza que se desea tocar. Es verdad que las octavas, trinos, escalas y todo eso son recursos comunes a muchas piezas, pero incluso en esos casos han de ser interpretados en función del contexto.

3.-Czerny no dejó escrito cómo utilizar sus ejercicios. Esto forma parte de la tradición de secretismo que imperó entre los músicos y profesores durante siglos. Puedes comprar los libros pero siempre necesitarás un profesor que te ayude a aplicarlos. Así que una vez que hayas conseguido tocar todas las 32 Sonatas de Beethoven a la perfección y vuelvas

a Czerny, te resultará obvio qué ejercicios fueron diseñados para qué sonatas. Pero en ese caso... ¡Ya no los necesitarás!

En cuanto a la necesidad de un profesor que haga de intermediario para decodificar esa información, resulta que ese conocimiento fue transmitido por Czerny a sus alumnos y estos, a su vez, a los suyos, y comoquiera que el énfasis en los aspectos técnicos decayó en favor de los interpretativos a medida que el s. XX se acercaba, este conocimiento se fue perdiendo.

Tal vez sea Leschetizky el último maestro de esta tradición, pero como nunca enseñó a principiantes y apenas enseñó técnica, todo su supuesto saber se fue con él a la tumba.

4.-Por tanto, lo más probable es que tu profesor esté asignándote ejercicios de Czerny que en nada tienen que ver con la pieza musical que has de aprender. Si le preguntaras para qué, exactamente, estás haciendo esos ejercicios, y te diera por respuesta a qué pasaje de qué sección de qué Sonata está ligado, date por afortunado: sabe de qué habla.

Si en cambio responde con un genérico “es bueno para desarrollar tu técnica”, es que no sabe nada. Es posible que se trate de un gran profesor a pesar de todo, pero perderás el tiempo con ejercicios que no satisfacen tus propósitos.

Es posible que te contesten que estos ejercicios trabajan en patrones comunes a muchas piezas, lo cual es cierto, pero entonces has de asegurarte que la música que estudias en ese momento requiera dominar esos gestos concretos. Demasiados profesores consideran bueno dominar un extenso repertorio de ejercicios técnicos irrelevantes, con el fin de utilizarlos algún día, cuando la situación lo requiera. No me parece una buena filosofía.

5.-Aunque Czerny es mejor que Hannon (que en mi opinión no sólo es inútil, sino que está completamente equivocado) la triste realidad es que, musicalmente, los estudios de Czerny son una caquita. ¿Los interpretarías para los amigos o la familia? Tal vez un par de ellos, no más.

Comparémoslos con los estudios de Chopin, soberbios por sí mismos musicalmente (y que de hecho requieren de estudios intermedios para poder afrontarlos). Si deseas estudios más fáciles pero hermosos, ahí tienes a Burgmuller, Heller o Eggeling.

6.-Pero ahora, no solo has de aprender tus piezas sino, además, todos esos estudios que pueden, o no, tener que ver con ellas (a menudo no). ¿Hay alguna alternativa? Veamos.

A.- Escoge una pieza que desees aprender con todo tu corazón. Esta responsabilidad es tuya, no de tu profesor, quien no tiene por qué adivinar tus gustos. Si se te asignan piezas

que no son de tu agrado es culpa tuya. Ten en cuenta que esa pieza que deseas tocar puede no ser enteramente de tu agrado, pero es el hecho de desearlo lo que te dará la fuerza necesaria para afrontar el estudio y la práctica.

B.- Identifica el pasaje más difícil de esa pieza: toda la técnica necesaria para tocar la pieza entera estará contenida en este pasaje. Suele ser corto y no aparece demasiadas veces a lo largo de la obra, incluso en las obras más difíciles. Ahora es cuando el profesor entra en acción, pues este es su trabajo, aquello por lo que le pagas. Debe ser capaz de señalar directamente qué dificultades afrontarás y dónde, así como mostrarte todo tipo de estrategias y trucos que te permitan dominar dicho pasaje en el menor tiempo posible, con las menores molestias posibles.

Debe ser capaz de proveerte de varios patrones de movimiento que te permitan hacer tu trabajo. Debe ser capaz de observarte mientras tocas, y decirte exactamente qué haces bien y qué mal, y corregirte para que no adquieras malos hábitos.

En realidad los ejercicios técnicos no son sino un conjunto de recursos que te permiten afrontar un pasaje difícil. Difícil para ti, no en sí mismo. Tienen que estar directamente relacionados, pues, con la habilidad requerida para tocar una música determinada.

C.-Es responsabilidad tuya, como alumno, seguir las indicaciones de tu profesor al pie de la letra.

D.-Así que debes confiar enteramente en tu profesor, incluso admirarlo e imitarlo. Yo no espero otra cosa de mis alumnos (lo cual no quiere decir que lo logre). Y la razón de esto es bien simple: jamás obedecerás las instrucciones de alguien a quien no consideres un maestro.

Por supuesto, nos estamos refiriendo a alumnos principiantes o de nivel intermedio. La diferencia entre éstos y los de nivel avanzado no reside en la dificultad de las piezas que unos y otros pueden tocar, sino en su habilidad de afrontar el estudio de una obra sin la cercana supervisión de un profesor.

Si tu profesor aún ha de ayudarte a identificar los pasajes difíciles y asignarte ejercicios para resolverlos técnicamente, deberías considerarte un principiante, no alguien preparado para recibir clases avanzadas.

De otro lado, algo falla en un profesor que te trata como si fueras un estudiante avanzado cuando aún no lo eres, asignándote una pieza para que la tengas lista en una semana, y ahí te las compongas.

[Índice](#)

Capítulo 10

FIJATE EN LO POSITIVO (el blog bulletproofmusician es muy buena página para estos temas)

Procura terminar tus sesiones de estudio de buen humor. Nunca te culpes ni atormentes por los errores que vayas cometiendo mientras aprendes (algo, por desgracia, bastante común). Sólo se puede aprender lo que se ignora, así pues cada equivocación no es sino una nueva oportunidad de aprendizaje. Si los errores se producen en los mismos puntos una y otra vez, el problema reside en que algo crucial no se ha aprendido bien, no en alguna supuesta carencia personal (tengo mala memoria o poco talento, comencé en esto siendo demasiado mayor, etc.).

A menudo nos puede la impaciencia y queremos abreviar la duración de cada paso que damos, con el fin de alcanzar antes nuestra meta. Mal asunto. Es mejor disfrutar del proceso de aprendizaje, y de cuán maravilloso es nuestro cerebro. Nadie nace siendo pianista, y cualquier gran pianista ha de aprender, necesariamente, una respetable cantidad de habilidades diferentes, más la forma de integrarlas para producir eso que llamamos musicalidad. Es un proceso complicado pero eso, precisamente, lo convierte en fascinante.

LISZT, SOBRE CUÁNTO TIEMPO DEDICAR A LA PRÁCTICA SOBRE EL TECLADO.

“Piensa diez veces, toca una”.

[Índice](#)

Capítulo 11

CONCENTRACIÓN: CÓMO FUNCIONA Y PARA QUÉ LA NECESITAMOS

(pianostreet/Berhnard)

A.- Los problemas de concentración se derivan de la falta de comprensión del propio fenómeno.

Lo primero que hay que comprender es que es imposible concentrarse por pura fuerza de voluntad. A la mente humana, de hecho, lo que le agrada es divagar, y aunque tal vez hayas puesto la mejor de tus intenciones en concentrarte en algo, al poco tiempo te hallarás pensando en otra cosa. Así que, en vez de luchar contra esta natural tendencia (lucha que, generalmente, perderás) sírvete de ella para lograr tus propósitos. Deja que tu mente divague pero procura que, al menos, divague alrededor de tu objeto de estudio. Pensemos en un ejemplo. Observemos nuestra mano derecha y concentremos todo nuestro pensamiento en ella. Probablemente al cabo de unos segundos habremos perdido esta concentración, tal vez ni siquiera recordemos, al poco tiempo, que nuestro objetivo era ese.

Ahora intentémoslo de nuevo, pero dejando que nuestra mente divague en torno a nuestra mano: pensemos en su forma, el largo de las uñas, en cómo el pulgar se opone al resto de los dedos permitiéndonos asir objetos. Pensemos en la diferente longitud y fuerza que tiene cada dedo. Mira la posición de tu mano sobre el teclado: ¿es aplanada, redondeada, puntiaguda?

Este tipo de actitud es la que permite mejorar la concentración, es decir: mejor guiar nuestra inevitable divagación, para que dé vueltas en torno a un objeto de nuestra elección, que dejarla a su aire.

B.-Para comprender mejor el papel que juega la concentración en nuestra práctica o estudio, es necesario entender un par de cosas:

1.- Tocar el piano (o aprender nuevos idiomas, matemáticas, lo que sea) no es exactamente difícil, sino increíblemente complejo. Consiste en la conjunción de una gran cantidad de tareas que, tomadas por separado, son relativamente sencillas y fáciles. Es su elevado número y el orden en el que deben ser ejecutadas lo que convierte a esta actividad en algo tan complejo y, aparentemente, difícil. Pero también podemos considerar que esta dificultad es *ilusoria*, en el sentido de que para tocar el piano sin esfuerzo y con maestría, *lo único* que se necesita es dominar cada una de estas

pequeñas tareas y, entonces, unir las todas en el orden adecuado.

El principal motivo por el que la gente se atasca en su progreso al piano es porque, o bien no han conseguido dominar estas tareas simples y, a pesar de esto, tratan de avanzar a un nivel superior que requiere de ellas, o bien porque no han sido capaces de ensamblar los distintos componentes en el orden adecuado.

A menudo, por una combinación de ambas.

2.- No es posible mantener más de 7 (en realidad, entre cinco y nueve, siendo siete la media) unidades de información en nuestra mente consciente, o sea cuando utilizamos nuestra memoria inmediata. En el momento en que añadimos una nueva unidad de información a ese espacio, o plano, otra pasa forzosamente a ser procesada inconscientemente, de forma que la capacidad máxima de esa memoria no se vea sobrepasada.

¿Para qué nos sirve comprender estos dos aspectos, uno que tiene que ver con la estructura de la tarea y, otro, con la de la memoria? Pues para comprender que es imposible tocar el piano utilizando los tipos de memoria que operan desde la consciencia, ya que al ser una tarea compleja que integra multitud de tareas simples, y siendo la suma de ellas mayor que la cantidad de información que podemos mantener disponible a voluntad en nuestra atención, necesariamente dependeremos de nuestra mente inconsciente.

Esto es algo natural, y nuestro cerebro está estupendamente dotado para ese trabajo. De hecho, la consciencia se necesita, primordialmente, para programar la inconsciencia.

Me gusta ilustrar estos dos ámbitos, consciente e inconsciente, con una analogía en la cual alguien habita en un enorme complejo subterráneo en el que tiene todo lo necesario para vivir y, también, comprender el mundo. Sin embargo, esta vivienda no dispone de iluminación, es más, está completamente a oscuras.

La única fuente de luz consiste en una linterna, que nuestro individuo lleva siempre consigo. Esta pequeña linterna sólo puede iluminar una porción de la totalidad de la vivienda con su estrecho haz de luz. Si el individuo es sistemático en el empleo de esta herramienta, podrá descubrir el contenido de la vivienda y beneficiarse de él, siempre y cuando sea cuidadoso y examine cada estancia de forma ordenada. Si hace esto de la manera más eficiente, en algún momento podrá incluso desplazarse por la vivienda sin tener que alumbrarse a cada paso.

El subterráneo es, claro, la mente inconsciente. La linterna es la consciencia, que a través

de su luz enfoca pequeños aspectos de ese vasto subterráneo. No puede iluminar más que unos pocos objetos cada vez y, al dirigirla hacia un objeto nuevo, alguno de los que estaban iluminados volverá a la oscuridad.

La facultad de enfocar esta linterna es lo que llamamos atención. Así, es fácil darse cuenta de que sólo con su uso podríamos descubrir todo cuanto contiene el subterráneo. Lo primero sería, pues, encender la linterna. Ahora bien, tanto si la dejamos enfocada sobre un punto fijo demasiado tiempo, como si hacemos alocados barridos de luz por toda la casa, que no nos permiten apreciar bien qué es lo que iluminamos, perderemos el tiempo. Fijar la luz sobre un punto es por supuesto bueno: eso es concentración. Pero no mover nunca la linterna en otra dirección es absurdo: eso es obsesión.

Veamos cómo aplicar todo esto a la práctica al piano. Normalmente decimos que la práctica sin concentración es una pérdida de tiempo. Bueno, esto es cierto pero también trivial. Hemos de pensar con mayor profundidad.

Uno debe, antes que nada, responder a una pregunta: ¿concentrarse en qué?

Ya que sólo podemos focalizar nuestra atención en unos pocos asuntos cada vez, decidir esto es de suma importancia. Es lo que define el objetivo de tu práctica.

Puedes escoger que te concentras en la correcta digitación de un pasaje. Bien, ese es tu objetivo, de momento. Así que pones toda tu capacidad de atención en pulsar la nota correcta con el dedo adecuado.

Y eso ¿por qué? Pues porque, a medida que repitas ese gesto, cualquiera que sea, se inculcará en tu mente inconsciente (la memoria a largo plazo). Así que más te vale asegurarte de que el gesto que memorizas sea el adecuado en todas y cada una de las repeticiones. La única manera de lograr esta exactitud consiste en tocar con sumo cuidado.

Una vez que has memorizado correctamente un movimiento, ya no has de prestarle atención ni concentrarte en él. La correcta digitación surgirá automáticamente, no confundir con mecánicamente.

Sin una cuidadosa concentración, atención y disciplina durante la fase de estudio nunca sabrás qué se ha “grabado” en tu mente inconsciente y por lo tanto no podrás confiar en ella. Tu objetivo final es que una correcta digitación sea inconsciente y automática en el menor plazo posible. Paradójicamente, esto sólo se producirá tras una extremada concentración y consciencia en esa fase de memorización.

Tan pronto como una tarea haya sido correctamente almacenada en tu memoria a largo plazo, deja que tu piloto automático se haga cargo de ella y focaliza tu atención sobre otro aspecto, digamos que el tempo de la pieza.

Así, el estudio no es sino la cuidadosa memorización de una miríada de pequeñas tareas cuyo conocimiento se planifica conscientemente pero se aloja en una zona no consciente. Esa es la importancia de la atención, la concentración. Una vez que la pieza está bien

aprendida, lo habitual es que la interpretes sin atender al 90% de lo que haces, que te concentres en los aspectos musicales de la misma, en la calidad final del sonido. Si hubieras trabajado la sonoridad específicamente, incluso podrías tocar entregado al mero disfrute de la música. Todo lo demás sucedería en un plano en el cual la atención no es necesaria.

De hecho, a la hora de interpretar música, un exceso de concentración en cualquiera de los componentes que integran el todo es, simplemente, un obstáculo.

BE THE WATER...

Sitúate en un plano en el que no estés tocando música, sino permitiendo que la música suceda a través de ti.

Índice

Capítulo 12

ESTUDIO DIARIO: CÓMO Y CUÁNTO.

a) ¿CUÁNTA PRÁCTICA DIARIA?

1.- Proponte un objetivo específico que habrás de alcanzar en cada sesión de estudio. Por cierto, es precisamente este paso el más difícil de todos cuantos componen un método de estudio.

2.-Practica o estudia cuanto sea necesario para alcanzar ese objetivo o meta. El tiempo

que no se dedique a ese objetivo no lo consideraremos invertido en práctica o estudio, sino en actividades relacionadas con el instrumento.

3.-Si tras un considerable número de horas no has alcanzado ese objetivo: o bien estás estudiando mal (o ni tan siquiera estudiando, sino entregado a actividades relacionadas), o tu objetivo es demasiado ambicioso.

4.-Cualquiera debería ser capaz de lograr objetivos en poco tiempo (digamos cinco minutos) si, y sólo si, sabe lo que está haciendo (atención) y elige sus objetivos cuidadosamente (propósito).

5.-Organiza tus metas de manera que sumen conocimiento, y distribúyelas a lo largo de un periodo de tiempo. En ese tiempo serás capaz de dominar tu pieza si eres constante en tu estudio (que bien puede ocupar una hora diaria). En otras palabras: planifica tu trabajo y luego trabaja ciñéndote a esa planificación (en inglés: *plan your work and work your plan*).

6.-Estudiar o practicar para aprender a tocar un instrumento no significa, necesariamente, que pases todo tu tiempo con él en las manos. De hecho, se puede reducir drásticamente el tiempo que se pasa tocando (en caso de querer hacerlo) si se estudia inteligentemente y con sentido práctico. Pensemos en el proceso de construir una casa. La mayor parte del tiempo total de trabajo se destina a meditar el proyecto, dibujar planos, hacer maquetas a escala... y sólo después de todo eso se comienza a poner los cimientos (previamente calculados con minuciosidad). Después se levanta el edificio y finalmente se rematan los detalles y la decoración.

7.-Cualquier persona que no esté familiarizada con el proceso constructivo verá únicamente que un edificio nuevo está siendo edificado. Y es posible que sólo le llamen la atención los detalles del acabado. Si preguntara cuánto tiempo conlleva construir un edificio, teniendo en cuenta todos los pasos necesarios, quedaría atónito, y descubriría que la planificación y los cimientos son mucho más importantes que la edificación o la decoración.

8.-Igualmente sucede con la práctica del piano. El estudio y la ejecución mental deberían ocupar un tiempo mucho mayor que el mero hecho de aporrear teclas, horas y horas. Ignora esto si quieres, pero asume el riesgo que implica hacerlo. De la misma manera que un edificio mal cimentado se puede desmoronar, un estudio mal planificado provocará que, en el mejor de los casos, no alcances los resultados que anhelas. En el peor caso, muy frecuente, puedes además lesionarte.

9.-Así que, ¿Cuánto tiempo se debe dedicar al estudio o práctica?

¿Cuán largo es un trozo de cuerda?

b) LOS PELIGROS DE UN EXCESO DE PRÁCTICA: NO FOCALICES TU ATENCIÓN EN UNA SOLA TAREA DEMASIADO TIEMPO

Una vez se ha asimilado la digitación, hemos de concentrar nuestra atención en la expresión musical. Pero al hacerlo deberemos luchar contra los malos hábitos que adquirimos en la fase de memorización. No hay manera de evitarlo, y lo mejor es aceptar que es así como suceden las cosas. Lo que haremos será tratar de minimizar sus efectos (los efectos negativos de la práctica) y esto se consigue no dedicando jamás demasiado tiempo a un solo aspecto del aprendizaje. Si dedicas diez horas a la digitación estarás programándote para cometer errores, por dos razones muy simples:

- 1.-No es necesario dedicar tanto tiempo. Muchos gestos se pueden convertir en automáticos en un par de minutos, a condición de que se trabaje en una sección lo suficientemente breve.
- 2.-Incluso en el supuesto de que obtuvieses enormes beneficios para tu digitación tras dedicarle diez horas, lo cierto es que, de paso y sin saberlo, incurrirás en diez horas de práctica inconsciente y chapucera que afectará a otras numerosas habilidades igualmente necesarias, por lo cual tras esas diez horas habrás memorizado tantas incorrecciones que tu interpretación siempre será mediocre en esas áreas.

Así, es mucho más conveniente cambiar el objeto de tu atención tan a menudo como te sea posible: dedica dos minutos a digitación, luego otros dos al movimiento de la mano, otros dos concentrándote en el sonido, luego en la articulación...Lo cierto es que todas estas tareas se ejecutan simultáneamente cada vez que tocamos nuestro instrumento, aunque solo seamos conscientes de una de ellas en cada momento y las demás se ejecuten inconscientemente.

Por ello lo ideal es que des a tu inconsciente la mejor información posible (siendo en este punto extremadamente consciente y atento a lo que haces) lo antes posible, sin dejarlo para más adelante.

La peor manera de trabajar en una pieza, en mi opinión, consiste en aprenderla de cabo a rabo prestando atención únicamente a la digitación. Digamos que nos cuesta una semana hacerlo así, y que tras ello dedicamos otra semana entera a trabajar la articulación.

Bueno, como durante la primera semana, y sin ser conscientes, ya trabajamos esa misma articulación, y comoquiera que lo hicimos sin tener la información necesaria para hacerlo bien (qué dedo toca qué tecla y cuándo) resulta que ahora tendremos que luchar contra los patrones de movimiento inadecuados que, repito, sin saberlo hemos memorizado.

Bueno, pues tras esa semana puede que no hayamos avanzado gran cosa en cuanto a una adecuada articulación, así que pasamos a estudiar otra cosa y nos centramos en las dinámicas. Y nos pasa exactamente lo mismo, pues sin saberlo hemos estado practicando dinámicas inapropiadas, ya que toda nuestra atención se había focalizado, durante nada más y nada menos que dos semanas, en otros aspectos.

Para colmo, mientras te concentras en las dinámicas sigues perjudicando tu articulación,

que dejaste a medias y mal resuelta, y continúas memorizando patrones de movimiento incorrectos. Ahora viene cuando tu profesor te advierte de que tu movimiento es incorrecto y trata de enseñarte la forma adecuada de hacerlo, que resulta ser completamente distinta. Pero, vaya, como llevas tres semanas haciéndolo mal llegas a un momento de absoluto desconcierto en el que puede que hasta tu digitación se resienta, y todo lo que has logrado después de tanto tiempo es que la pieza sea un guirigay.

¿Has visto alguna vez, en el circo, el número de los platos chinos? Pues así deberíamos proceder al estudiar piano: haciendo girar cada plato en una secuencia ordenada y dedicando tiempo después a mantenerlos todos a una velocidad de giro adecuada, de forma que ninguno caiga al suelo. Es menos costoso mantener un impulso que crear un movimiento a partir del reposo. Eso te dará tiempo para añadir nuevos platos a la secuencia, volverás a impulsar aquellos cuya velocidad decae, y así sucesivamente hasta que seas capaz de mantener girando a la vez un gran número de ellos, pero sabiendo que solo has de atenderlos brevemente de forma individual.

Así que trabaja en secciones pequeñas y cambia el foco de tu atención tratando de cubrir cada aspecto relacionado con la sección escogida. Habitualmente estas secciones no serán tan pequeñas. La unidad de medida más conveniente, la mínima información a la que habría que dedicarse, es la frase musical. Puedes subdividirla si eso te ayuda a aprenderla, pero teniendo en mente que cada frase es, de por sí, una unidad de significado.

Ritmo

Si el ritmo no puede ser interpretado correctamente, es esencial realizar un trabajo alejado del teclado hasta que se internalice y comprenda por completo. La forma más útil de hacerlo consiste en tocar el ritmo en con las manos sobre la tapa del teclado, o una mesa, contando en voz alta las divisiones del compás y, en el caso de música complicada, las subdivisiones.

A veces las manos necesitan trabajar por separado, en un principio. No se debería tocar el teclado hasta que el ritmo no esté bien asimilado, ya que tocarlo mal un par de veces es bastante para incorporar malos hábitos, que luego cuesta mucho trabajo eliminar. Si a pesar de este trabajo aún surgen dudas durante la interpretación al teclado, debe ralentizarse ésta al máximo y seguir contando en voz alta. Si mientras se cuenta se canta además la música, se aprende mejor la forma de las frases musicales. Si el estudiante acentúa los tiempos exageradamente al recitar la cuenta, la música se vuelve aburrida, pues se pierde la sensación de continuidad, necesaria para formar una frase.

Propuesta de división de una obra en secciones para su estudio. Programación del trabajo a largo, medio y corto plazo. (pianostreet.com /Bernhard)

Tomemos, por ejemplo, la Gymnopedie nº 1 de Satie y preparemos una agenda de trabajo para aprender a tocarla.

Sesión 1 – compases 1 – 12 (añade el primer compás del 13)

Sesión 2 - compases 1 – 21 (añade el primer compás del 22)

Sesión 3 - compases 22 – 26. (idem)

Sesión 4 - compases 1 – 26. (idem)

Sesión 5 - compases 26 – 33. (idem)

Sesión 6 - compases 1 – 33. (idem)

Sesión 7 - compases 33 – 39 (idem)

Sesión 8 - compases 1 – 39 (esto completa la primera parte)

Sesión 9 - compases 72 – 78

Sesión 10 – compases 1 - 78 (la obra completa, compases 40 – 71 = compases 1 - 32)

Poner por escrito qué hacemos exactamente en cada clase sería complicadísimo, pero sí quiero dejar claro que no nos limitamos a repetir los pasajes. Veamos.

Tomemos la primera sección (1 al 12). En los próximos 20 minutos la descompondremos en secciones más pequeñas. Los compases 1 y 2, para la mano izquierda, se repiten seis veces. Así que esto nos permite aprender 12 compases para la MI en una sola tacada. Mientras tenemos en cuenta los aspectos técnicos necesarios (largos saltos, aterrizaje correcto, inversiones adecuadas de los acordes) también consideraremos la armonía. Nombraremos los acordes (Solmaj7, Remaj7), los escucharemos, los sentiremos, los miraremos. Con sólo un par de minutos haciendo esto, créeme, jamás olvidarás esos dos acordes.

Entonces cambiamos a la mano derecha, compases 5 al 9. Memorizamos la digitación. Aprendemos y memorizamos la secuencia de notas. Tocamos la escala de Re M sobre dos octavas (de modo que la práctica de escalas se inserte en la sesión de estudio). Advertimos que, aunque la línea melódica sólo utiliza notas de la escala mayor, no suena muy “mayor”. Esto se debe a que estamos en el modo Frigio de Re M, pues Satie adoraba la música modal. Así que practicamos un poco este modo también, para acostumbrar nuestro oído a él.

Aún no hemos usado ni siete minutos. Ahora juntamos manos, para lo cual emplearemos diversos trucos conocidos. Al cabo de 15 minutos tendremos los compases 1 al 12 bastante controlados, y no sólo habremos trabajado en las notas, la digitación y el ritmo,

como ves.

Ahora pensemos en un estudiante que no sea capaz de asimilar todo esto en 20 minutos. Tal vez sólo nos dé tiempo a trabajar a manos separadas. Bueno, pues así está bien, tiempo habrá para juntarlas. Lo importante es comprender que el tamaño de la información contenida en cada sección debe ser el adecuado para que pueda ser aprendido tras siete repeticiones.

Al día siguiente, o en la próxima sesión, daremos continuidad a este trabajo, dado que seguimos una agenda. De nuevo, repetiremos el contenido de la primera sesión. ¿Está dominada? Lo más probable es que no des pie con bola. No te preocupes, repetiremos exactamente el mismo procedimiento que la última vez. Sin saltarnos un paso, ni atajar. Es crucial no perder la paciencia, ni caer en la tentación de, en esta segunda intentona, solfear y ponerse a tocar. Lo único que harás es aprender malos hábitos.

En seguida verás que, lo que ayer costó 15 minutos, hoy cuesta 5. Aún te quedan 15 minutos de sesión. Sigues trabajando, ahora en una nueva sección.

El tercer día, repites si hace falta todo el proceso de los dos anteriores, y abordas una nueva sección.

El cuarto día tratas de ordenar todo lo que has aprendido hasta ese momento. En ese punto la técnica ya debería estar aprendida, y el tamaño de la sección es lo suficientemente grande como para trabajar en el fraseo, las dinámicas y matices agógicos, es decir en la musicalidad. Tan pronto como sea posible hay que trabajarla, no dejarla para el final.

Esta es una de las piezas en las que trabajarás, y solo te exige una de tus sesiones diarias. ¿Qué hay de las otras sesiones, suponiendo que puedas dedicar más de media hora al día? ¡Pues trabaja en otras piezas! Como es posible que sean más exigentes que una Gymnopedie (una Sonata de Beethoven bien te puede costar 300 ó 400 sesiones), tendrás listo lo de Satie mucho antes que lo de Beethoven ¿Qué haces, entonces? Pues sustituyes a Satie por otra cosa y sigues trabajando en la Sonata de Beethoven. Para cuando tengas aprendida la obra más larga, habrás añadido 20 ó 30 piezas más a tu repertorio.

Por supuesto, puedes dedicar más de una sesión diaria a Beethoven, así que en vez de 300 días puedes tenerlo listo en 100 (1 hora y media al día). Lo único que debes tener claro es que cada sesión de trabajo se ocupa de una cosa diferente, no debes dedicar tres sesiones seguidas a lo mismo.

Podrías aprender fácilmente lo de Satie en dos días, trabajando cinco sesiones el primer día y cinco el segundo. Y estoy dando estos plazos suponiendo que seas un absoluto principiante. Si llevas dos o tres años dando clases, y éstas han sido buenas, deberías ser capaz de tocar una Gymnopedie en 15 minutos. Siempre que sepas cómo abordar el trabajo.

Sentarse a leer la partitura y dividirla en secciones, en las que practicarás; comprender la

estructura armónica de la pieza y su tonalidad; escoger los trucos prácticos que te ayudarán a aprenderla... Todo eso forma parte de tu tiempo de estudio.

Deberías, pues, tener pensadas sesiones que incluyeran ese tipo de trabajo. Mis alumnos no tienen que hacerlo pues yo lo hago por ellos. Y lo hago porque estoy convencido de que mi principal función no es enseñarles, sino ahorrarles tiempo.

Una última cosa me parece importantísima. Selecciona 100 piezas que quieras aprender en un período de, pongamos, cinco años. Personalmente, considero que este objetivo es el mínimo aceptable. Y no me refiero a cualquier pieza musical, sino a piezas de cierta entidad.

Ahora, tu primer paso es organizarlas de manera que se establezca un orden de dificultad progresivo, así al dominar una adquieres los recursos técnicos y musicales necesarios para dominar la siguiente. De nuevo, la ayuda de un profesor es de un enorme valor para llevar a cabo esta organización.

Lógicamente, a lo largo de esos años tus circunstancias, tus gustos y el conocimiento sobre tus propias capacidades cambiarán, por lo que sustituirás muchas de esas piezas por otras. No importa. Lo que de verdad importa es que persigas un objetivo a largo plazo, y que sea algo que realmente desees. Después de elegir esas, digamos, 100 piezas (podrían ser menos, por supuesto), establece un calendario mediante el que ajustes tu objetivo final a plazos más cortos (a medio plazo, por ejemplo el presente curso) y, de nuevo, haz lo mismo para decidir qué obras aprenderás en el futuro inmediato (el trimestre actual, por ejemplo, o la próxima audición). Una vez tengas esto claro, prepara tu calendario de sesiones de trabajo. No es fácil y requiere tiempo hacerlo, pero a la larga te vas a ahorrar muchísimos meses, quizá años, de esfuerzo. Fundamentalmente, porque minimizarás el número de errores cometidos durante el aprendizaje y, por consiguiente, el tiempo dedicado a subsanarlos. Pero ten en cuenta que este tipo de trabajo, para que dé frutos, debe estar guiado por la continuidad. De nada sirve trabajar media hora en algo si luego no lo repasas hasta dentro de una semana. Es ahí, en la planificación y la continuidad, donde está la diferencia entre un aprendizaje eficiente y uno que no lo es tanto.

[Índice](#)

Capítulo 13

GLENN GOULD, TIEMPO DEDICADO A LA PRÁCTICA SOBRE TECLADO

Actualmente y a lo largo de mi carrera profesional sólo he practicado cuando, donde y si necesitaba algún conocimiento fundamental, y sólo con el propósito de consolidar mi entendimiento de una partitura. Jamás por el mero hecho de tocar por tocar, sin propósito. Le daré un ejemplo. Mi más reciente grabación es el Opus 10 de Brahms, las cuatro baladas. Hace tres semanas que las grabé, pero nunca antes las había tocado ni, siquiera, leído en partitura. Es más, excepto la primera de las cuatro, que era ensayada por muchos de mis compañeros de conservatorio, no las había escuchado antes (lo cual dice bastante poco en favor de mi repertorio pianístico, en fin, lo dejo a su interpretación). Apenas decidí que grabaría esa obra, y durante las siguientes seis semanas, me dediqué a estudiar la partitura hasta que tuve claro cómo quería aproximarme a la pieza, interpretarla. La última de las baladas me resultó particularmente difícil de comprender. Es preciosa a su modo, casi himnica, y lo que me hizo encariñarme con ella fue que es una de las escasas ocasiones en las que Brahms dejó que su imaginación prevaleciera sobre los aspectos estructurales, el diseño de la obra.

Pero, precisamente por eso, es difícil ejecutarla apropiadamente. El caso es que, al fin, hallé un tempo que me gustaba, pero sólo dediqué las últimas dos semanas a tocarla al piano. Y puedo decirselo con seguridad porque desde hace unos años, y no como en los borrosos tiempos de mi juventud, cronómetro el tiempo que dedico a tocar. No tiene sentido pasar más tiempo al piano que el estrictamente necesario. En cualquier caso, y como es mi costumbre antes de cada grabación, me obligo a tocar una hora al día, de media. Sólo en contadas ocasiones dedico más tiempo, para compensar la falta de disponibilidad que, en futuros días, pudiera derivarse de mi apretada agenda. En esos casos, dedico el tiempo adicional de estudio a tocar las piezas completas y pensar si debo cambiar algún concepto interpretativo.

[Índice](#)

Capítulo 14

CÓMO ESTUDIO PIEZAS LARGAS (1) (pianostreet/Berhnard)

- 1.- Si es posible, escucho alguna grabación de la pieza. Creo que uno sólo debería sentarse al piano cuando es capaz de tocar la pieza completa en su mente. Así que comienzo por memorizar cómo suena. No me gusta apresurar esta fase, y en algún caso he pasado dos meses escuchando una pieza antes incluso de echar un vistazo a la partitura. Mientras escucho la música, intento imaginar cómo será la partitura.
- 2.-Estudio la partitura. Esto significa, para mí, comprender todas las progresiones armónicas, marcar cada repetición, cada motivo, textura, clímax o frase... Tampoco corro en esta fase. Suele sorprenderme cuán diferente es la partitura a como la había imaginado. No me exijo (aún) memorizar la partitura, pero sí que me resulte muy familiar todo lo que contiene. Por supuesto, en esta fase sigo escuchando grabaciones de la pieza, mientras leo.
- 3.-Solfeo toda la obra. Mi objetivo es determinar qué secciones me resultarán más difíciles técnicamente.
- 4.-Planifico el aprendizaje de la obra. Las secciones más difíciles serán las que practique en primer lugar, ya que esconden la clave que permite dominar la obra entera. Procedo enteramente como un director de cine que planifica la secuencia clave en su película.
- 5.-Trabajo en cada sección en la que he dividido la obra según el plan trazado previamente. Es en esta fase cuando se debería memorizar la obra.
- 6.-Junto las secciones (si fuera necesario, formando secciones más grandes antes de abordar la pieza en su totalidad) y practico la obra, interpretándola a la mitad de su velocidad real. Un esquema puede ser de gran ayuda en esta fase.
- 7.-Trabajo en la interpretación, pues a estas alturas la parte técnica debería estar solventada y la obra completa memorizada a la perfección.
- 8.-Si la pieza tiene partes bien definidas (como en las sonatas o suites) trataré cada una de esas partes como algo independiente, lo cual es psicológicamente bueno.

En fin, así lo hago (podría extenderme sin fin en detalles y estrategias concretas, adecuadas a piezas concretas). Creo que esta es la manera más eficiente y rápida de aprender una pieza, sea o no larga, pero si alguien conoce un método mejor estaré encantado de aplicarlo.

CÓMO ESTUDIAR (2)

1.-Cuando dividimos una obra en secciones con el fin de memorizarla, es crucial que solapemos unas secciones con otras (por alguna extraña razón, mucha gente parece no querer hacerlo). Así que en vez de estudiar los compases 1 a 4, 5 a 8 y 9 a 12, uno debería practicar los compases 1 a 4, 4 a 8 y 8 a 12 (es un decir).

2.-A menos que se trate de un contrapunto, yo trataría de completar los cuatro primeros compases a manos separadas (MS) y manos juntas (MJ) en la primera sesión de estudio. En la segunda, del 4 al 8 en idéntica manera. En la tercera, del 1 al 8 pero ya a manos juntas. En la cuarta, 8 al 12 a MS y finalmente 1 a 12 MJ.

Mi objetivo es en realidad tocar la pieza tal y como está escrita lo antes posible y trabajar los detalles menos importantes sólo en las secciones más cortas y básicas. En el momento en que abordo las secciones largas (la tercera y quinta del ejemplo anterior) se supone que ya domino la digitación, velocidad y movimiento necesarios, es decir los aspectos “técnicos”. Ya solo me concentraré en la musicalidad, que en el caso del piano se reduce a los matices dinámicos y agógicos, pues nada más se puede hacer.

3.-Los detalles de este tipo de trabajo, lógicamente, variarán de una persona a otra en función de qué trucos les funcionen. Lo que sirve para mí no tiene por qué valerle a otro, así que, como siempre digo, lo ideal es tomar dos piezas de similar dificultad y estudiarlas con dos métodos distintos, para ver si tras un par de semanas apreciamos diferencias significativas entre ambos resultados. Es posible que una misma cosa funcione para ti y no para otros, pero ¿a quién le importan los demás? Lo importante es que funcione para ti, que eres quien va a tocar.

4.- Tal vez consideres que 12 compases forman una sección demasiado pequeña. Depende de la pieza. Un completo principiante debería ser capaz de aprender los 12 primeros compases de las Gymnopedias en veinte minutos. En otros casos, incluso 4 compases resultarían demasiados, por ejemplo en un preludio de Bach medio compás por sesión sería bastante.

Así que también depende del nivel del estudiante. Alguien en cuyo repertorio se encuentren piezas avanzadas (estudios de Chopin, sonatas de Beethoven...) debería ser capaz de tocar una Gymnopedie en 10 minutos a primera vista. De hecho, debería ser capaz de aprender la pieza de memoria solo solfeándola, y entonces sentarse al piano y tocarla del tirón, en no más de 20 minutos.

Esquemmatización, simulación o simplificación de la partitura. (Chang)

La simulación es un método para acelerar el proceso de aprendizaje simplificando la música. Le permite mantener el flujo o el ritmo musical, y hacer esto a la velocidad final casi inmediatamente. Esto le permite practicar el contenido musical de la pieza mucho

antes que el segmento se pueda tocar satisfactoriamente o a la velocidad. Le ayuda a adquirir técnica difícil rápidamente enseñando a los miembros más grandes que tocan (brazos, hombros) cómo moverse correctamente; cuando se logra esto, los miembros más pequeños caen a menudo en su lugar más fácilmente. También elimina muchos obstáculos en la sincronización y los errores musicales de interpretación. Las simplificaciones son logradas usando los diferentes dispositivos, tales como suprimir las "notas menos importantes" o combinar una serie de notas en un acorde. Después usted regresa de nuevo a la música original gradualmente restaurando progresivamente las notas simplificadas. Whiteside tiene una buena descripción de la simulación (outlining) en la P.141 del primer libro, y P.54-61, 105-107, y 191-196 del segundo libro, donde se analizan varios ejemplos.

Para un pasaje dado, hay generalmente muchas maneras de simplificar la partitura, y una persona que usa la simulación por primera vez necesitará cierta práctica antes de que el/la pueda sacar ventaja por completo del método. Es obviamente más fácil aprender la simulación bajo la dirección de un profesor. La idea detrás de la simulación es que, dominando primero la música, la técnica seguirá más rápidamente porque la música y la técnica son inseparables. En la práctica, requiere mucho trabajo que la simulación pueda llegar a ser útil. A diferencia de la práctica con MS, etc., no puede ser aprendida tan fácilmente. Utilícela solamente cuando sea absolutamente necesaria (donde otros métodos han fallado). Puede ser especialmente provechoso cuando se encuentra difícil tocar con AM después de terminar su trabajo con MS. La simulación puede también utilizarse para aumentar la precisión y para mejorar la memorización.

Mostraré dos ejemplos muy simples para ilustrar la simulación. Los métodos comunes de simplificación son (1) suprimir notas, (2) transformar escalas, etc., en acordes, y (3) transformar pasajes complejos en otros más simples. Una regla importante es que, aunque se simplifica la música, debe conservar generalmente la misma digitación que fue requerida antes de la simplificación.

Chopin.

La música de Chopin emplea a menudo el tempo rubato y otros dispositivos que requieren control y coordinación exquisitos de las dos manos. En su Fantasía Impromptu (Op. 66), las seis notas de cada arpeggio de la MI (Do#3-Sol#3-Do#4-Mi4-Do#4-Sol#3) se pueden simplificar en dos notas (Do#3-Mi4, tocado con dedos 5 y 1). No debe haber necesidad de simplificar la MD. Esto es una buena manera de cerciorarse de que todas las notas de las dos manos que caen en el mismo tiempo son tocadas exactamente al mismo momento. También, para los estudiantes que tienen dificultad con el compás 3-4, esta simplificación permitirá tocar a cualquier velocidad con la dificultad eliminada. Primero aumentando la velocidad de esta manera, puede ser más fácil asimilar el compás 3-4, especialmente si usted completa un ciclo justo a la mitad del compás.

Beethoven.

El segundo uso es para la Sonata #1 de Beethoven (Op. 2, No. 1). Observé en la Referencia que Giesecking fue negligente omitiendo el 4to movimiento como "no presentando ningún problema nuevo" a pesar de la dificultad para el arpegio de la MI, el cual es muy rápido. Intentemos terminar el trabajo maravilloso que Giesecking hizo al hacernos iniciar el aprendizaje de esta Sonata cerciorándose de que sabemos tocar este excitante movimiento final.

Los 4 tresillos iniciales de la MI pueden ser aprendidos usando los ejercicios de grupos paralelos aplicados a cada tresillo y después completando un ciclo. El ejercicio #1 de grupos paralelos puede ser útil aquí (toque los tresillos como acordes) y practique la relajación. El primer tresillo en el 3er compás se puede practicar de la misma manera, con la digitación 524524 Aquí, he insertado una conjunción falsa para permitir completar un ciclo continuo fácilmente, para poder trabajar en el 4to dedo débil. Cuando el 4to dedo llega a estar fuerte y bajo control, usted puede agregar la verdadera conjunción, 5241. Aquí, PA es requerido. Después practique el arpegio descendente, 5241235.

Practique el arpegio ascendente que sigue usando los mismos métodos, pero tenga cuidado de no utilizar PB en el arpegio ascendente, puesto que esto es muy comúnmente hecho. Recuerde la necesidad de las muñecas flexibles para todos los arpegios. Para la MD, usted puede utilizar las reglas para la práctica de los acordes y los saltos (secciones 7.e y 7.f arriba). Hasta ahora, todo es trabajo de MS.

Para tocar AM, utilice la simulación. Simplifique la MI de modo que usted toque solamente las notas acentuadas (comenzando con el 2o compás):

Fa3-Fa3-Fa3-Fa3-Fa2-Mi2-Fa2-Fa3, con la digitación 55515551, que puede completar un ciclo continuamente. Éstos son sólo las primeras notas de cada tresillo. Una vez que sea dominado con MS, puede comenzar con AM. Una vez llegue a estar cómodo con AM, la adición de los tresillos será más fácil, y usted puede hacerlo con mucho menos probabilidad de incorporar errores. Puesto que estos arpegios son las partes más desafiantes de este movimiento, al simplificarlos puede practicar el movimiento entero a cualquier velocidad.

En la MD, los primeros 3 acordes son suaves, y los segundos 3 son forte. Al principio, practique principalmente la exactitud y la velocidad, así que practique los 6 acordes suavemente hasta que esta sección esté dominada. Entonces agregue el forte. Evite golpear notas incorrectas, adquiera el hábito de palpar las notas de los acordes antes de presionarlas. Para la melodía de la octava de la MD de los compases 33-35, asegúrese de no tocar con algún crescendo, especialmente el último Sol. Y la Sonata completa, por supuesto, se toca sin pedal. Para eliminar cualquier probabilidad de un final desastroso, asegúrese de tocar las últimas 4 notas de este movimiento con la MI, moviéndola a su posición correcta antes de que sea necesario.

Para la adquisición de la técnica, los otros métodos de este libro son generalmente más

eficaces que la simulación que, aún cuando funciona, puede consumir mucho tiempo. Sin embargo, como en el ejemplo de la Sonata arriba mencionada, la simulación simple puede permitirle practicar un movimiento entero a la velocidad final, incluyendo la mayoría de las consideraciones musicales. Mientras tanto, usted puede utilizar los otros métodos de este libro para adquirir la técnica necesaria para "sustituir" la simulación.

[Índice](#)

Capítulo 15

ANÁLISIS MUSICAL, UN ENFOQUE PRAGMÁTICO

El principal problema al que se enfrenta el estudiante de cualquier disciplina es que se le presenta un tema, se le ofrece una solución, pero con frecuencia el problema que dicha solución resuelve no queda del todo comprendido.

¿Por qué estoy estudiando esto? ¿Qué hago con ello? Estas habituales muestras de insatisfacción son fruto de lo que ellos perciben: una falta de dirección, una ausencia de sentido que justifique tanto esfuerzo.

Aunque el análisis musical puede resolver muchos otros problemas, mi interés en él es meramente pragmático: lo ejecuto (y recomiendo a mis alumnos que lo hagan) con el solo propósito de interpretar mejor una pieza musical.

Así que esta forma de análisis no es completa ni, seguramente, correcta desde un punto de vista académico. Sugiero que mis estudiantes utilicen esta herramienta para resolver problemas concretos y, si acaso les interesase ahondar más en la teoría, bien pueden entregarse a otras formas de análisis, muy interesantes pero no prácticas desde un punto de vista interpretativo.

Suelo establecer un paralelismo con el estudio de las matemáticas, pues en esta disciplina, a medida que se profundiza, se considera posible algo que antes no lo era (por ejemplo restar un número de otro menor, o calcular raíces cuadradas de números negativos). Así, se accede a nuevas familias de números (naturales, decimales, relativos, complejos...) cuya existencia simplemente se ignoraba.

Por supuesto esto no implica un engaño por parte del profesorado, sino que se limita el objeto de estudio con el fin de que el alumno asimile adecuadamente un concepto que se considera básico, y que sigue siéndolo a medida que se expande el campo de estudio.

De igual manera, a los estudiantes de música se les ofrece una visión limitada de lo que el análisis musical puede suponer. Aunque esto puede llevar a conclusiones limitadas e incluso erróneas, sirve al menos para no dejar en el alumno la sensación de que, en música (o en matemáticas) todo vale, cuando es más bien al contrario. La música y las matemáticas son campos sumamente organizados, que se expanden constantemente manteniendo sin embargo unas reglas básicas.

Con el fin de dar ejemplo de este enfoque “problema/solución”, consideremos el análisis armónico.

1.-Nombra y reconoce cada acorde de una partitura, así como sus inversiones. ¿Por qué? Pues porque es una forma estupenda de aprender sobre acordes, en general, pero sobre todo porque refuerza la lectura a través del reconocimiento de patrones. Además, el primer paso antes de conocer algo es nombrarlo.

2.-Trata de reconocer las progresiones de acordes recurrentes ¿Por qué? Pues porque demuestra que toda pieza es altamente repetitiva y está regida por patrones. Pronto se reconocerá esta misma progresión en otra pieza, acelerando el aprendizaje. La misma progresión puede ser utilizada para improvisar o componer, dos actividades que te permitirán comprender como ninguna otra la mente de un compositor.

3.-Identifica las diferentes tonalidades empleadas en la pieza. ¿Por qué? Porque en la música tonal, el concepto de escala es fundamental. Además, así uno sabe qué escalas debe practicar en consonancia con una pieza, de modo que todo quede ligado: memorizar la pieza, practicar sus escalas y comprender que las notas escogidas por el compositor no son un capricho, sino el resultado de una organización jerárquica y funcional de los sonidos: la escala.

4.-Identifica a qué grados de la escala pertenecen notas y acordes con el fin de que dicha jerarquía u organización quede patente.

5.-Identifica las modulaciones: si se dan, dónde ocurren y con qué recursos logra el compositor pasar de un tono a otro, teniendo en cuenta que los compositores tratan, a menudo, de disimular estas transiciones.

La modulación es la principal herramienta compositiva desde que se adoptó el Temperamento Igual, ya que a partir de entonces cualquier tono era utilizable. A la hora de

interpretar una obra, estos puntos de modulación son muy interesantes ¿Deseas realzarlos, o disimularlos?

Con frecuencia, como dije antes, los compositores nos esconden la estructura armónica de sus piezas, por decirlo de algún modo, haciendo las modulaciones muy sutiles. Este tipo de análisis saca esa estructura a la luz, permitiendo al alumno disponer de elecciones bien informadas, en vez de dejar el trabajo a su intuición, guiada a su vez por sus emociones, cuando la realidad es que no saben por qué demonios las emociones les guían en una dirección determinada.

6.-Identifica cadencias, ya que éstas indican cómo las frases musicales se van estructurando y esta es una consideración crucial a la hora de interpretar.

Ahora sugiero realizar otros tipos de análisis (modales, de motivos, contrapuntos, fugas...) pero siempre enfocando nuestro trabajo a la resolución de problemas interpretativos concretos. Una aproximación más estricta, como haría un musicólogo, no resolverá los principales problemas a que nos enfrentamos cuando debemos interpretar, y esa será la medida de nuestro interés en el análisis. Mis criterios son la eficiencia y el tiempo empleados en:

- Aprender la pieza.
- Memorizarla.
- Adquirir la técnica necesaria para interpretarla.
- Asumir decisiones interpretativas.

Ejemplo de análisis en forma de mapa mental aplicado a una pieza del "Álbum de la juventud" Schumann(siguiete página):primero se muestra la partitura y a continuación una forma de resaltar los puntos potencialmente difíciles.

Ernteliedchen - Harvest Song

Robert Schumann

Mit fröhlichem Ausdruck

5

9

13

17

22

Lansamer Im Tempo

p

fp

33

Joyfully
arpeggio

A Major: // L.H. W // R.H. V'

5 / bars 1-4 with minor changes
 1 V/V V' 1

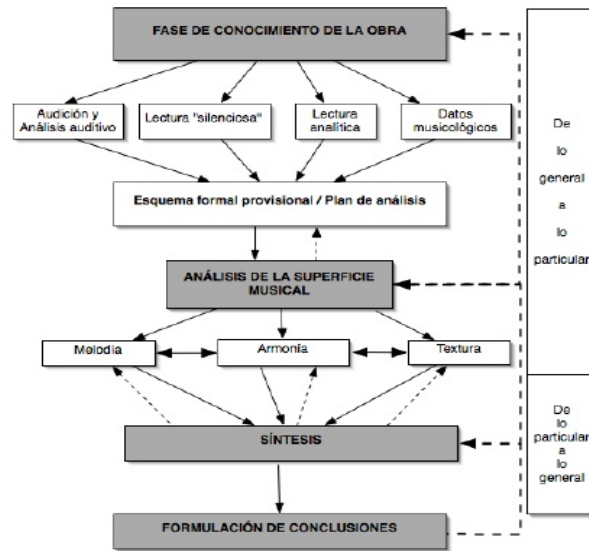
9

13 / bars 9-12 with minor changes
 D_C

17 E pedal / bars 1-8 with minor changes
 E pedal 6th *arpeggio*

20
 1 V: 1 6th 5th

Figure 7. Mind map of Schumann's: Harvest Song from Op. 68



Índice

Capítulo 16

REFLEXIONES, TRUCOS Y TÉCNICAS EN EL ESTUDIO DEL SOLFEO (texto adaptado de pianostreet/Berhnard)

El Gran Pentagrama. Trabajando con diagramas de 11 líneas.

|

Aunque pueda parecer lo contrario, leer música para piano es más fácil que para otros instrumentos. El sistema que componen ambos pentagramas (claves de Sol y Fa) es una representación del teclado, como un diagrama. Una vez se ha comprendido esto, resulta sorprendentemente fácil habituarse a verlo así. Veamos cómo:

- 1.-Olvídate de las claves de Sol y Fa. Son sólo un recordatorio de en qué líneas se sitúan esas notas en cada pentagrama.
- 2.- Ahora, piensa en este sistema de dos pentagramas como en uno solo, que tiene 11 líneas. Cinco líneas para notas más graves que el Do central y otras cinco para notas más agudas que él. Y entre ambos grupos de cinco líneas, habría otra más, invisible a no ser que escribas una nota en ella: Do central.
- 3.- Bueno, pues cada línea y espacio de ese “gran diagrama” se corresponde con una tecla del piano. Coge una partitura, gírala noventa grados y lo comprobarás. Por supuesto, la anchura de las líneas y espacios no corresponde con la real de las teclas, y además hay

un hueco grande en el sitio destinado al Do central. Si ampliaras mucho la partitura, verías que coincide.

4.- Por lo tanto la partitura para piano te da una información visual de dónde colocar los dedos, algo que no es posible en ningún otro instrumento.

5.- Así que todo lo que necesitas es entrenarte para trasladar ese diagrama simplificado a un teclado real, mentalmente, y situar tus dedos sobre las teclas (líneas o espacios) que ahora son notas.

Muchos principiantes tratan de encontrar las notas visualmente partiendo del do central, lo cual es un error y una enorme pérdida de tiempo. Debes utilizar como referencia las teclas negras (esto aparece, por ejemplo, al comienzo del método Bastien). Aprende a orientarte táctilmente, así no será necesario que mires al teclado jamás. Libro recomendado: [Howard Richman – Super Sight reading secrets. \(Sound Feelings Publishing\).](#)

II

No enseñes ambas claves por separado. Eso crea un bloqueo mental. (pianostreet/Berhnard))

He aquí una alternativa:

1.-Haz que tus alumnos memoricen la siguiente secuencia: mi-sol-si-re-fa-la-do.

2.-Muéstrales que dicha secuencia forma una serie infinita, y que deben aprender a recitarla partiendo de cualquiera de sus notas.

3.-Ahora traza una línea roja entre ambos pentagramas (Fa y Do) y diles que es una línea imaginaria, que sólo dibujaremos cuando una nota deba situarse allí, y que esa nota es el Do Central. Ya tenemos el “gran diagrama” preparado.

Ya habrás notado que la línea inferior es el Sol grave, y que partiendo de él entramos en la secuencia de notas propuesta anteriormente. Puedes construir otra secuencia para los espacios, partiendo de la nota La. Las líneas adicionales seguirán el mismo patrón o secuencia y se recordarán más fácilmente.

4.- Las claves son ahora un simple recordatorio de dónde se encuentran dos notas, Fa y Do, en qué líneas del diagrama de 11.

5.- Finalmente, para los alumnos de piano, gira el diagrama 90 grados y hazles ver que coincide con sus teclas (existen miles de imágenes en internet que ilustran esta correspondencia pero sin girar los pentagramas).

6.-Desde el primer día de clase enseña piezas que incluyan ambas claves. ¿Qué sentido tiene comenzar leyendo, durante meses, en clave de Sol, si pronto vas a necesitar leer notas en una tesitura mucho más amplia?

Con mis alumnos he trabajado, durante muchos años, con el método tradicional. Cada vez que descubro o imagino un nuevo método de enseñanza lo pruebo, bien en mí mismo con dos piezas de idéntica dificultad, bien en dos alumnos diferentes que estén al mismo nivel. En el caso del diagrama de 11 líneas, me ha dado mucho mejor resultado que de la otra forma. Ya no sufren los típicos problemas de bloqueo al aprender una nueva clave, sencillamente porque no existe tal novedad.

Si sólo tienes una estrategia de enseñanza, tienes un problema. Si dispones de dos, tienes una duda. Si abarcas tres, tienes donde elegir.

III

Reflexiones acerca del solfeo. La música es un lenguaje.

Solfear es una actividad compleja. Con esto, quiero dar a entender que no sólo implica el reconocimiento de símbolos en una partitura, sino además la habilidad de tocar de oído y la memorización. Un lector/a competente utilizará unos procesos mentales al solfear en voz alta o tocar música leyendo partituras, que podrían ser más o menos como sigue:

- 1.-Lee un par de compases, y al hacerlo no solo “escucha” mentalmente cómo debería sonar, también “ve” qué teclas ha de pulsar. Los más expertos, incluso predicen qué movimientos o digitación debe emplearse.
- 2.- Memoriza estos dos compases.
- 3.- Comienza a tocar los compases, y mientras lo hace ya está mirando a los siguientes dos, para los que repite el mismo proceso anterior.
- 4.-Para poder hacer esto, debe reconocer dónde están las teclas a través del tacto. O sea que ha de desarrollar un sentido “propioceptivo”, que le permita determinar dónde se hallan sus dedos y manos a cada momento. También el oído participa en esta localización, ya que el lector/a sabe cómo deben sonar dichos compases y al tocar se escucha a sí mismo.
- 5.-En su mente, siempre va un paso por delante de lo que toca o canta. La música

siempre va un poco retrasada respecto a la lectura. Si ambas coincidieran en el tiempo, todo se desmoronaría. Debe mantener una total concentración.

6.-No identifica símbolos aislados, sino patrones.

Así que, como vemos, varias habilidades son necesarias para solfear con soltura:

- Aquella responsable de transformar imágenes en sonidos;
- la de ver una partitura y transformarla en el teclado;
- la de memorizar breves pasajes musicales (memoria a corto plazo);
- la de guiar sus manos a través del tacto;
- la de tocar de oído;
- la de reconocer patrones en vez de símbolos aislados;
- la de hacer todo esto en el orden correcto y casi simultáneamente.

Puedes aprender cada habilidad por separado, y obtendrás como consecuencia la última de ellas.

Reconocimiento de símbolos en la partitura.

Consideremos una actividad similar: la lectura de un párrafo en un libro. Hay muchas coincidencias entre ambas.

1.-Miras la primera frase y la escuchas en tu mente.

2.-La memorizas.

3.-Mientras la lees, tu mente ya avanza hacia la siguiente frase. Los lectores competentes incluso pueden mirar al público pues son capaces de memorizar párrafos completos.

4.-Escucharás la frase en tu mente mientras la pronuncias en voz alta y comprobarás, inconscientemente, si lo haces bien. El significado de lo que dices es quien te guía.

Prueba a leer un texto en un idioma que no conozcas, pero que use nuestro mismo alfabeto, y comprobarás esto que afirmo.

5.-Siempre estarás mirando una frase (o fragmento) más allá de aquella que pronuncias. Si en algún momento pierdes esa capacidad de adelantarte, tu fluidez de lectura se resiente.

6.-Nunca lees letras, sino palabras. En algunos casos frases enteras, y hay quien lo hace con párrafos o páginas completas (que previamente han sido estudiadas). Es cuestión de reconocer patrones.

7.-Todo ello lo haces en el orden correcto y de forma casi simultánea.

De niño, aprendes a leer comenzando con letras sueltas y luego trabajas las otras habilidades, que te permitirán reconocer patrones. Todo tu aprendizaje se plasmará en el

paso 7 de los anteriores, y no hay manera de que aceleres ese proceso.

El día menos pensado lo habrás conseguido.

Una de las razones por la que los niños leen con poca fluidez se debe a su escaso vocabulario. Gran parte de lo que leen carece de sentido. Así que aprender tanto vocabulario como se pueda es de gran ayuda para leer mejor. Y la mejor manera de hacerlo es... ¡leyendo mucho y sobre muchos temas! Es un círculo vicioso.

Algo parecido sucede en la lectura musical. Mucha gente se comporta como si leyese o escribiese en un idioma extranjero. Copian o leen sin entender lo que significa. La música tiene también un vocabulario (por cierto bastante limitado) y una estructura (gramática) con sus reglas, tampoco demasiadas. También tiene significado, aunque el suyo no es análogo al del lenguaje hablado o escrito. El progreso en el solfeo no se da sólo mediante la adquisición de cada habilidad necesaria, por separado, sino también por el conocimiento del vocabulario, sintaxis, significado... Cuanto más familiares te resulten éstos, más fácil será reconocer los patrones que componen.

Así que no te obsesiones con las notas aisladas (que por supuesto debes conocer de cabo a rabo) sino aspira a reconocer grupos de notas provistos de significado. Si puedes reconocer una escala cromática (todas se escriben igual) que abarque dos octavas, sólo has de atender a su primera y última nota. No necesitas leer las 21 notas que hay de por medio. Sólo dos.

Del mismo modo, no reconocerás los acordes por sus notas individuales, sino como un patrón. Como si de una palabra se tratara.

Por todo lo anterior, queda clara la importancia del estudio de teoría musical y armonía: es ahí donde hallaremos la gramática, sintaxis y significado de la música.

IV

Trucos y consejos.

(Lo que sigue es una adaptación de un texto publicado originalmente por [Fabio E. Martínez N.](#))

La música es un arte que sucede en el tiempo, como el teatro, la literatura o el cine. Por lo tanto requiere del mismo para ser escuchada, analizada, comprendida, interpretada y estudiada, para llegar a ser DOMINADA; de ahí que sea indispensable aprender a estudiar para no perder, precisamente, tanto tiempo. Se debe, primero que todo, “aprender a aprender” para adquirir un aprendizaje autónomo y significativo, es decir, aprender para la vida profesional como músico y no aprender para pasar la materia o aprobar un examen determinado. Al igual que los alimentos deben ser ingeridos con el fin de ser asimilados por el organismo para poder subsistir, de igual manera no nos debemos indigestar con estudio de fin de semana o trasnochando para un parcial de solfeo o de instrumento. La música, al igual que el ejercicio físico, no debe ser de fin de semana sino de todos los días (lunes a sábado) y DESCANSANDO el domingo. Si al distribuir el tiempo estudiamos una hora diaria dividida en tres segmentos de 20 minutos cada uno, el resultado de estas 6 horas semanales de estudio será:

- 2 horas de RITMO,
- 2 horas de AUDICIÓN y
- 2 horas de ENTONACIÓN.

Si a este tiempo le sumamos las 4 horas de clases presenciales, estamos estudiando DIEZ HORAS SEMANALES DE SOLFEO.

¿Cómo estudiar melodías?

Para el estudio de las melodías es necesario separar los diferentes aspectos que contempla. Siga los siguientes pasos:

1. RITMO
2. NOMBRE DE NOTAS
3. SOLFEO REZADO O HABLADO
4. INTERVALOS
5. SOLFEO ENTONADO

Primero lea rítmicamente el ejercicio sin nombre de notas y sin cantar. Posteriormente lea, con base en un pulso determinado, el nombre de las notas de acuerdo a la clave. En tercer lugar realice el solfeo rezado o hablado, es decir una los pasos uno y dos. Ponga el nombre de las notas, de acuerdo a la clave, al compás y agréguele el ritmo.

En cuarto lugar cante los intervalos de la melodía sin ritmo, es decir realice el segundo paso cantando. Por último una los pasos tres y cuatro, entone el ejercicio con nombres de nota y ritmo. Coloque los matices agógicos (velocidad) y dinámicos (intensidad o volumen) con el propósito de interpretar la melodía adecuadamente y con gusto musical.

Para afianzar la melodía no se debe trabajar únicamente con la técnica de la repetición sino de la variedad. Lea los compases impares y luego los pares, es decir saltándose un compás. Lea de atrás para adelante. Lea de atrás para adelante, pero de izquierda a derecha cada compás. Lea el compás que quiera, en cualquier orden. Realice lectura cangrejo, es decir lea tres compases y vuelva uno hacia atrás, hasta llegar al final de la melodía.

Improvisar con base en la armonía de la melodía, para ello es necesario cifrar los acordes y determinar las funciones que estos cumplen dentro de la melodía. Por tanto hay que saber cuáles son TÓNICA, SUBDOMINANTE y DOMINANTE. Escriba o componga melodías. El mejor método de solfeo es un cuaderno de pentagramas, un lápiz y un borrador, con una cabeza que maneje el PENSAMIENTO MUSICAL. Para componer una melodía primero diseñe una estructura armónica. Determine un antecedente (pregunta) y un consecuente (respuesta) La pregunta y la respuesta forman la frase musical.

¿Cómo estudiar duetos? (partituras a dos voces)

Para el estudio de cada voz siga los pasos explicados en cómo estudiar una melodía. Una vez comprendida la melodía, no necesariamente memorizada, se debe proceder a afianzar la simultaneidad de las dos voces que forman el dueto.

-Lectura "W": lea el primer compás de la primera voz, luego el segundo de la segunda,

posteriormente el tercero de la primera y así sucesivamente.

-Lectura "M": lea el primer compás de la segunda voz, luego el segundo de la primera, posteriormente el tercero de la segunda y así sucesivamente.

-Cante la primera voz y toque la segunda voz en el teclado o en la guitarra.

-Toque la armonía del dueto y cante cualquier voz.

-Grabe la armonía del dueto y cante aplicando las técnicas de estudio vistas. Lea dos compases de la primera voz y luego dos de la segunda hasta el final. Lea dos compases de la segunda voz y luego dos de la primera hasta el final.

-Cante el dueto con un compañero, cuando llegue al final vuelva al comienzo y cambie de voz.

-Interprete, tenga en cuenta la velocidad y los matices. Los duetos desarrollan el oído armónico, corrigen la afinación y afianzan la coordinación psicomotriz. Aumentan el goce de hacer música.

¿Cómo estudiar ritmo a un plano?

Determine el pulso de acuerdo al compás, es decir ubique cuál es la figura que llena un tiempo o un pulso.

El denominador del compás indica la clase de figura, en cambio el numerador señala cuántas figuras de las indicadas por el denominador caben en un compás. Por tanto si el denominador es 4 y el numerador es 3 esto quiere decir que caben 3 negras en un compás porque $1/4$ significa negra. Luego $3/4$ es 3 negras por compás o sus equivalentes. Si el compás es $2/2$, el pulso es blanca o 2 blancas por compás.

Los compases compuestos son los que tienen numerador 6, 9 y 12, estos no se deben marcar a 6, 9 o 12 ya que no tienen 6, 9 o 12 tiempos. Los compases de numerador 6 tienen dos tiempos divisibles por 3, de ahí que los de numerador 9 tengan tres tiempos y los de 12 cuatro. Dependiendo de la velocidad o del tipo de figuras, divisiones o subdivisiones del pulso, se puede marcar subdividiendo, pero en lo posible es mejor evitar este proceso para llegar a dominar estos compases de acuerdo a la música que se escribe en ellos.

Como se puede observar, los compases los determina el acento y la tradición, una misma melodía se puede escribir en diferentes compases sin que cambie nada, de ahí que por tradición los músicos escriban en un determinado compás un aire o ritmo y los intérpretes se acostumbran a ese compás.

Una vez determinado el pulso lea las figuras que comprenda cada uno de ellos. Marque el compás adecuadamente. Evite marcar el pulso con el pie. Lea el ejercicio a diferentes

velocidades, ayúdese de un metrónomo.

¿Cómo estudiar ritmo a dos planos?

Para estudiar ritmo a dos planos aclare las dudas rítmicas de cada plano primero. Recuerde que una mano lava a la otra, esto quiere decir que una mano ayuda a interpretar la línea de la otra. Busque dos timbres diferentes, por ejemplo una mano golpea con un lápiz la mesa y la otra percute una hoja de papel o la madera de la mesa. Una línea con la voz y la otra con las palmas. La finalidad de estos ejercicios es crear hábitos de lectura simultánea que son indispensables para tocar piano, batería, órgano, acordeón, arpa, guitarra, entre otros. Además es una herramienta básica para la audición estructurada y para la dirección de coros y orquestas. La lectura a dos planos afianza el montaje de duetos y ejercicios de cante y toque, al igual que los temas y variaciones con piano o sin él.

1.- El Resultado Sonoro (RS)

Es la manera como se escribe un ejercicio a dos o más planos, con el propósito de determinar con claridad qué debe sonar en cada una de las partes por separado.

2.- El Resultado Rítmico (RR)

Es la suma de los ritmos producidos por dos o más planos y resumidos en una sola línea rítmica.

Para hallar el RR es necesario observar cada pulso y determinar el momento de la ejecución sin tener en cuenta la prolongación o duración de cada sonido, de ahí que la figura o silencio de menor duración es el que se debe ejecutar.

Ritmo a dos planos

Ejecute la línea con plicas hacia abajo con el pie (Bajo Fundamental de un acorde en la guitarra o el piano; o el bombo en una batería, esto es el primer tiempo del compás; el tercer tiempo es el bajo alterno, o sea la dominante o quinto grado de la tonalidad)

Ejecute la línea con plicas hacia arriba con las palmas (Acorde o la simultaneidad de tres o más sonidos en la guitarra o el piano y un toque en el redoblante de la batería).

El RR ayuda a precisar el ritmo y facilita la lectura y por lo tanto la ejecución.

El RS es tener en cuenta la duración de cada figura, es ejecutado una vez se ha comprendido y aplicado el RR. Lea los ejercicios a dos planos pensando en el RR y teniendo en cuenta las duraciones para obtener un excelente RS.

Lea pronunciando con la boca onomatopeyas del RR y percuta simultáneamente con la mano izquierda el plano inferior, y con la derecha el plano superior.

The image displays musical notation for rhythmic exercises. It is organized into three rows. The first row contains four measures: 'Tres contra Dos' (triplets of eighth notes), 'Resultado Rítmico' (rhythmic result of triplets), 'Dos contra Tres' (triplets of eighth notes), and 'Resultado Rítmico' (rhythmic result of triplets). The second row contains four measures: 'Dos contra Tres' (quarter notes), 'Resultado Rítmico' (rhythmic result of quarter notes), 'Tres contra Dos' (quarter notes), and 'Resultado Rítmico' (rhythmic result of quarter notes). The third row contains two measures: 'Resultado Sonoro' (sonic result in 3/4 time) and 'Resultado Rítmico' (rhythmic result in 3/4 time).

Para el estudio de Cuatro contra Tres y de Tres contra Cuatro ayúdense del RR. Tenga en cuenta que está expresado el RR de un solo pulso escrito con figuras convencionales para facilitar la lectura y la ejecución. (ver cuadro inferior, página siguiente)

Resultado Sonoro Resultado Rítmico Resultado Sonoro Resultado Rítmico

Miniature

Haendel

1 Resultado Rítmico

6

[Índice](#)

Capítulo 17

LA MEMORIA MUSICAL

La memoria musical es una herramienta que todo buen músico debe desarrollar. Hay varios tipos de memoria musical:

1. **Auditiva.** Se basa en el conocimiento de la obra que se interpreta, habiendo sido escuchada con anterioridad bien sea en grabaciones, conciertos en vivo o en vídeos.
2. **Melódica.** Es el reconocimiento de la línea melódica de los temas, variaciones y desarrollo de los mismos.
3. **Rítmica.** Se estructura en el ritmo de la melodía, de la armonía y de los patrones de acompañamiento.
4. **Nominal.** Es la capacidad de solfear, entonando la melodía o los cantos de los bajos, un acompañamiento armónico.
5. **Visual o Fotográfica.** Es tener en la mente una fotocopia de la página de la partitura que se interpreta.
6. **Mecánica o Digital, también (mal)llamada Muscular y táctil.** Es la principal memoria que utilizan los músicos especialmente los guitarristas y pianistas. Se adquiere siendo muy disciplinado en la digitación y automatizando cada pasaje hasta adquirir continuidad en la interpretación.
7. **Armónica y/o Contrapuntística.** Es indispensable para directores de coros y orquesta ya que de su análisis y aplicación se logra una excelente interpretación de una obra musical.
8. **Analítica o Formal.** Son el análisis y la audición estructural los que ayudan a comprender mejor una composición musical. Son indispensables para llegar a manejar los principios de la creatividad y de la improvisación.
9. **Emotiva.** La determina el carácter e interpretación de la obra musical en cuanto al estilo, época, compositor, clase de música, contexto cultural. etc.
10. **Tímbrica.** Es muy importante para un arreglista, compositor y director de orquesta conocer los diferentes timbres de los instrumentos musicales y la combinación de los mismos, con el fin de crear colores adecuados y efectos interesantes de instrumentación e interpretación de una obra determinada.

MANTENIMIENTO DE UN REPERTORIO. OLVIDO INTENCIONADO Y REAPRENDIZAJE.

1.- Interpreta tu repertorio siempre que puedas, no sólo en presentaciones oficiales. Para ello, debes organizarte. Haz una lista de todas las piezas que conoces y crea varios

programas. Si puedes tocar cinco piezas, está bien. Si son cien, haz 20 programas de cinco piezas cada uno, establece una rotación con ellos y síguela hasta el final del ciclo, de manera que sólo toques de nuevo el número 1 cuando ya hayas tocado el 20. Toca para tu familia, amigos, audiciones de la escuela... Cuando interpretes una pieza del repertorio, identifica en qué puntos puedes pulirla un poco más, y hazlo.

2.- Las piezas que acabas de aprender se pueden incorporar al repertorio “permanente” de la siguiente manera: después de aprenderlas, déjalas estar durante un par de meses. Si las olvidas del todo, mejor que mejor. Al cabo de ese tiempo, vuelve a aprenderla como si se tratase de una pieza completamente nueva, repitiendo todos los pasos que seguiste la primera vez. Finge que no la conoces. Es difícil resistir la tentación de saltarse pasos, pues en realidad sí la conoces, pero no lo hagas. Verás que determinados pasajes te siguen resultando difíciles, pero en general el aprendizaje será mucho más fácil y rápido esta vez. Repite este proceso con cada pieza deseada tres o cuatro veces. Cuando lo hayas hecho, verás que no podrás olvidar la pieza ni aunque lo intentes. Será tuya para siempre y los pasajes complicados serán por fin tan fáciles como el resto.

El inconveniente de este método es de tipo psicológico: es anti-intuitivo y nadie quiere practicarlo. Pero vale la pena intentarlo.

Índice

Capítulo 18

Mejora post-práctica: definición y plazos.

La Mejora Post-Práctica (MPP), por decirlo con sencillez, consiste en la adaptación de nuestro cuerpo a las exigencias que le planteamos mediante un entrenamiento. Estas adaptaciones (idealmente mejoras) no suceden inmediatamente, sino que tardan días en producirse.

Pensemos en los culturistas. Sus músculos no se desarrollan mientras realizan ejercicio, sino cuando descansan. Al levantar pesos de forma repetida, ciertos músculos sufren pequeñas roturas. Estas microlesiones, sin embargo, son reparadas por el cuerpo en unas 36 horas, resultando, entre otras cosas, en un aumento del volumen del músculo y por lo tanto de su potencia.

Hasta hace unas décadas, sin embargo, se desconocía la MPP. Los culturistas ejercitaban los mismos grupos musculares todos los días, de manera que no sólo no les

permitían crecer (gracias al reposo) sino que se producían lesiones por exceso de entrenamiento.

Ahora que conocemos este fenómeno de MPP, los deportistas en general siguen entrenando a diario, pero establecen una rotación planificada, de forma que entre dos sesiones de trabajo que afecten a los mismos grupos musculares, medie un período de 36 horas.

Ahora, traslademos este concepto al terreno de la práctica musical. Los alumnos que mejor progreso muestran siguen este procedimiento, ya sea porque lo conocen, o bien por pura casualidad (esto posiblemente explique por qué hay tan pocos grandes pianistas, es decir puede que no sea necesario ser un prodigio, y que sean este tipo de detalles los que marcan la diferencia).

Tocamos el piano mediante músculos, esto es evidente. Pero se trata de poner en funcionamiento, con una gran exigencia, ciertos grupos musculares que normalmente (en nuestra vida cotidiana) no ejercitamos. Muchos adultos que tratan de aprender desde cero, sin experiencia previa en otros instrumentos, muestran cierta atrofia en estos músculos (que están en el antebrazo, fundamentalmente, pues la mano no tiene una gran masa muscular). Esta atrofia se debe a la falta de uso, y explica en parte la torpeza que padecen los principiantes. Como en todo ejercicio, el músculo crece a base de repetir un trabajo con exigencia también creciente, así que al principio resulta imprescindible que el alumno repita los movimientos básicos muchas veces.

Al músculo le cuesta entre 3 y 6 meses crecer, y ese es el periodo más desagradable. Un profesor puede ser de gran ayuda en ese tiempo, si sabe qué movimientos deben ser repetidos y si es capaz de asegurarse de que el alumno los practique diariamente.

Por otro lado, un profesor que ignore esto puede alargar innecesariamente el aprendizaje, e incluso dificultar el progreso de sus alumnos.

Aunque hemos utilizado el ejemplo del culturismo (pues es un caso extremo) en realidad la práctica pianística no es tan exigente. Pero sí es cierto que no podremos tocar ciertos pasajes hasta que no desarrollemos ciertos músculos, incluso en el supuesto de que supiéramos "cómo" tocarlos.

La consecuencia práctica de todo esto es que los principiantes deben dejar pasar unas 36 horas antes de volver a ejercitar los mismos músculos. ¿Cómo conciliar esta necesidad con la de practicar diariamente? Pues mediante una rotación de tareas:

-lunes por la mañana : escala de SiM; no repetir hasta el martes por la tarde.

-lunes por la tarde: práctica de acordes; no repetir hasta el miércoles por la mañana.

-martes por la mañana: práctica de una pieza musical, que no repetirás hasta el miércoles por la tarde.

-etcétera.

El estudiante no tiene ni idea de que esto es necesario, y yo sugeriría al profesor que no pierda el tiempo tratando de explicarlo. Lo que, en mi opinión, debe hacer el maestro es dedicar tiempo a crear un calendario de práctica adecuado a las necesidades de cada alumno, y asegurarse de que su práctica diaria se ciñe a él.

Una vez se ha desarrollado la musculatura necesaria (unos 6 meses, recordemos) ya no nos hemos de preocupar por dejar que pasen 36 horas entre dos ejercicios similares.

Hasta ahora no lo hemos comentado, por seguir un orden, pero mientras este desarrollo muscular sucede, también hay un desarrollo del sistema nervioso. Al fin y al cabo, la orden de mover un músculo parte del cerebro.

Y es éste, en realidad, el periodo crucial en el aprendizaje del piano, mucho más importante que el desarrollo de la musculatura necesaria. Del desarrollo nervioso depende todo lo demás, y es curioso que mucha gente lo ignore. Además, este desarrollo es inconsciente. Así que prestaremos una especial atención a partir de ahora.

Muchos de los problemas (incluidas las lesiones) a los que nos enfrentamos durante nuestro aprendizaje musical, residen en que pretendemos resolver dificultades técnicas a base de ejercitar músculo, cuando la verdad es que el origen del problema está en el sistema nervioso, del que depende todo el aprendizaje.

Se suele confundir la *tensión muscular* con lo que, en realidad, es *una inhibición de un impulso* nervioso. Esto se aprecia muy a menudo en los principiantes. Son patosos, y una de las causas de su torpeza reside en los movimientos que nuestro cuerpo realiza por simpatía. Me explico: pidámosles que pongan la mano derecha sobre el teclado, de Do a Sol, mientras que dejan la izquierda sobre su regazo. Ahora pidámosles que mantengan todos los dedos sobre el teclado, y que únicamente alcen el dedo índice varias veces. Lo típico es que todos los dedos se muevan aunque el alumno no quiera, esto es el movimiento simpático. De hecho, si observamos los dedos de la otra mano, que permanecen sobre el regazo y de los que nadie espera una reacción, veremos que también se mueven.

Alguno de mis estudiantes movería, incluso, los dedos de los pies involuntariamente. Y eso tratando de mover el dedo índice de forma aislada. Cuando se les hace ver lo que está pasando, tratan de bloquear dichos movimientos involuntarios mediante tensión muscular, lo cual de hecho funciona. El problema es que, si se les permite adoptar esta solución como pauta de comportamiento, se convertirá en un hábito muy rápidamente, y además supondrá un obstáculo en su aprendizaje en años venideros.

Así que lo que debemos enseñarles es a inhibir esos movimientos mediante órdenes que no impliquen tensión muscular, agarrotamiento. Ya que la ruta que sigue una orden desde el cerebro hasta el músculo es de tipo nervioso, trataremos de operar sobre esa ruta. Si el

mensaje (la orden de mover algo que no se desea mover) no se libera, entonces no habrá movimiento muscular indeseado que bloquear, y por lo tanto no habrá tensión.

¿Cómo se enseña esto? La verdad es que no te lo sabría decir. Lo que sí puedo decirte es que es una forma de conocimiento que todos poseemos. Si te pido que levantes un brazo, ¿cómo lo haces? Casi nadie sabe explicarlo, sin embargo la mayoría podemos levantar un brazo en un gesto aislado. Aprovechémonos pues de esa sabiduría. Dado que aprendemos principalmente por imitación, imitemos el movimiento del alumno. Luego inhibámoslo, y ofrezcamos al alumno el gesto correcto que él, a su vez, deberá imitar. Una de las grandes tareas que aguardan al pianista es, precisamente, la de aprender de forma definitiva una secuencia de inhibiciones motoras que no conlleven tensión. De la misma manera que con el desarrollo muscular, también aquí se producirá una mejora posterior a la práctica, aunque de naturaleza distinta.

Es decir, también ahora necesitaremos repetir un gesto para mejorar nuestro rendimiento, pero es crucial que lo hagamos de la forma correcta, con especial atención. Permíteme que insista: suma atención y corrección durante las repeticiones. Nada de repeticiones mecánicas, sin pensar lo que hacemos.

Porque ahora el estudiante va a repetir una secuencia de inhibiciones del impulso nervioso (de la orden), que resultará en un patrón de movimientos correctos. **Es este el momento en que la repetición de movimientos lentos de solo dos o tres dedos nos reportará grandes beneficios a largo plazo.**

Posar la mano sobre cinco notas consecutivas y, lentamente, subir y bajar cada dedo, con el fin de observar esa lucha entre inhibición nerviosa y tensión muscular. Nuestro objetivo es vencer la tendencia natural al movimiento por simpatía. Una vez se consigue, ya no es necesario insistir en ello jamás.

Cuando escucho que hay gente que practica un repertorio avanzado a velocidades extremadamente lentas, no puedo evitar sonreír. No es necesario. El control del movimiento simpático no debería costar mucho tiempo. De hecho se aprende (se vuelve inconsciente) casi inmediatamente. La tarea del profesor consiste ahora en vigilar, como un halcón, cada movimiento del alumno a la búsqueda de signos de tensión muscular donde debería haber inhibición del impulso nervioso, con el fin de que el control del movimiento simpático sea memorizado sólo con gestos correctos. Desde este punto de vista, la mejora post-práctica sólo necesita de una noche de sueño para ser efectiva (siempre que se completen ciertos [ciclos](#) del [sueño](#)). Un sueño de buena calidad es importantísimo para un aprendizaje eficiente.

Bueno, pues ahora que hemos abordado el desarrollo muscular y la inhibición nerviosa (es decir, tenemos trabajada la fuerza necesaria para tocar, y el control del movimiento involuntario para tocar solo donde y cuando queremos) vamos a ver cómo afrontamos los problemas de coordinación motora. Lo haremos en dos fases, sabiendo que el tiempo necesario para que se produzca mejora post-práctica es, también, una noche de sueño

completo.

Primero, trabajaremos la coordinación de los miembros implicados en la acción de tocar: la cintura escapular; brazo; antebrazo; mano; dedos. De manera que el movimiento se origine en la escápula y se transmita desde allí a los dedos (¡y no al revés!) y, finalmente, trabajaremos la coordinación de los dos lados del cuerpo.

Externamente, esto se consigue trabajando los ejercicios y piezas musicales, primero a manos separadas y después juntando manos, para lo cual existen numerosos recursos que serían motivo de un texto aparte. Internamente, todo el proceso de coordinación está guiado por el oído. Esto quiere decir que el estudiante debe tener una imagen sonora de aquello que pretende lograr con un movimiento determinado. Si la escucha es lo suficientemente detallada, los dedos obedecerán produciendo el sonido deseado. Mucha gente ignora esto, obsesionándose cada vez más con los detalles relativos al movimiento de manos y dedos.

No hace falta. Escuchar con atención siempre debería prevalecer sobre la obsesión por los movimientos.

Así que ahora ya trabajamos con unas secuencias de movimientos musculares coordinados e inhibiciones nerviosas, cada vez más complejas. Para interpretar un pasaje musical determinado hallaremos que, muchas veces, solo dos o tres de estas secuencias son las idóneas, funcionan óptimamente.

Gran parte de nuestro estudio ha de concentrarse simplemente en averiguar cuáles son esas secuencias, para memorizarlas al objeto de que sean ejecutadas inconscientemente. Por fortuna, los patrones musicales son relativamente limitados (no infinitos) así que un alumno puede aprender gran parte de ellos en un par de años.

Si esto no sucede más a menudo, no es porque se requiera más tiempo que el que yo propongo, sino porque raro es el alumno que es capaz de seguir un método al pie de la letra durante tanto tiempo.

(Nota: personalmente creo que exagera la rapidez de la MPP al reducirla a una noche. Siendo válido su razonamiento, es posible que en muchos casos se necesiten varias noches de sueño. También puede considerarse que lo que dice es cierto, pues siempre habla de sesiones de estudio muy concentradas y por tanto simples).

[Índice](#)

Capítulo 19

CAUSAS DE LAS DUDAS AL TOCAR

Una de las causas de los titubeos al tocar se debe a que, cuando memorizan, los estudiantes olvidan superponer las secciones en que han dividido la obra, de manera que al llegar al punto de unión entre secciones se produce el tartamudeo, la inseguridad.

Es muy importante, pues, incluir parte de una sección contigua a la que se está estudiando. A veces es no suficiente con incluir una sola nota de la sección contigua. En esos casos, superpón un compás entero, incluso una frase completa. Es decir, añade el primer compás de la sección 2ª mientras practicas la 1ª, o incluye el último compás o frase de la sección 1ª cuando estudies la 2ª.

Una vez puedas tocar sin problemas ambas secciones con sus añadidos, no deberías tener problemas de inseguridad, ni parones, cuando las juntes.

Existen otros dos principales motivos que provocan titubeos:

1.-No conoces la música lo suficientemente bien, así que no estás seguro de cómo sigue en un punto determinado. Esto es particularmente frecuente en los pasajes rápidos. La solución consiste en memorizar la música. Siempre podrás, además, usar la partitura como referencia.

2.-Una razón más común tiene que ver, sin embargo, con que disponemos de demasiadas opciones interpretativas. Es un problema de elección. Si al repetir un pasaje cambias la digitación a menudo, o si cambias de movimiento en cada repetición, tu cerebro dudará sobre qué opción escoger cuando llegues al pasaje en cuestión. Y titubearás.

La solución es obvia: repite siempre los mismos movimientos, la misma digitación. Esto no quiere decir que algunos movimientos sean sagrados. Pero antes de repetir muchas veces un gesto, se debe invertir tiempo en explorar varias posibilidades que se ajusten a tus características anatómicas y a la musicalidad que exija la pieza. Una vez hayas decidido qué movimientos practicarás, entonces sí debes poner toda tu alma en asegurarte de que son exactamente esos los que repetirás.

[Índice](#)

Capítulo 20

UN CAMBIO DE ACTITUD PUEDE SUPONER UNA GRAN MEJORA EN TU APRENDIZAJE (Bernhard)

1.- Primera actitud equivocada: practicar con la finalidad de tocar bien una canción. ¿Por qué pienso que esta actitud no es buena? Pues porque en cuanto tengas cierto control sobre la pieza, perderás tu interés por seguir perfeccionándola, para repasarla y pulirla. “Es que ya me la sé”. Esto le sucede a muchos estudiantes: tras pasar un buen montón de tiempo luchando por aprender una obra, consiguen hacerlo y justo en ese momento dejan de practicarla.

En consecuencia, su memoria ha guardado numerosos intentos fallidos, repletos de errores, frente a los que se opone un único suceso correcto. ¿Adivinas qué versión de la obra surgirá automáticamente, apenas se dé un mínimo de presión? Puedes apostar a que será la versión errónea.

Actitud alternativa: practicar para no equivocarse nunca (sabiendo que es imposible).

2.- Segunda actitud equivocada: considerar que una pieza es difícil.

Algunos estudiantes están fascinados y profundamente impresionados por obras que consideran “difíciles”. Quieren aprenderlas y tocarlas, y ser vistos tocándolas. En consecuencia, esperan que una pieza “difícil” sea “difícil” de tocar, y por tanto se sienten engañados si resulta que la pieza, después de todo, es bastante asequible. La idea de “esfuerzo” toma forma durante la práctica, resultando en una interpretación que transmite esa sensación de “laboriosidad”, siendo evidente que ha sido necesario un gran esfuerzo.

Actitud correcta: ninguna pieza es difícil. Una obra es o bien fácil, o simplemente imposible, y la diferencia estriba en que se trabaje correctamente en ella.

Como consecuencia de esta actitud correcta, el propósito de la práctica es ahora hacer fácil la pieza. La dificultad ya no forma parte de la ecuación. O la tocas con facilidad o no la sabes tocar.

Ninguna interpretación se puede considerar pulida si no resulta fácil, pero no se volverá fácil por sí misma. Es necesario entender cómo hacerla fácil de verdad.

3.- Tercera actitud equivocada: creer que uno ha agotado todas las aproximaciones posibles para el estudio de una pieza.

Muchos estudiantes consiguen una versión razonable (pero lejos de ser aceptable) de una obra tocada a primera vista. Les invade entonces una falsa sensación de confianza: “esta es fácil”. Así que no ponen en ella el mismo empeño que si la hubiesen considerado imposible. La seguirán tocando a primera vista sin llegar nunca al nivel considerado aceptable, repitiendo errores y consolidando malos hábitos.

Conozco el caso de un chico que llevaba seis años tocando una pieza de Bach. Como

pensaba que era fácil, no se preocupaba por trabajarla bien, y siempre estaba quejándose de que no conseguía dominarla, a pesar de tantos años de esfuerzo. Cuando le sugerí que, tal vez, el problema era que no la había estudiado en realidad, se ofendió mucho.

Actitud correcta: estudia cada obra con el mismo grado de seriedad. No dejes detalles sueltos, dale caña hasta el fondo.

Todas las anteriores actitudes incorrectas tienen que ver con los objetivos. Sea lo que sea lo que persigues, debes apuntar a ello. Si no intentas de verdad tocar una pieza sin ningún error, si no tratas de hacerla fácil, si no aspiras a la perfección... ¿en serio, te sorprende no conseguirlo?

Práctica activa. (blog [bulletproofmusician](#), muy recomendable)

¿Por qué le llamamos practicar, cuando lo que debemos hacer es estudiar?

Cuando practicamos, a menudo dejamos que todo el proceso de abstracción recaiga en el subconsciente. Si, por ejemplo, fallamos una y otra vez en un desplazamiento de la mano y tratamos de remediarlo mediante la mera repetición, tendremos que esperar hasta que nuestra mente no consciente dé con una solución, basándose en los datos repetitivos que le hemos facilitado.

Sin embargo, si en vez de esto nos detenemos y examinamos el problema conscientemente, proveeremos a nuestra mente con una variedad de información mucho más útil, que podrá ser extrapolada más rápidamente hasta obtener una solución al problema.

Para ser claro, no defiendo que se intente sustituir las funciones no conscientes por otras enteramente conscientes. Primero, porque es imposible y segundo, porque quiero que mi subconsciente trabaje para mí. Es increíblemente capaz de hacer cosas, no deja de sorprender cuántas. Pero no quiero depender enteramente de él. En vez de eso, es mejor usar pensamientos conscientes para guiar al subconsciente.

Si volvemos al ejemplo del desplazamiento de la mano, sería mejor preguntarnos qué estamos haciendo exactamente, a repetirlo una y otra vez sin pensar.

Qué dedo va a qué nota y por qué.

Cómo se balancea la mano.

Qué sensaciones llegan a la mano o los dedos cuando los desplazo.

Cómo se produce la transición entre dos posiciones.

Cómo lograr fluidez.

Cómo integrar la musicalidad en todo ello.

Contestar a estas preguntas implica experimentar físicamente, así que aunque sea posible formularse preguntas y respuestas sobre el problema, a veces la respuesta no se puede expresar con palabras. Es un gesto, algo que se hace, no algo que se dice.

Al final, este proceso se da sin que uno se lo proponga, y las soluciones surgen con naturalidad.

Cuando por fin has dado con las posibles soluciones es cuando comienza la repetición. Mediante ella nos convencemos de que algo es correcto e integramos esa solución en una secuencia de movimientos. La repetición permite fundir un proceso en otro, dando lugar a un único bloque de información.

Una vez hemos practicado ese desplazamiento de la mano, lo dejamos estar hasta la próxima sesión de estudio. Si, al cabo de una hora, lo repetimos, es muy probable que no seamos capaces de hacerlo bien. No podemos activar los “caminos” por los que el recuerdo debe ser recuperado, traído a las manos. Esto no quiere decir que hayamos malgastado tiempo de estudio. De hecho, probablemente signifique que el subconsciente está trabajando en ello (hay procesos fisiológicos implicados en la consolidación del recuerdo que tardan horas, días, semanas o meses en completarse, como por ejemplo la síntesis de ARN, el establecimiento de nuevas conexiones neuronales...).

Así que déjalo por hoy, vete a dormir y dale tiempo al cerebro para que haga su parte. Al día siguiente es muy posible que las cosas vayan saliendo mejor.

Si tuviera que resumir todo lo anterior en una frase, o pensamiento, este sería que la práctica es estudio. Y que aprender a practicar (o estudiar) es tan sólo un aspecto de algo más amplio: aprender a aprender. Y para aprender hay que pensar.

[Índice](#)

Capítulo 21

EJERCICIO DE NOTAS REPETIDAS

Si enumeramos un conjunto de notas del 1 al 15, se pueden trabajar en los siguientes grupos:

1 2	1 2 3	1 2 3 4	1 2 3 4 5	1 2 3 4 5 6
2 3	2 3 4	2 3 4 5	2 3 4 5 6	2 3 4 5 6 7
3 4	4 5 6	3 4 5 6	3 4 5 6 7	3 4 5 6 7 8
4 5	6 7 8	4 5 6 7	4 5 6 7 8	4 5 6 7 8 9
5 6	7 8 9	5 6 7 8	5 6 7 8 9	5 6 7 8 9 10
6 7	8 9 10	6 7 8 9	6 7 8 9 10	6 7 8 9 10 11
7 8	9 10 11	7 8 9 10	7 8 9 10 11	7 8 9 10 11 12
8 9	10 11 12	8 9 10 11	8 9 10 11 12	8 9 10 11 12 13
9 10	11 12 13	9 10 11 12	9 10 11 12 13	9 10 11 12 13 14
10 11	12 13 14	10 11 12 13	10 11 12 13 14	10 11 12 13 14 15
11 12	13 14 15	11 12 13 14	11 12 13 14 15	
13 14		12 13 14 15		
14 15				

Para cada grupo de notas se utilizarán varias técnicas, repitiendo cuantas veces sean necesarias hasta dominarlos. Es fácil ver que si hacemos el ejercicio completo tardaremos bastante, así que mejor asegurarse de que disponemos de suficiente tiempo antes de comenzar, porque hay que hacerlo completo en una sentada (alternando manos). Para pasajes muy largos, se pueden sustituir las notas por acordes, y agruparlos de la misma forma para memorizarlos. Veamos un ejemplo práctico.

CÓMO ABORDAR UN ESTUDIO DE CZERNY (Op. 740 nº 2) USANDO EL TRABAJO POR SECCIONES Y LOS GRUPOS DE NOTAS REPETIDAS.

Tempo: el autor indica un tempo mínimo de 60, lo que nos daría 180 a cuatro semicorcheas. El subtítulo de este estudio es "Paso inferior del pulgar". Vaya, mal empezamos. Reto a cualquier pianista a que lo haga, a ese ritmo y pulgar abajo. Es imposible, el pulgar ha de pasar lateralmente con un movimiento completo de la mano. La

mejor forma de hacerlo consiste en romper los arpegios en patrones de acordes, y tocarlo todo así.

Compases 37-40, arpegio para mano izquierda, Fa#. El arpegio es F#-A#-C#-F#-A#-C#-F# (y luego descendiendo). Añadiremos un Fa# perteneciente al siguiente compás con el propósito de solapar secciones.

1.- Ponte un objetivo general. En este caso, los objetivos son precisión y rapidez.
 2.-Toca cada nota aislada. Tómate tu tiempo. Tu objetivo ahora es usar el dedo correcto sobre la tecla adecuada. Así que pulsa repetidas veces el Fa# con el meñique. La tecla negra es más estrecha, resulta fácil resbalar, así que prueba diferentes posturas de dedo. En general, dedos aplanados van mejor sobre teclas negras, pues aumentan la superficie de contacto, aunque esto es algo muy personal. Estás investigando qué te funciona mejor. Ahora toca el La# con el dedo medio. Presta especial atención en hacer fuerza sólo en el punto de contacto con la tecla. En este momento, estudia cómo se comporta el mecanismo de escape, que varía de piano a piano. Recuerda que, tras superar el punto en que el escape se activa, ya no tienes control sobre el martillo, así que te puedes relajar). Los dedos, como ves, se tensan sólo durante una fracción de segundo. Investiga también cómo usar el brazo en esta fase de notas aisladas. Hay un montón de posibilidades, cuyo rango se irá reduciendo drásticamente conforme añadas notas nuevas.

3.- Ahora avanza y toca dos notas consecutivas, Fa y La, con dedos 5 y 3. Comienza tocándolas a la vez, como si fuera un acorde, es decir a velocidad infinita. Explora distintos gestos para tocar este acorde (desde los dedos, brazos, etc.) con el objetivo de lograr la máxima, relajada exactitud. Tiene que ser fácil. Tendrás que controlar y ajustar la distancia entre los dedos, tocar en el centro de la tecla, probar la diferencia entre hacerlo al filo de la tecla o hacia la madera.

Estos parecen muchos detalles, pero como sólo estás trabajando con dos notas, lo puedes tener listo en un par de minutos. Ahora rompe el acorde y más lentamente, pero aún a una velocidad altísima, es decir lo más cerca que puedas del unísono. Sírrete del brazo y el antebrazo para mover los dedos.

Ahora ve ralentizando el movimiento, para observarlo mejor. No estás tocando despacio, sino a cámara lenta. A medida que ralentes haz el movimiento más grande, y más corto cuando aceleres. El movimiento, sin embargo, será el mismo. Esto es lo más importante: dar con el movimiento o la secuencia de ellos que producirá el sonido que buscas.

Ahora tocaremos otras dos notas, pero no serán Do y Fa sino La y Do, porque siempre solapamos secciones. Dedos 3 y 2. Repite todo cuanto hiciste anteriormente para las otras dos notas.

Verás que te resulta más fácil porque los dedos 2 y 3 son más fuertes que 5-3. Ahora haz lo mismo con las notas Do y Fa, dedos 2-1. Este es, con seguridad, el más fácil de los movimientos.

Como verás, al usar este procedimiento estarás practicando durante más tiempo las posiciones más difíciles y los dedos más débiles. Las siguientes dos notas son Fa-La, dedos 1-3. Estas no las puedes tocar como un acorde ya que es el punto en que debes desplazar la mano lateralmente, usando el brazo. De manera que es este el punto que condicionará la velocidad total que seas capaz de alcanzar, suponiendo una velocidad constante a lo largo del arpegio.

Así que concéntrate en estas dos notas, y sigue trabajando el compás hasta que lo tengas, añadiendo siempre el primer tiempo del compás siguiente.

4.-Ahora volveremos a hacer lo mismo, pero con grupos de tres notas. Verás que algunos son más fáciles que otros. Los fáciles se pueden practicar a partir de acordes, en los difíciles hay que investigar cuál es el mejor gesto, el que produzca a la vez exactitud y velocidad.

5.-Ahora haz lo mismo con grupos de cuatro notas. Debería resultarte más fácil porque vas acumulando un aprendizaje previo sobre secciones más pequeñas.

6.- Grupos de cinco notas. A estas alturas tus dedos deberían de moverse con gran soltura.

7.- Finalmente, los dos últimos grupos de seis notas, ascendiendo y descendiendo.

En este punto deberías ser capaz de tocar el arpegio con soltura, facilidad, rapidez y exactitud. Si esto es así, repite el arpegio varias veces sin parar.

Todo el proceso debería costarte de 30 a 40 minutos, tras los cuales sabrás tocar el arpegio para siempre, a condición de que hagas lo siguiente: repite el mismo proceso, exactamente el mismo, durante los próximos siete días.

Cada día te costará menos tiempo. Este es el método más efectivo que conozco para adquirir técnica, sin embargo no es intuitivo y por lo tanto mucha gente lo rechaza.

Avisado estás.

Índice

Capítulo 22

PRÁCTICA DE ESCALAS

A.-Objetivo: descubrir las notas que componen una escala, escucharlas, asociar sonido y nombre, entender la estructura de una escala.

- 1.-Un dedo, una octava, manos separadas. Toca la escala y pronuncia el nombre de las notas en voz alta, mientras las tocas. (3 minutos)
- 2.-Repite lo mismo, pero esta vez di en voz alta el INTERVALO que se crea entre las notas que vas tocando.(3 minutos)

B.-Objetivo: aprender y memorizar la digitación, reforzar el conocimiento anterior, paso inferior del pulgar.

3. Todos los dedos, dos octavas, manos separadas. (3 minutos)

C.-Objetivo: dominar un movimiento adecuado para tocar escalas veloces, desplazando la mano lateralmente.

- 4.-Toca las notas de la escala en grupos, o acordes, es decir haciéndolas sonar a la vez. Primero dedos 123, luego desplazamiento lateral de la mano, y entonces dedos 1234. Haz esto sobre una, dos , tres y cuatro octavas.

- 5.-Sobre la base del anterior ejercicio, ahora “separaremos” el pulgar. Toca: 1 (aislado) 2,3 (como acorde) 1 (aislado) 234 (acorde). Este procedimiento se debe practicar de dos maneras:

- Paso del pulgar alto para escalas rápidas.
- Paso del pulgar inferior para legato en pasajes lentos.

D.-Objetivo: tocar escalas lentas o rápidas, utilizando movimientos apropiados.

- 6.-Toca la escala a manos separadas sobre cuatro octavas. Toca despacio, pasando el pulgar por debajo.
- 7.-Lo mismo, pero a mayor velocidad y pasando el pulgar “por arriba” (o lateralmente). Observa cuidadosamente qué patrones de movimiento son necesarios para alcanzar dicha velocidad, de manera que comprendas por qué esta forma de paso del pulgar ayuda a adquirirla.
- 8.-Ahora, deberías empezar a practicar variaciones. Cuatro octavas a manos separadas.
 - Figuras con puntillo (hay quien no lo recomienda, pues piensa que puede entorpecer el

desarrollo de un tono homogéneo).

-Alternando velocidades (lento-rápido)

-Acentúa la 2ª, 3ª o 4ª nota.

-Toca legato, staccato y mezzo staccato.

-Toca *forte*, *piano*, *crescendo* y *diminuendo*.

-Crea una línea melódica a partir de la escala, acentuando las notas oportunas. Deberías ser capaz de extraer la melodía mientras el resto de las notas permanece en segundo plano.

9.- Ahora toca la escala a manos separadas, pero partiendo de notas aleatorias (no de la tónica) y manteniendo la misma digitación.

10.-Toca la escala cromática de tu elección, cuatro octavas, ascendente y descendente.

11.-Finalmente, puedes tocar con ambas manos. La coordinación puede resultarte muy difícil.

Una forma de facilitar la coordinación consistiría en tocar con ambas manos agrupando ciertas notas, y después solapando los grupos para que no surjan dudas en las zonas de conexión entre grupos. Este método requiere de una sesión larga (de 20 min. a 1h.).

La buena noticia es que basta con practicar este ejercicio una o dos veces para cada escala. Después, ya no será necesario repetirlo nunca más.

Ejemplo para Do Mayor a manos juntas (pasos):

PASO 1

-Manos juntas, digitación correcta, repite las notas Do y Re cientos de veces (un par de minutos).

-Ahora Re-Mi. (idem)

-Mi-Fa...

- Y así hasta completar la octava, con Si-Do.

PASO 2

- Lo mismo, pero con tres notas, insistiendo durante más tiempo en las secuencias más difíciles. (CDE, DEF, EFG, GAB,ABC)

El resto de pasos, lógicamente, consistirían en grupos de cuatro (4 grupos), cinco (idem), seis (3 grupos) y siete notas (2 grupos).

En este punto, deberías ser capaz de tocar una escala a manos juntas sobre una octava. Aplica el mismo sistema sobre dos octavas. No es necesario que hagas el ejercicio sobre más octavas.

12.- Igual que hicimos cuando practicamos a manos separadas (ver punto 8), toca la escala en variaciones (puntillos, distintas velocidades, articulaciones y dinámicas...).

13.-Toca la escala en sentidos opuestos para cada mano.

14.-Toca la escala en contrapunto. Toca con una mano 2 octavas mientras la otra toca 1 a la mitad de velocidad. Alterna el trabajo con ambas manos.

15.-Toca una escala diferente con cada mano, simultáneamente.

16.- Toca con las manos separadas por terceras y sextas.

CONSIDERACIONES ÚTILES

1.-Siempre tocarás más despacio a manos juntas (MJ) que a manos separadas (MS). Si quieres incrementar tu velocidad a MJ, trabaja antes a MS: la velocidad a MJ aumentará de forma automática. La velocidad a MJ siempre será un 70% de la que alcanzas a MS. Así que si piensas adquirir una velocidad de p.ej. 154 pulsos por minuto a MJ, deberás ser capaz de tocar a MS a 220.

2.-Debes usar un movimiento, o conjunto de ellos, que te permita tocar velozmente. No es posible tirar escalas rápidas si pasas el pulgar por debajo. Este es un asunto ampliamente debatido. Es el brazo quien guía a la mano y dedos hasta su sitio. Si uno emplea los dedos solamente para alcanzar las teclas, los está sometiendo a un esfuerzo descomunal. Los dedos sólo son responsables del movimiento vertical, el horizontal corresponde al brazo.

3.-Para lograr un sonido equilibrado, homogéneo en volumen, los movimientos deben ser no homogéneos. Debes ralentizar los pasajes 123, 1234 y acelerar los pasos de pulgar. Tus escalas serán tan rápidas como seas capaz de afrontar el paso de pulgar.

4.-Debes usar una digitación que te permita tocar deprisa. Excepto para la escala de Do Mayor, los dedos 3 y 4 de ambas manos deberían recaer siempre sobre una tecla negra. El sistema ortodoxo de digitación sigue esta regla para la mano derecha pero rara vez para la izquierda, cuyo dedo 4 suele tocar una tecla blanca. Así que debes cambiar la digitación de tu mano izquierda. El inconveniente de la digitación ortodoxa es que la mano izquierda es una rémora para la derecha, es la que ralentiza el conjunto.

5.- He aquí un ejemplo de digitación alternativa, Sol Mayor, dos octavas.

MD: 123 1234 123 12345 (igual que el ortodoxo)

MI: 321 321 4321 321 43 (ahora el dedo 4 recae sobre una tecla negra).

Practica esta nueva digitación a MS hasta que la tengas perfectamente asimilada, y entonces junta manos, verás qué cómoda resulta.

Si sigues esta regla que afecta a los dedos 4 y 3, te será fácil deducir una digitación alternativa para cada escala, ya que solo existe una posibilidad que satisfaga esta

exigencia.

6.-Practica con estrategias que apunten a la velocidad.

7.- Intenta tocar las escalas mentalmente. Si la escuchas de forma correcta, tus dedos normalmente cumplirán.

DIGITACIONES MÁS EFICIENTES

MAYOR	MENOR ARMÓNICA
C MD: 123 1234 123 12345 MI: 54321 321 4321 321	Am MD: 123 1234 123 12345 MI: 321 321 4321 321 43
G MD: 123 1234 123 12345 MI: 321 321 4321 321 43	Em MD: 123 1234 123 12345 MI: 54321 321 4321 321
F MD: 1234 123 1234 1234 MI: 321 4321 321 4321 3	Dm MD: 123 1234 123 12345 MI: 54321 321 4321 321
D MD: 123 1234 123 12345 MI: 21 4321 321 4321 32	Bm MD: 123 1234 123 12345 MI: 1 321 4321 321 4321
Bb MD: 4 123 1234 123 1234 MI: 321 4321 321 4321 3	Gm MD: 123 1234 123 12345 MI: 21 321 4321 321 432
A MD: 123 1234 123 12345 MI: 21 321 4321 321 432	F#m MD: 34 123 1234 123 123 MI: 4321 321 4321 321 4
Eb MD: 3 1234 123 1234 123 MI: 321 4321 321 4321 3	Cm MD: 234 123 1234 123 12 MI: 21 321 4321 321 432
E	C#m

MD: 123 1234 123 12345 MI: 54321 321 4321 321	MD: 34 123 1234 123 123 MI: 321 4321 321 4321 3
Ab MD: 34 123 1234 123 123 MI: 321 4321 321 4321 3	Fm MD: 1234 123 1234 123 1 MI: 21 321 4321 321 432
B MD: 123 1234 123 1234 1 MI: 1 321 4321 321 4321	G#m MD: 34 123 1234 123 123 MI: 321 4321 321 4321 3
Db Rh: 23 1234 123 1234 12 MI: 321 4321 321 4321 3	Bbm MD: 4 123 1234 123 1234 MI: 21 321 4321 321 432
Gb(F#) MD: 234 123 1234 123 12 MI: 4321 321 4321 321 42	D#m MD: 3 1234 123 1234 123 MI: 21 4321 321 4321 32

Téngase en cuenta que el plazo para lograr resultados óptimos del trabajo con escalas será de unos dos años (objetivo a largo plazo) siempre que seamos constantes y metódicos.

Es necesario organizar el trabajo, abordándolo en pequeñas secciones que incluiremos en nuestra práctica diaria. Confía en este método. Funciona.

Los arpeggios deben ser tratados de idéntica forma.

Una reflexión sobre las escalas.

Si deseas practicar escalas, ponte como objetivo aprender sobre ellas. Me refiero al nombre de sus notas y a que seas capaz de cosas como las siguientes:

-Identificar inmediatamente la tónica, dominante, sensible, subdominante y submediante de una escala. Deberías saberlo de memoria.

-Alguien dice La bemol Mayor. ¿Puedes nombrar de corrido los nombres de las notas, la armadura de clave, las funciones tonales? ¿Podrías mencionar de memoria a qué otros tonos se suele modular desde esa tonalidad? ¿Podrás hacer lo mismo con las 24 tonalidades, mayores y menores, sin un ápice de duda?

Porque esto es lo que importa verdaderamente. Conozco gente que toca escalas con primor pero no sabría contestar ni una de las anteriores preguntas. Esto equivale a ser el

más rápido del mundo en mecanografía sin saber leer.

Índice

Capítulo 23

LAS SENSACIONES AL TOCAR EL PIANO (musicalfossils)

Las manos son extremadamente sensitivas, a pesar de lo cual no les prestamos apenas atención. Si pretendemos tocar bien el piano, debemos sentir las sensaciones que nos proporcionan de una manera muy íntima.

Jacques Lusseyran, quien quedó ciego de niño, escribe muy elocuentemente sobre la vida sensorial de las manos, y sus palabras pueden ser de gran ayuda para los pianistas. Si fuésemos capaces de sentir las manos del modo en que él habla de las suyas, tocar el piano sería un placer físico insospechado para estudiantes principiantes e intermedios, que por tanto lo incluirían entre sus objetivos (lo que sigue procede del libro “Y se hizo la luz”, Ed. Parabola, 1963).

[...] Afortunadamente, tardé poco en darme cuenta de lo sabias que mis manos podrían llegar a ser. Tan sólo necesitaban tiempo para acostumbrarse a ser libres de nuevo. Creía que se negaban a obedecer, cuando el problema era que no confiaba en ellas. No tenía nada que enseñarles y, además, en cuanto comenzaron a ser independientes de los ojos, parecía que todo lo anticipaban [...]

[...] Tan pronto como mis manos revivieron, me situaron en un mundo donde todo consistía en un intercambio de presiones. De niño pasaba horas apoyándome en las cosas, dejando que me rozaran. Cualquiera invidente te podrá decir que este gesto provoca una satisfacción que no se puede expresar con palabras [...]

[...] No puedes evitar que tus manos adoren lo que previamente sintieron, que se muevan continuamente, presionando y, finalmente, despegándose del objeto, esto último tal vez sea el movimiento más significativo [...]

Quien se dedica sólo a escuchar música no suele ser consciente de la relación sensorial que se establece entre el músico y su instrumento. Charles Rosen, uno de los más imitados pianistas de nuestro tiempo, ha escrito muchos libros excelentes. Conociendo y apreciando su reputación, me sorprendió leer lo siguiente (New York Review of Books, October 21, 1999):

[...] Es necesario sentir amor por la mera mecánica y dificultad del acto de tocar, una

necesidad física de contacto con el teclado, y ese amor o necesidad puede estar conectado con el amor por la música, pero no coincide exactamente con él. Esta inexplicable y, casi, fetichista necesidad de contacto físico, esa mezcla de metal, madera, marfil... que maquillan ese dinosaurio en el que se ha convertido un piano de concierto es, ciertamente, transmitida al público y se convierte en parte necesaria de la música, del mismo modo en que, a ojos del público, los gestos arrebatados de un director de orquesta forman parte de la música [...]

Esta relación entre músico e instrumento no supone un mero placer físico, sino que es una expresión directa de su cuerpo, de su mente corporal por decirlo de alguna manera, la cual opera completamente al margen de la mente conceptual o verbal, como el mismo Rossen explica:

[...] Es fácil demostrar que la oposición mente/cuerpo no existe en realidad, simplemente pensando en la improvisación. Puede que no sea completamente cierto decir que los dedos del pianista obedecen a razones que su mente ignora, porque la improvisación no es exactamente inconsciente, pero está claro que los dedos desarrollan una lógica propia que, sólo posteriormente, es ratificada por la voluntad consciente. Quizás se podría asegurar que la interpretación es tanto una reacción muscular intuitiva cuanto un proceso razonado [...]

Más extremo aún se muestra el pianista noruego Leif Ove Andsnes en una entrevista (Wall Street Journal, Friday, March 8, 2002):

[...] La gente piensa que decidimos qué vamos a tocar, cuando en realidad nuestro cuerpo animal es una parte integrante de lo que somos. Se suele decir que Horowitz, tal vez el pianista más explosivo que quepa imaginar, tenía manos capaces de hacer sonar cualquier cosa que su cabeza pensara. Yo creo que era justo al revés. Sus manos se movían de forma muy estrafalaria, y él tenía que pensar seriamente en cómo emplearlas. Su expresión provenía, creo yo, más de la imaginación de sus manos que de la de su pensamiento musical. Sus manos crearon su estilo único [...]

Esta relación entre músico e instrumento es vital para la música. Si no existe, el piano se convierte en un objeto extraño que se ha de dominar a base de pelea. Si eres de esas personas que se han alejado de su cuerpo y viven presas en un mundo de palabras, puede resultar difícil que halles esa relación con el piano. Ignorar esta relación supone tocar música de fuera hacia adentro (el instrumento manda) en vez de al revés, que es lo apropiado. Si no sabes bailar con tu instrumento no podrás crear la música que hace que otros bailen.

Como los niños están tan bien conectados con sus cuerpos, los profesores que suelen trabajar con ellos no entenderán que deben ayudar a los adultos a establecer esa relación física. Si nosotros, profesores, no ayudamos a los adultos a sentir el piano, se perderán inevitablemente en una relación con su instrumento que será sólo mental.

Este tipo de relación les deja una sensación de falta absoluta de control, de que cuando

algo sale bien se debe a la suerte. Obsesionados con una manera lineal de tocar y condenados a ser meros observadores de su propio esfuerzo, no alcanzan la comprensión de cómo intervenir activamente.

Índice

Capítulo 24

LA MENTE CONCEPTUAL DEL FÓSIL. DIFERENCIAS ENTRE NIÑOS Y ADULTOS.

La mente de los “fósiles” no es demasiado vieja para aprender, no más que su cuerpo. Lo que pasa es que la mente de los adultos trabaja de forma distinta a la de los niños. Desafortunadamente, se presta poca atención a estas diferencias, aparte de decir que los adultos aprenden peor. Es verdad que muchos profesores y estudiantes no entienden estas diferencias. Y aunque es cierto que algunas de ellas pueden complicar el aprendizaje musical del adulto, no por ello lo hacen imposible.

A medida que crecen, las personas tienden a perder su íntima relación con el cuerpo, con la “mente de su cuerpo”, con su ser animal, y se centran más en el mundo de las palabras, con su énfasis en el pensamiento lineal y los conceptos. Esto forma parte del natural proceso de maduración mental, pero también obedece a razones culturales y fisiológicas. Es importante comprender que esta maduración no significa, necesariamente, que nos alejemos de nuestro cuerpo y sus mensajes. Podemos y debemos trabajar con ambos, mente y cuerpo, y es especialmente importante que los adultos logren esa integración, de forma que sean capaces de hacer determinadas cosas libremente y sin esfuerzo.

El aprendizaje como proceso verbal.

Hace poco tuve una experiencia que me hizo tomar conciencia de las diferencias entre mi mente verbal y la física. Llamé a un amigo para darle una dirección, y mientras marcaba comencé a buscarla entre los montones de papeles que había sobre el piano. Cuando su

contestador atendió mi llamada aún estaba yo buscando como loco entre los papeles. Así que comencé a dar direcciones de memoria, lo mejor que pude, pero sin lograr nombrar correctamente las calles. Al final estaba tan confundido que parecía idiota, de lo cual la grabación del contestador daría buena fe.

Mientras esto sucedía, era plenamente consciente de dónde estaba el sitio y de cómo conducir hasta allí, incluso “veía” el edificio en cuestión: mi mente sabía todo lo necesario para llegar allí. Pero no pude verbalizar mi conocimiento “corporal”. Podía ir a un sitio pero no explicárselo a otro.

Nuestra cultura insiste mucho más en cómo explicar las cosas que en cómo sentirlas. Ser capaz de hablar o escribir sobre una tarea se valora muchísimo. Si yo fuese un alumno, me habrían suspendido, bajo la falsa creencia de que, si no puedes explicar algo, no sabes hacerlo. Sospecho que muchos niños con “problemas de aprendizaje” sufren este malentendido.

El poder de las palabras es inmenso en nuestra cultura, y es allí donde viven nuestros alumnos adultos. En un mundo de palabras. Su educación dependía de su habilidad para emplearlas, y cuanto más avanzadas sean sus titulaciones académicas tanto más hábiles serán con ellas. Salvo en casos excepcionales (deportistas profesionales, bailarines) la habilidad del lenguaje está mejor pagada que la del cuerpo.

Incluso en el ámbito profesional de la música, es impresionante el poder que tienen las palabras. Críticos y escritores tienen más poder que los propios intérpretes, en el sentido de que sólo con palabras pueden levantar o destruir carreras.

Así que no sorprende que los alumnos adultos lleguen a clase dando por sentado que el éxito en el mundo de las palabras garantiza el triunfo en otros. Por lo que respecta a tocar el piano, sin embargo, el mundo de las palabras es irrelevante a no ser que uno sea profesor, en cuyo caso es crucial.

No acudimos a los conciertos a escuchar palabras, sino por la belleza del sonido, que se logra gracias a la acción física del intérprete. Así que, para tocar, el lenguaje verbal es tan necesario como para conducir un coche, no más.

Cuando éramos niños no sabíamos cómo traducir un acto en palabras, pues vivíamos en el mundo del cuerpo, pensábamos con nuestros cuerpos, sin separarlos de la mente como haría un adulto.

Es esa exagerada preocupación por las palabras y los conceptos la que hace que los adultos se alejen poco a poco de las sensaciones que su cuerpo capta, y lo que causa que, tantas veces, piensen que son demasiado viejos para aprender. No son viejos, sólo olvidaron atender a sus cuerpos y por tanto han perdido lo que ellos aprenden solos. Sólo somos conscientes de nuestro cuerpo, y en qué medida dependemos de él, cuando nos falla. Así que para aprender a tocar el piano hemos de re-engancharnos al cuerpo de manera consciente, atendiendo a las sensaciones, pues la mente conceptual tiene límites.

Límites de la mente conceptual y sus palabras.

La mente de las palabras es lenta porque sólo puede atender a una cosa cada vez, en orden secuencial. El acto de pisar el pedal del freno es una demostración de sus límites. Si tuviésemos que pensar con palabras cada una de las acciones involucradas en frenar a tiempo para evitar un accidente...seríamos, bien conductores extremadamente lentos, o directamente cadáveres. Por suerte es nuestro cuerpo quien toma el control y frena a fondo. Tocar el piano no supone un riesgo mortal, aunque algunos adultos tocan como si lo creyeran. No pueden tocar deprisa ni automáticamente porque están atrapados en su mente verbal, con su cadena lineal de pensamientos. Tocan como si siguiesen una interminable lista de instrucciones espantosamente incompleta, lo cual les deja sobrepasados, desesperanzados.

Simplemente, no pueden o no saben saltar al mundo de las sensaciones. Por ejemplo, vamos a imaginar que trato de enseñarles la escala de Si M. Les hablaré de muchas cosas importantes sobre la escala, como su estructura de tonos y semitonos, su armadura, su lugar en el ciclo de quintas, su digitación.

Toda esta información es útil y se presenta en formato verbal. Sin embargo, cuando yo toco esa escala no pienso en esa información, sino que para mí la escala es una sensación en mis dedos, mis brazos, mi oído. Soy capaz de evocar mentalmente esas sensaciones cuando quiera.

A menudo, los adultos piensan que pensar en palabras les ayudará a tocar la escala. Si bien esto es cierto en la fase de descubrimiento, no constituye el objetivo del aprendizaje musical. Es la sensación de tocar la escala (cinestesia, propiocepción) el verdadero objetivo.

Los profesores suelen tener dificultades para expresar con palabras sus propias sensaciones y compartirlas con el alumno. Ellas se aprenden a lo largo de muchos años y con frecuencia durante la niñez, cuando el aprendizaje era más corporal que conceptual, o estaba directamente desvinculado de las palabras. Para los profesores, sensación y palabra son inseparables, y el estudiante adulto no suele comprender que ha de convertir las palabras en sensaciones. Permanecen en su mundo de ideas, conceptos y cosas que hay que hacer.

Como profesores, solemos dar por sentado que, en cuanto el alumno es capaz de repetir nuestras palabras, será también capaz de evocar la sensación que las acompaña. Con seguridad, eso no pasa con los principiantes ni con muchos otros. Ya que los profesores no podemos imaginar la separación entre ambos mundos que experimenta el alumno, nos

sentimos tan perdidos como ellos.

Los niños, en cambio, no se sienten a gusto todavía en ese mundo de ideas y entran fácilmente en el terreno de la sensación corporal. No tratan de valerse del lenguaje porque no pueden, trabajan mejor con sensaciones, lo cual los convierte en alumnos más “fáciles”. A no ser que los profesores ayudemos a los adultos a conocer y hallar la relación entre palabra y sensación, y percibirla en sus propios cuerpos, jamás tocarán el piano con facilidad.

La conciencia del yo, siempre evaluando.

Otro de los problemas con los adultos es su incesante diálogo interno. Supone una distracción verbal enorme cuando tratas de focalizar su atención sobre las sensaciones que produce tocar. Este runrún interior juzga, rumia cosas del pasado y fantasea con el futuro. Los adultos se juzgan de manera negativa casi siempre, aunque a veces son positivos. Si evaluamos nuestra habilidad mientras tocamos, el resultado no puede ser sino desastroso, tanto para aprender como para interpretar música. Por lo que respecta a los juicios negativos, suelen además ser severos y poco razonables. Escúchales hablar de sí mismos mientras tocan y descubrirás lo peor de su pasada experiencia como alumnos.

Otra diferencia interesante entre adultos y niños estriba en que los niños focalizan su rabia y su frustración en el profesor o en la pieza que estudian.

“Es muy difícil”. “No quiero hacerlo” ¿”Por qué me haces tocar esto”? “Eres malo”.

Sin embargo los adultos dirigen su rabia contra ellos mismos.

“Seré burro, cómo puede ser que no aprenda esto, si no es tan difícil”. “Qué me pasa hoy”, etc.

También los juicios positivos pueden suponer un problema. Un estudiante adulto está tocando, la cosa va como la seda y de repente, catacrac. Todo se desmorona. A todos nos ha pasado. Suele suceder cuando estábamos en otro mundo y, de repente, somos conscientes de lo que hacemos, de lo bien que lo estamos haciendo.

Pero el problema no reside en si los juicios son positivos o negativos, sino en que el hecho de pensar en cómo tocamos nos distrae del acto de tocar. Como los niños no tienen tan desarrollado el concepto del yo, son menos proclives a estos juicios. Por eso parece que aprenden y tocan con tanta sencillez. Su sentido del yo es diferente, y por tanto lo es su noción de riesgo.

Lo enrevesado del asunto es que confundimos juzgar con estar concentrados en la música. En realidad, estos juicios son sólo distracciones. Nos centramos en lo que ya no podemos cambiar, en vez de en lo que estamos haciendo y lo que vendrá después. Es en ese presente/futuro inmediato donde nos debemos situar al tocar, porque es un acto que transcurre en el tiempo y en cuanto no cabalgemos esa ola perderemos el control. Al

comienzo de nuestro aprendizaje, el estudio del piano consiste en aprender a tocar y comprender la notación musical. Más adelante consiste en tocar piezas reales y, en última instancia, ya no se trata de aprender sino de hacer música, de cómo ella habla de nosotros, de nuestra relación con la música. En todos y cada uno de esos niveles, es crucial que percibamos las sensaciones del momento.

Comparaciones

Pensemos ahora en otra de esas cosas que pasan a los adultos y que los niños no experimentan. Los adultos conocen mucha música, mucha más que cualquier niño. Pero mientras los niños “compiten” o se comparan con otros niños, los adultos comparan su habilidad con la de sus modelos de referencia, que son casi siempre virtuosos del instrumento, grandes músicos. Claro, esta gente siempre tocará mejor que el niño de al lado y la comparación será devastadora para el adulto. En este caso, se podría decir que el adulto sabe demasiado para su propio bien. Aunque sea su amor por la música lo que le hace escuchar grabaciones y asistir a conciertos y acudir a clases.

Una vez, tras un concierto, una dama se acercó a un gran violinista y le dijo: “daría mi vida por tocar como usted”. El violinista, sorprendido, respondió: “bueno, eso es justo lo que yo hice”.

Es preciso recordar esto a los alumnos adultos. Ellos no dan su vida por la música y no deben esperar ese grado de virtuosismo, no sería justo. La experiencia aficionada es distinta de la profesional y por tanto estas comparaciones no ayudan al estudiante si son usadas como forma de autoevaluación.

Índice

Capítulo 25

LAS CLASES PARTICULARES.

La elección de profesor/a para las clases de música es uno de los principales quebraderos de cabeza de los adultos. Escoger un nuevo profesor, decidir si se abandona al actual profesor, asumir que un profesor te diga que prefiere no seguir dándote clases... Todas estas son situaciones complejas sobre las que puedo dar una opinión basada en mis años como profesor.

La relación alumno/maestr@.

Raro es el alumno, o el maestro, que está preparado para asumir la gran importancia que su relación puede suponer. Los estudiantes, en particular, llevan la peor parte. Mientras que yo tengo unos cuarenta alumnos, ellos sólo me tienen a mí.

Las clases particulares no son como las grupales, que suelen estar más estructuradas y tienen su comienzo y su final de curso. El acuerdo mutuo en que se basan las particulares está abierto y puede modificarse, o terminar, en cualquier momento.

Las clases de música tienen el potencial de convertirse en asuntos emocionales, ya que tanto la música como el mismo aprendizaje desencadenan este tipo de reacciones, a veces muy intensas. Si a eso le añadimos la cercanía que implica una clase privada, la exclusividad que implica, podemos comprender que esto suceda.

Aprender es un proceso muy complejo y en absoluto lineal. Hay días buenos y días duros. Algunas semanas la práctica diaria es divertida, pero la clase es una lata, o al revés, una semana de trabajo aburrido desemboca en una clase asombrosa. Hay días en que estamos de subidón y ni siquiera percibimos nuestros errores, y los días de bajón nos sentimos estúpidos, lentos e incapaces de sobrellevar esta locura musical que nos ha dado. Como vemos, más que nuestro rendimiento nos influye el humor con que las afrontamos.

Las sugerencias del maestr@ son a veces un estímulo y otras veces parecen un ataque, tenemos la sensación de no hacer nada bien, nunca. Y es en esta montaña rusa en la que transcurre la relación entre alumn@s y profesores, pero mientras para éstos es una experiencia diaria, para los alumnos a menudo supone una experiencia única, que a veces no habían tenido jamás.

La relación puede ser una delicia, pero inevitablemente han de surgir tensiones en algún momento, o sentimientos de incomodidad para ambos. Así que cuando consideres la posibilidad de contratar los servicios de un profesor privado, ten en cuenta esos aspectos y piensa si se trata de la persona con la que quieres pasar por todo esto.

¿Compasión o empatía?

Un maestr@ sabio, que sepa de verdad lo que hace, es muy importante. Hay mucho que aprender cuando se estudia música. Si este conocimiento se manifiesta en un contexto en el que no hay compasión y empatía, puede resultar frío, inflexible e hiriente. El saber, por sí mismo, no basta.

La empatía, por otro lado, no consiste en hacer la pelota. Un profesor puede ser muy exigente sin dejar de ser compasivo. Ser blandengue no le hará más agradable. Ser deshonesto para evitar posibles reacciones por parte del alumno no es correcto tampoco. Si uno está enfadado no debe ocultarlo.

La compasión no supone una falta de confianza en uno mismo, ni una merma de autoridad. El maestr@ compasivo recuerda sus años como alumn@, aquella frustración. Trata de ser empático, que no simpático. No apabulla al alumno ni reprime sus

emociones, sino que permite que éste exprese lo que siente, con sumo respeto.

Conócete a ti mismo.

Cada cual tiene sus cosas, virtudes y experiencias previas, que aporta a la clase. Trata de conocer cuáles son las tuyas, tanto como seas capaz. Nunca las olvides. Los alumnos tienen tendencia a creer que el profesor lo sabe todo, lo cual es por supuesto imposible.

Los profesores también tienen sus cosas.

Nadie tiene tanta experiencia en tratar contigo como tú mismo, así que confía en tu experiencia a la hora de elegir quién te enseñará. Cuando hables con un posible profesor, presta atención a cualquier señal que te indique si estarás o no a gusto trabajando juntos.

Tu experiencia te guiará, hazle caso. Una serie de preguntas que podrías hacerte:

-¿Quieres trabajar con hombres o mujeres, o da igual? ¿Te importa su edad?

-¿Quieres aprender a tocar tan bien como puedas o sólo buscas una experiencia relajante?

-¿Cuánto tiempo estás dispuesto a estudiar, siendo realista?

-¿Quieres tocar ante público?

-¿Qué estilos o compositores prefieres?

-¿Te apetece tocar con otros músicos, o cantantes?

Ten en cuenta que a los profesores también les interesa mucho esta información. Así que siéntete libre de preguntar cualquier cosa desde el primer momento.

Ten también en cuenta que muchos de ellos se sienten incómodos enseñando a adultos.

A mí, por ejemplo, me gusta trabajar con alumnos que me saquen de mi zona de confort, pero hasta cierto punto. Si creo que alguien no mezclará bien conmigo se lo diré y no le daré clases.

Cambiar de profesor, dejar las clases.

Es más difícil de lo que parece, sobre todo si habéis pasado tiempo juntos.

Hay multitud de razones por las que podrías decidir que un profesor no seguirá contigo.

Tal vez ya no puedas pagarte las clases, quizás te hayas cansado de ellas, o tus circunstancias vitales hayan cambiado. Puedes pensar que tu profesor es demasiado exigente, o demasiado poco exigente. Tal vez hayas obtenido un aprendizaje muy valioso pero consideres que, para dar un salto de nivel, necesitas a otra persona.

La clave, en mi opinión, reside en mantener una honestidad fundamental en la relación con tu maestr@. Con algún@s esto te resultará muy difícil, lo cual deberías considerar una mala señal.

Si en cualquier momento te preocupa algo relacionado con tus clases, sea lo que sea, coméntalo. No calles y esperes que se resuelva por sí mismo, porque eso no va a pasar.

Sé de alumnos que esperaron durante meses o años antes de cambiar de profesor y ahora se arrepienten de no haber aprovechado mejor aquel tiempo, y todo el esfuerzo que invirtieron.

Si se da ese caso, cuanto antes lo dejes menos te dolerá. Luego se van creando lazos de lealtad que cuesta romper.

El profesor dice que no quiere seguir dándote clases.

Los profesores también tienen una vida, y a veces ésta les puede llevar a suprimir alumnos. Jubilaciones, cambios de vocación, mudanzas, son las causas más frecuentes. También se da el caso de que un alumno no sea de tu agrado. Eso suele resultar doloroso. A una conocida mía le dijo su profesor que no quería darle más clases porque, en comparación con sus alumnos jóvenes, ella no tenía futuro. Tardó tiempo en atreverse de nuevo a recibir clases y aún recuerda el dolor que le supuso aquello. Un buen profesor le habría dicho que prefería enseñar a niños, o que su forma de trabajo era más adecuada para los jóvenes, y estaría en todo su derecho de hacerlo.

Conclusión.

Elegir profesor es acaso la más importante de las decisiones para el alumno. Tiene que hacerse con cuidado e inteligencia, y corregirse rápidamente si se advierte que la decisión no fue buena. Recuerda que el alumno es quien contrata al profesor. Luego la relación será de dos, pero el primer paso es siempre del alumno.

Capítulo 26

TRUCOS Y CONSEJOS PARA LA PRÁCTICA DEL PIANO.

Cada persona aprende de un modo único, en función de su experiencia previa, conocimientos y habilidades. Así que los trucos y métodos de aprendizaje que funcionan a unos, no funcionan a otros. Es más, una técnica que vale para una determinada pieza musical puede no ser adecuada para otra. Has de ser creativo y experimentar con una gran variedad de métodos, para descubrir cuál funciona mejor a la hora de aprender un pasaje u obra, en particular.

PRINCIPIOS PARA LA PRÁCTICA DEL PIANO:

- 1.- ¡Escucha!** Todo lo demás va a depender de tu habilidad para escucharte.
- 2.- Hazlo bien desde el principio.** Persigue siempre la perfección en las notas, sonido y expresión musical. ¡Puedes conseguirlo! Si trabajas bien desde el primer pasito resulta fácil. Sin embargo, una vez has practicado algo cientos de veces de forma incorrecta, es muy difícil perfeccionarlo. Recuerda: mejor una vez bien que cien veces mal.

Los psicólogos dicen que un estímulo puede ser recordado después de que ha sido observado con atención siete veces. Pero si el estímulo que aprendemos no es correcto cuesta treinta y cinco repeticiones corregirlo. Aprender bien desde el principio es, pues, cinco veces más fácil y rápido.

3.- Trata de comprender la música. Aplica a la música que tocas lo que hayas aprendido en tus clases de solfeo y teoría. Busca la tonalidad, escalas, acordes, patrones rítmicos y melódicos, secciones que se repiten, frases... Todo cuanto puedas descubrir. Si entiendes la música la aprenderás más rápidamente, la recordarás mejor y la tocarás con más musicalidad. Ten un lápiz y papel cerca cuando estudies con tu instrumento y anota en la partitura todas estas cosas.

Los psicólogos dicen que analizar algo ayuda a recordarlo durante más tiempo.

4.- ¡Escribe! Escribir cosas ayuda a recordarlas mejor. Cuando lees lo que escribiste hace un día, o cinco, o un mes, tu memoria se refresca y poco a poco se convierte en permanente. Si escribes, todo esto pasará automáticamente. Si no escribes, probablemente no volverás a pensar en esos detalles y los olvidarás.

Cosas que deberías escribir:

-Lo que tu profesora o profesor te dicen en clase. Pagamos mucho dinero al año por las clases, pero en cuanto salimos por la puerta de la escuela olvidamos el 90% de lo que nos han dicho. Es como tirar a la papelera el 90% de tu dinero. L@s profes te darán cosas ya escritas, pero no pueden hacerlo todo por ti. Así que cuando estés en casa estudiando, escribe todo lo que recuerdes de las clases. Si lo haces, aprenderás más deprisa y tu profe no tendrá que repetirte la misma frase cien veces.

-Las cosas que descubres en tu partitura: acordes, tonalidad, estrofas, estribillo... Así no las olvidarás.

-Cómo interpretar: rodea con un círculo las dinámicas y marcas de tempo. Escribe cómo quieres interpretar la música. Colorea los crescendos y decrescendos, por ejemplo.

Los psicólogos, que estudian cómo funciona nuestra memoria, dicen que la clave para que un estímulo sea recordado permanentemente es repetirlo muchas veces a lo largo del tiempo. Lo que no se repite se va olvidando, poco a poco. Escribir es una forma de fijar la información para después releerla y recordarla mejor.

5.- Sé tu propio profesor. No esperes que l@s profes te den todo hecho. Trata de pensar por ti mism@. Muchas veces verás que puedes solucionar tú los problemas así que, ¿para qué esperar? Al fin y al cabo, uno aprende solo, aunque con ayuda de los demás.

6.- Piensa en la práctica como en una manera de resolver problemas. No se trata de echarle un montón de horas al instrumento, ni de repetir cientos de veces la misma canción. Para resolver problemas, sigue tres pasos:

-Identifica el problema. Piensa en cómo debería sonar la música que tocas, y compáralo con el sonido que realmente consigues. Aprende a distinguir esta diferencia.

-Averigua qué causa el problema. ¿Técnica mejorable? ¿Digitación incorrecta? ¿Algún salto o estiramiento raro en la obra? ¿Una imagen mental poco clara de la música? Lo que sea.

-Arregla el problema. Esto significa usar alguno de los métodos que aquí se comentan, inteligentemente. El último recurso debería ser la repetición del pasaje hasta que resulte fácil de tocar. Si no puedes resolver un problema tú solo, pregunta al profe o a tus compañeros.

7.- Recuerda hacerte tres preguntas importantes, para que puedas saber si un pasaje musical lo estás tocando bien, tan bien como puedas tú. Si alguna de estas tres preguntas las contestas con un “no”, es que debes repasar algo:

- ¿Suenas bien? Tiene las notas adecuadas, los ritmos, dinámicas y fraseos, el tempo, la articulación...

- ¿Me siento bien tocando? Si estás o no relajado cuando tocas, o sientes excesiva tensión en cualquier punto de tu cuerpo. Si tus movimientos son fluidos o torpes. Si tienes al menos conciencia de cómo te sientes, o si has bloqueado la percepción de tu propio cuerpo y sus sensaciones.

- ¿Se me ve bien cuando toco? Si puedes ver alguna evidencia de tensión. Si la coreografía de tus movimientos es acorde con lo que tocas. Mirar lo que haces es una buena forma de tomar conciencia de tu cuerpo. Las sensaciones musculares son a menudo sutiles, y mirarte en un espejo o grabarte mientras tocas puede ser de gran ayuda para localizar en qué te estás equivocando y qué haces bien.

A menudo l@s estudiantes prestan atención sólo al sonido. Pero hay que tener cuidado, porque puedes sonar muy bien pero, a la vez, estar desperdiciando un montón de energía o desaprovechando lo que tu cuerpo podría hacer mejor. A lo mejor esto te funciona durante diez años, pero al final te pasará factura. Sufirás dolor en músculos y articulaciones y no progresarás todo lo que podrías.

Índice

MÉTODOS DE PRÁCTICA

1.-Trabajo en secciones.

Por qué funciona:

La regla “memoriza tras siete repeticiones” procede de la psicología del aprendizaje. Si un estímulo, lo suficientemente pequeño para caber en la memoria a corto plazo, es repetido siete veces, pasa a la memoria a largo plazo. Si este proceso se repite (por

ejemplo, siete repeticiones diarias durante una semana) el recuerdo se fortalece y se vuelve permanente.

En la memoria a corto plazo no cabe cualquier cosa, por tanto hay que dividir el objeto de estudio en secciones pequeñas. De lo contrario, se recuerda peor y se aprende más despacio.

Ventajas:

-Si estudias de esta manera ayudarás a tu cerebro, porque él trabaja así. Aprenderás más deprisa y recordarás por más tiempo.

-Podrás identificar y resolver las dudas mejor que si trabajas con secciones demasiado largas.

-Puedes plantearte la perfección. Es más fácil perfeccionar una sección breve desde el primer día.

Cuándo usarlo: siempre, en combinación con otros métodos.

2.-El todo-La parte-El todo.

Aborda un tema al completo. Luego divídelo y trabaja en secciones. Vuelve a trabajarlo completo después. Toca a MJ, luego a MS y por fin de nuevo a MJ.

Ventajas: los psicólogos dicen que éste es uno de los mejores métodos de estudio (lo llaman “síntesis-análisis-síntesis”).

Cuándo utilizarlo: en cualquier momento del aprendizaje, pero es especialmente bueno cuando deseas pulir una pieza que ya conoces bien, o recordar una antigua pieza.

3.- Paradas.

Inserta paradas en ciertos puntos de la pieza. Por ejemplo si tienes que aprender una frase con muchas semicorcheas, detente en la primera semicorchea de cada compás. Después en la segunda, la tercera, etc., a medida que domines el paso anterior. O bien detente tras tocar un tiempo del compás y luego añade los sucesivos.

Ventajas:

Insertar paradas te obliga a pensar en grupos de notas, lo cual hará que suenes con más musicalidad. También mejorará tu sentido del ritmo. Ayudará a que memorices mejor, al hacer más claro en tu mente cada grupo de notas.

También mejorarás la técnica. Simplificando: necesitas transmitir dos tipos de órdenes a tus músculos. Una es que actúen y la otra que dejen de actuar. La coordinación entre ambos tipos de órdenes es clave para tocar un instrumento.

Detenerte antes de cada tiempo del compás fortalece las órdenes de “parar” y te da más control. Detenerte justo a compás fortalece las órdenes de “actuar” y te ayuda a tocar más deprisa.

Cuándo utilizarlo: es particularmente útil en pasajes rápidos a velocidad constante, en

cualquier momento en que se siga un patrón rítmico regular.

4. Grupos de dedos.

(equivale a los grupos de notas repetidas y al trabajo con “clusters” en la digitación de escalas, ya comentados en otros capítulos)

5. Toca staccato.

Tócalo todo staccato.

Ventajas:

Fortalece el movimiento ascendente de los dedos. Ayuda a sacar un sonido más claro porque evita que las notas se solapen.

Cuándo utilizarlo: en pasajes con digitaciones largas o complejas.

Advertencia:

Puede causar tensión, usa el sentido común y para en cuanto sientas alguna molestia o cansancio.

6. Toca suave.

Toca cada nota tan suavemente como puedas, asegurándote de que suenan al mismo volumen, ya sea lentamente o a tempo.

Ventajas:

Ayuda a adquirir un tono equilibrado y a tener mayor control del movimiento.

Cuándo usarlo:

Siempre que quieras, pero es ideal en pasajes exigentes para los dedos.

Advertencia:

Paradójicamente, tocar suave también provoca tensión, no siempre en las manos pero sí en hombros, brazos o espalda.

7. Toca fuerte.

Toca cada nota con fuerza. Tendrás que ir más despacio de lo usual. Hazlo solo en pasajes cortos o durante poco tiempo y luego cambia a otro método, para no lesionarte. Detente en cuanto notes dolor o cansancio.

Ventajas:

Desarrollarás fuerza y resistencia, y ayudas a la memoria al hacer el estímulo más intenso.

Cuándo utilizarlo:

En pasajes exigentes para los dedos.

Advertencia:

Se trata de una técnica, no una manera de solucionar tu frustración. Aporrear el piano puede ser dañino, para ti y el instrumento. Si abusas de esta técnica puedes sufrir dolores y lesiones.

La señal que te dirá cuándo parar es la fatiga de tus músculos. Los músculos del antebrazo son pequeños y delicados, y alcanzan su punto de fatiga mucho antes de lo que la gente cree. Cuando sientas que tus brazos parecen pesar más, o parecen contraídos, o notes que los dedos se vuelven torpes y lentos...¡Para! No has de esperar a sentir dolor, pues la fatiga ocurre mucho antes de que el dolor aparezca. Si te duele es que te has pasado un montón de la raya. Para inmediatamente y date un buen descanso.

Si paras antes de sentir fatiga, el tiempo de recuperación será muy corto, unos 20 segundos, justo el tiempo de alcanzar un libro o buscar la próxima lección entre tus apuntes. Una cuidadosa atención a tus sensaciones te dirá cuándo puedes volver al trabajo.

Cada vez que superes el punto de fatiga incrementarás peligrosamente el riesgo de sufrir lesiones. Algunos músculos, normalmente los que forman grandes grupos, responden bien al sobreesfuerzo. Pero los músculos pequeños (los más usados al tocar) no. Las lesiones, a menudo, son irreparables.

8. Uso del metrónomo: de lento a rápido.

Comienza ajustando el metrónomo a un tempo bastante lento, y toca un pasaje a ese tempo hasta que seas capaz de tocarlo perfectamente, y clavando el ritmo. Entonces sube un poco la velocidad y repite el proceso. Sigue así hasta que alcances la velocidad a la que se supone que debes tocar la pieza (si puedes).

Si no puedes tocar un pasaje a la perfección con metrónomo, ponlo un poco más lento.

Verás que, muy a menudo, la velocidad a la que eres capaz de tocar perfectamente es sorprendentemente baja. Bueno, pues esa es la velocidad de partida para trabajar. Progresarás mucho más rápidamente si trabajas así que si repites banalmente un pasaje cientos de veces a tempo, con errores, creyendo que al final podrás hacerlo. No podrás.

Ventajas:

Fortalece la memoria. A menudo los estudiantes pueden tocar un pasaje a tempo, de memoria. Sin embargo, no son capaces de tocar ese mismo pasaje a un tempo más lento. Esto se debe a que dependen demasiado de su memoria táctil, la de las manos. Trabajar despacio ayuda a incorporar otros tipos de memoria.

Fortalece la técnica. Si no puedes tocar lento es que tu técnica no está consolidada, a pesar de que puedas tocar rápido.

Te fuerza a ser honesto. Al metrónomo no le puedes engañar.

[Índice](#)

9. Uso del metrónomo en pasos ascendentes/descendentes.

Al igual que antes, ajusta el metrónomo a una velocidad que te permita tocar si un solo error. Digamos que es de 80 p/m. Ahora piensa en la velocidad que deseas alcanzar. Por ejemplo, 104 p/m. Si a 80 la tocas perfecta, sube a 84. Si otra vez la tocas perfecta, sube a 88. Si cometes errores ahora, baja a 87. Sigue así, a pasos, hasta que alcances tu velocidad deseada.

Ventajas:

El hecho de subir y bajar el metrónomo actúa como una recompensa (o su retirada) y ayuda a aprender.

10. Uso del metrónomo con repentinas subidas y bajadas de velocidad.

Procede como en el anterior método, pero ahora, tras cada intento, haz una prueba a la velocidad final.

Supongamos una velocidad inicial (sin errores) de 84 p/m y una velocidad final de 104, como antes. El método sería:

-80: sin fallos.

-104: desastre.

-84: sin fallos.

-104: un poquito menos desastroso.

-88: un fallo.

-84: sin fallos.

-104: aún bastante mal.

-88: sin fallos.

-104: algo mejor, pero mal.

-92: sin fallos.

-104: por fin no es un desastre.

-96: sin fallos.

-104: ¡lo tengo!

Ventajas:

Algunas investigaciones muestran (aunque es debatible) que aquellos que trabajan con este sistema alcanzan su velocidad final antes que los que lo hacen por pasos progresivos, sin probar a máxima velocidad. Tal vez se debe a que al probar a altas velocidades, están ensayando los gestos reales que necesitarán para tocar. La técnica y los movimientos necesarios para tocar despacio no son los mismos que para tocar deprisa.

En mi opinión, el metrónomo debería usarse frecuentemente y en combinación con otros métodos. Sin embargo, hay quien piensa que usarlo demasiado entorpece la práctica (porque te distrae) y no ayuda a que uno desarrolle su sentido interior del ritmo. En este

caso se propone un uso básico, es decir, que sea una herramienta con la que aprendas a fijar el ritmo interior. Una vez hayas asimilado el tempo de la pieza, apaga el metrónomo y confía en tu cuerpo. Cada cual debe elegir lo que más le convenga y probar varios métodos.

11. Cuenta en voz alta. Subdivide.

Cuenta los tiempos y subdivisiones en voz alta, aunque seas un estudiante avanzado, tanto como lo necesites. Siempre ayuda a asimilar el ritmo e interiorizarlo. Además al asociar la voz con el ritmo, éste se encuentra con más naturalidad. Favorece la coordinación entre manos y oído.

Cuándo utilizarlo:

Siempre que tengas algún problema al trabajar rítmicamente. La subdivisión de cada tiempo en su unidad típica te dará la pista a partir de la cual comprender combinaciones de notas con puntillo y síncopas, contratiempos, mordentes, etc.

Advertencia:

La respiración entrecortada, propia de la cuenta en voz alta, puede causar tensión muscular. Procura mantener una respiración profunda y rítmica y atiende a cualquier signo de tensión en el torso.

[Índice](#)

13. Practica para lograr la perfección.

Escoge una sección de tu pieza. Intenta tocarla tres veces de un tirón, sin errores. Cuando seas capaz de hacer eso, tócala cinco veces seguidas, sin un solo error. Después, diez veces. En ese momento, sabrás que dominas el pasaje.

Puedes plantearte distintos niveles de perfección. Al principio puede consistir en aprender todas las notas de un tema. Más tarde, tal vez quieras perfeccionar el tono, el fraseo, las dinámicas, el pedal, etc. Si trabajas en una sección pequeña y atiendes a una sola cosa cada vez, puedes lograrlo.

Una vez tengas una sección perfecta, únela a otras secciones, y sigue combinando piezas hasta que tengas dominada la obra entera. Es muy posible que no consigas la perfección absoluta jamás (porque no existe tal cosa), incluso habrá pequeños errores aquí y allá, pero el hecho de perseguir esa meta te acercará lo más posible a ella. Porque esos mínimos errores no significan nada en términos de expresión artística y casi siempre pasan desapercibidos.

Ventajas:

Te acostumbras a trabajar con mucho cuidado desde el principio. Es más fácil hacerlo bien desde el comienzo que solucionar errores después.

Tu práctica tiene un objetivo: no cometer errores. Esto hará que avances mucho más deprisa y lograrás un sonido mucho más rico.

Mejora tu capacidad de escucha. Es importante saber cuándo nos equivocamos para poder solucionarlo. Mucha gente toca y toca sin ser consciente de sus muchas equivocaciones.

Advertencia:

Prestar atención únicamente a aspectos como que las notas sean las correctas, o el ritmo preciso, puede hacer que descuides otros aspectos muy importantes relacionados con tus sensaciones corporales. Recuerda que debe sonar bien, sentirse bien y verse bien.

Si has practicado diligentemente y has logrado tocar un pasaje a la perfección (por lo que respecta a las notas y el ritmo) pero lo haces con una tensión increíble en tus músculos... ¿Sabes qué? Te habrás entrenado para tocar algo que no querías: música con tensión. Ahora deberás olvidar esa forma errónea de tocar (con tensión) y aprender la correcta (relajación o tensión mínima). Recuerda que es cinco veces más fácil aprender bien desde el primer momento que corregir lo que se aprendió mal.

14. Grábate.

Ten algún sistema de grabación a mano y úsalo a menudo. Puede ser una experiencia que te abra un nuevo mundo de sonidos. Deberías tener una colección de grabaciones de todas tus mejores interpretaciones. Apenas tengas una pieza controlada (lo mejor que puedas, aunque no sea perfecta) grábala. No te conformes con la primera toma, repite el proceso hasta que veas que no puedes hacerlo mejor.

Y luego, de vez en cuando, cada pocos meses o semanas, escucha lo que eres capaz de hacer. Vas a quedar impresionad@ con tu progreso, lo vas a sentir, (te) lo vas a demostrar.

También puedes ir grabando la pieza a medida que la estudias, escuchar con atención y decidir en qué quieres mejorarla. ¡Es una forma gratuita de tomar lecciones! O puedes grabarte tocando un pasaje corto y compararte con un profesional que toque lo mismo. Hazlo con el siguiente fin: ¿Por qué el profesional suena tan bien?

Ventajas:

Mejora tu capacidad de escucha y tu juicio, pues te hace independiente de la opinión ajena. No quiere decir que ésta no sea importante, pero no hay que depender de que otros digan lo bien o mal que lo hemos hecho.

[Índice](#)

15. Practica sin pedal.

En ciertos pasajes que requieren el uso de pedal, practica si él.

Ventajas:

Escucharás mejor ciertas cosas, especialmente las notas incorrectas y las irregularidades en el tono.

Si algo suena bien sin pedal, probablemente sonará aún mejor con pedal.

Advertencia:

No intentes ligar las notas en exceso por la vía de mantenerlas pulsadas, pues puede causar tensión muscular. Además, para lograr la sensación de ligado las notas no tienen que sonar por todo su valor, basta con una duración que va de $\frac{1}{4}$ a $\frac{3}{4}$ de su valor real. El pedal hará el trabajo de ligar sonidos, no los dedos. De lo que se trata es de usar el método de tocar sin pedal para arreglar detalles, como herramienta. Así que no te pongas como objetivo esa total ligadura.

16. Visualiza.

Comienza con una pieza que tengas memorizada. Cierra los ojos e intenta imaginarte tocándola. Imagina las teclas, tus manos sobre ellas, el sonido. Este es uno de los mejores métodos de aprendizaje, pero no es fácil, no para todo el mundo. Además, puede ser mentalmente fatigoso y es una habilidad que también se entrena. ¿Cómo hacerlo algo más fácil? Como siempre, trabajando por secciones.

-Visualiza sólo una mano.

-Imagina que tocas un pasaje breve. Luego tócalo de verdad en tu instrumento. Luego vuelve tocarlo en tu mente. Sigue haciendo esto hasta que puedas imaginarlo con gran claridad.

-Lee la partitura mientras imaginas el sonido, sin cantar. Esto te ayudará a memorizar más fácilmente.

-Toca una pieza sobre un objeto que no sea tu instrumento (una mesa, un palo si es un viento) e imagina qué suena. Si eres capaz de tocarla así, es que la tienes realmente dominada.

Ejercitar el cerebro es como ejercitar la musculatura: comienza con tareas sencillas y ve aumentando la exigencia progresivamente.

Ventajas:

Mejora la capacidad de tu memoria. Te permite trabajar sólo con el cerebro, mientras las manos descansan. Puedes practicar en cualquier sitio. Es un excelente método para alejarse de preocupaciones, pues te obligas a pensar en un objeto de tu elección.

17. Variedad. Cambia a menudo de actividad.

Tu principal órgano, aquel que más desarrollas al tocar música, es el cerebro. Cualquier método o truco de aprendizaje, no importa el que sea, te aburrirá si lo usas continuamente. Estudiar debe ser divertido, no rutinario. Precisamente, la palabra “diversión” procede de “diverso”, que es lo opuesto a “único”.

Así que cambiando de actividad a menudo lograrás no aburrirte, tu atención mejorará (el aburrimiento no es sino la pérdida de atención) y con ella tu memoria. Retendrás muchas más cosas cuando estudies así.

Muchos instrumentistas se quejan de que, cuando se ven obligados a tocar en un instrumento que no es el suyo, memorizan peor. Esto se debe a que las sensaciones en los dedos son una forma de memorizar. Pero si cambias a menudo tu forma de pulsar el instrumento, tocando ahora lento, luego staccato, luego piano, con o sin pedal, con distintas paradas, en secciones cortas o largas, si combinas, en fin, los métodos que hemos ido viendo, no tendrás ese problema de dependencia de tu instrumento.

Aprenderás a tocar música con gran variedad de toques y en distintas situaciones. Los psicólogos denominan esto “sobreaprendizaje”. Se trata de ir un poco más allá de lo que necesitas, de manera que dispongas de una “reserva” de habilidad disponible para momentos de tensión o alta exigencia.

18. Hazte un plan de trabajo (y si puedes, cúmplelo).

A muchos instrumentistas no les gusta utilizar técnicas de estudio como las que hemos visto, porque sienten que su estudio diario queda demasiado regulado. Quieren tocar y ya está. Es posible que, si utilizan estas técnicas, se convengan en el plazo de unos pocos meses, al ver como aprenden 2 ó 3 veces más deprisa que antes e interpretan mejor. Como pasa con todo, debe mantenerse un equilibrio entre la práctica regimentada y la libre. De hecho, la práctica libre quedaría englobada en el método de “El todo-la parte-el todo”. Sería “el todo”.

Pero un músico debe ser consciente de que no todo en la práctica diaria va a ser divertido, ni un juego. Aprender música es mucho más divertido que otras cosas, pero como en cualquier campo de estudio hay una parte de “trabajo en la sala de máquinas”. Es necesario repetir muchas veces una misma cosa, hay momentos difíciles, incluso aburridos.

Precisamente, la capacidad de superar esos momentos menos divertidos es lo que marca la diferencia en el progreso de muchos músicos, más que el talento.

Índice

Capítulo 27

Enlaces recomendados:

[Entrevista con el pianista S. Rodríguez Salvá.](#)

[Fósiles musicales \(inglés\)](#)

[Libro en pdf de C.C. Chang \(castellano\)](#)

[Vídeo de Seymour Fink sobre los principios de la técnica pianística \(inglés\)](#)

[Ejemplo del uso de estrategias, aplicado a la técnica de escalas \(inglés\)](#)

[Conferencia sobre el estudio y la práctica diaria \(inglés\)](#)

[Músico a prueba de balas \(blog sobre técnicas de estudio y más, inglés\)](#)

[Consejos de un oboísta sobre el estudio diario \(inglés\)](#)

[El neuro-pianista \(inglés\)](#)

[Cartas de Czerny a una joven pianista \(inglés\)](#)

<http://www.narejos.com/pedagogia.htm>

[Multitud de artículos científicos sobre psicología de la música](#)

[Recopilación de enlaces a los foros de pianostreet.com](#)

[Chuck Israels blog](#)

http://www.academia.edu/2043201/Análisis_de_partituras_y_análisis_para_la_interpretación

[ión_dos_modelos_pedagogicos](#)

http://www.google.com/url?q=http%3A%2F%2Fanthonymaydwell.com%2FPocoPianoOnline%2FPianoTeaching.pdf&sa=D&sntz=1&usg=AFQjCNGsBkTSV4hMS6W3ectB_F-TPP-NEIA

<http://www.musiciansway.com/downloads.shtml> (colección de plantillas para crear planes de trabajo, diario de prácticas, etc. en pdf gratuito)

[red de blogs de conservatorios](#)

[Índice](#)