



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE AGUASCALIENTES

**CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA**  
**DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN ARTE Y CULTURA**

**Estudio e interpretación al piano de algunas obras contrapuntísticas para  
teclado del siglo XVIII en las escuelas de música a nivel superior en México. Diseño  
y resultados de una intervención**

**TESIS QUE PRESENTA**

**César Antonio Manzo D'nes**

**PARA OPTAR POR EL GRADO DE**

**DOCTOR EN ARTE Y CULTURA**

**INTERGRANTES DEL COMITÉ TUTORIAL**

**Dr. Raúl Wenceslao Capistrán Gracia, Tutor**

**Dr. Arturo Javier Ramírez Estrada, Cotutor**

**Dr. Luis Álvarez Azcárraga, Asesor**

**Aguascalientes, Ags. 23 de julio de 2025**

**DRA. EN LING. BLANCA ELENA SANZ MARTIN  
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA  
P R E S E N T E**

Por medio del presente como **TUTOR** designado del estudiante **CÉSAR ANTONIO MANZO D'NES** con ID **216199** quien realizó la **TESIS** titulada: **ESTUDIO E INTERPRETACIÓN AL PIANO DE ALGUNAS OBRAS CONTRAPUNTÍSTICAS PARA TECLADO DEL S. XVIII EN LAS ESCUELAS DE MÚSICA A NIVEL SUPERIOR EN MÉXICO. DISEÑO Y RESULTADOS DE UNA INTERVENCIÓN**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que pueda proceder a imprimirla, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**

**"Se Lumen Proferre"**

**Aguascalientes, Ags., a 1o de julio de 2025**



**Dr. Raúl Wenceslao Capistrán Gracia**  
Tutor de tesis

c.c.p.- Interesado

c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

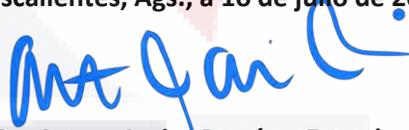
**DRA. EN LING. BLANCA ELENA SANZ MARTIN  
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA  
P R E S E N T E**

Por medio del presente como **TUTOR** designado del estudiante **CÉSAR ANTONIO MANZO D'NES** con ID **216199** quien realizó **TESIS** titulada: **ESTUDIO E INTERPRETACIÓN AL PIANO DE ALGUNAS OBRAS CONTRAPUNTÍSTICAS PARA TECLADO DEL S. XVIII EN LAS ESCUELAS DE MÚSICA A NIVEL SUPERIOR EN MÉXICO. DISEÑO Y RESULTADOS DE UNA INTERVENCIÓN**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que pueda proceder a imprimirla, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**  
"Se Lumen Proferre"

**Aguascalientes, Ags., a 1o de julio de 2025**



**Dr. Arturo Javier Ramírez Estrada**  
**Tutor de tesis**

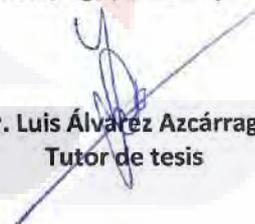
c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

**DRA. EN LING. BLANCA ELENA SANZ MARTIN**  
**DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA**  
**P R E S E N T E**

Por medio del presente como **ASESOR** designado del estudiante **CÉSAR ANTONIO MANZO D'NES** con ID **216199** quien realizó **TESIS** titulada: **ESTUDIO E INTERPRETACIÓN AL PIANO DE ALGUNAS OBRAS CONTRAPUNTÍSTICAS PARA TECLADO DEL S. XVIII EN LAS ESCUELAS DE MÚSICA A NIVEL SUPERIOR EN MÉXICO. DISEÑO Y RESULTADOS DE UNA INTERVENCIÓN**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que pueda proceder a imprimirla, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**  
**"Se Lumen Proferre"**  
**Aguascalientes, Ags., a 1o de julio de 2025**

  
**Dr. Luis Álvarez Azcárraga**  
**Tutor de tesis**

c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Fecha de dictaminación dd/mm/aaaa: 22/07/2025

NOMBRE: Cesar Antonio Manzo D'nes

ID 216199

PROGRAMA: Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura LGAC (del posgrado): AP (Artes performativas)

TIPO DE TRABAJO: ( ) Tesis ( x ) Trabajo Práctico

TÍTULO: "Estudio e interpretación al piano de algunas obras contrapuntísticas para teclado en el siglo XVIII"

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): La Investigación se enfocó en explorar elementos de la música barroca para teclado, lo que permitió encontrar caminos directos para un modelo de enseñanza, aprendizaje y divulgación más efectiva del arte del piano. Este trabajo identificó y desarrolló estrategias que no solo benefician la práctica personal, sino que también están diseñadas para ser transmitidas a estudiantes con el deseo de profesionalizarse. La principal razón de ser de esta tesis es ayudar a los estudiantes a convertirse en músicos efectivos, aptos para ingresar al mercado laboral actual y competitivo. Este trabajo puede replicarse en otros contextos, con la posibilidad de generar un impacto positivo en la formación de futuros músicos y profesionales de la música, contribuyendo significativamente a la enseñanza del piano y a la formación musical.

INDICAR SI NO N.A. (NO APLICA) SEGÚN CORRESPONDA:

INDICAR	SI	NO	N.A. (NO APLICA)	SEGÚN CORRESPONDA:
<i>Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:</i>				
SI				El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
SI				La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
SI				Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
SI				Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
SI				Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
SI				El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
SI				Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
SI				Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
SI				Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)
<i>El egresado cumple con lo siguiente:</i>				
SI				Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia
SI				Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc)
SI				Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial, en caso de los posgrados profesionales si tiene solo tutor podrá liberar solo el tutor
N.A.				Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario
SI				Coincide con el título y objetivo registrado
SI				Tiene congruencia con cuerpos académicos
SI				Tiene el CVU del Conacyt actualizado
SI				Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)
<i>En caso de Tesis por artículos científicos publicados</i>				
N.A.				Aceptación o Publicación de los artículos según el nivel del programa
N.A.				El estudiante es el primer autor
N.A.				El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico
N.A.				En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
N.A.				Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
N.A.				La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto

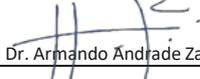
Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado: Sí   x    
No \_\_\_\_\_

FIRMAS

Elaboró:   
 \* NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCIÓN:   
    
 Dr. Raúl Wenseslao Capistran Gracia

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO:   
    
 Dra. Raquel Mercado Salas

\* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NAB de la LGAC correspondiente distinto al tutor o miembro del comité tutorial, asignado por el Decano

Revisó:   
 NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO:   
    
 Dr. Armando Andrade Zamarripa

Autorizó:   
 NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO:   
    
 Dra. Blanca Elena Sanz Martin

**Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado**

En cumplimiento con el Art. 105C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: .... Cuidar la eficiencia terminal del programa de posgrado y el Art. 105F las funciones del Secretario Técnico, llevar el seguimiento de los alumnos.

## **La música contrapuntística del Periodo Barroco. Área de oportunidad en la formación del pianista académico**

### **The contrapuntal music of the Baroque Period. Area of opportunity in the training of the academic pianist**

**Antonio Manzo D'nes**

Universidad Autónoma de Aguascalientes / al216199@edu.uaa.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9211-7171>

**Raúl Wenceslao Capistrán Gracia**

Universidad Autónoma de Aguascalientes / raul.capistran@edu.uaa.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4594-8570>

**RESUMEN:** Este artículo presenta los resultados de un estudio que tuvo como objetivo identificar las áreas de oportunidad que exhiben los estudiantes de piano a nivel superior en el estudio e interpretación de las obras con textura contrapuntística del Periodo Barroco. Para tal propósito se implementó una metodología de corte mixto representada por un cuestionario integrado por preguntas cerradas y abiertas, que fue aplicado a través de la técnica de la encuesta a los estudiantes de piano de tres programas académicos de México. Los resultados indican que los estudiantes gustan de esta música, sin embargo, exhiben áreas de oportunidad que incluyen un desconocimiento importante de compositores, obras e intérpretes de este estilo, así como un manejo limitado de estrategias de práctica musical efectiva y una falta de información importante acerca de aspectos estilísticos que les permitan llevar a cabo una interpretación satisfactoria. En conclusión, los autores consideran que se deben promover procesos de enseñanza-aprendizaje más holísticos que contribuyan a la formación integral del futuro pianista profesional.

**PALABRAS CLAVE:** música barroca, textura contrapuntística, ejecución musical a nivel superior; estrategias de práctica musical efectiva; interpretación musical.

### **Agradecimientos**

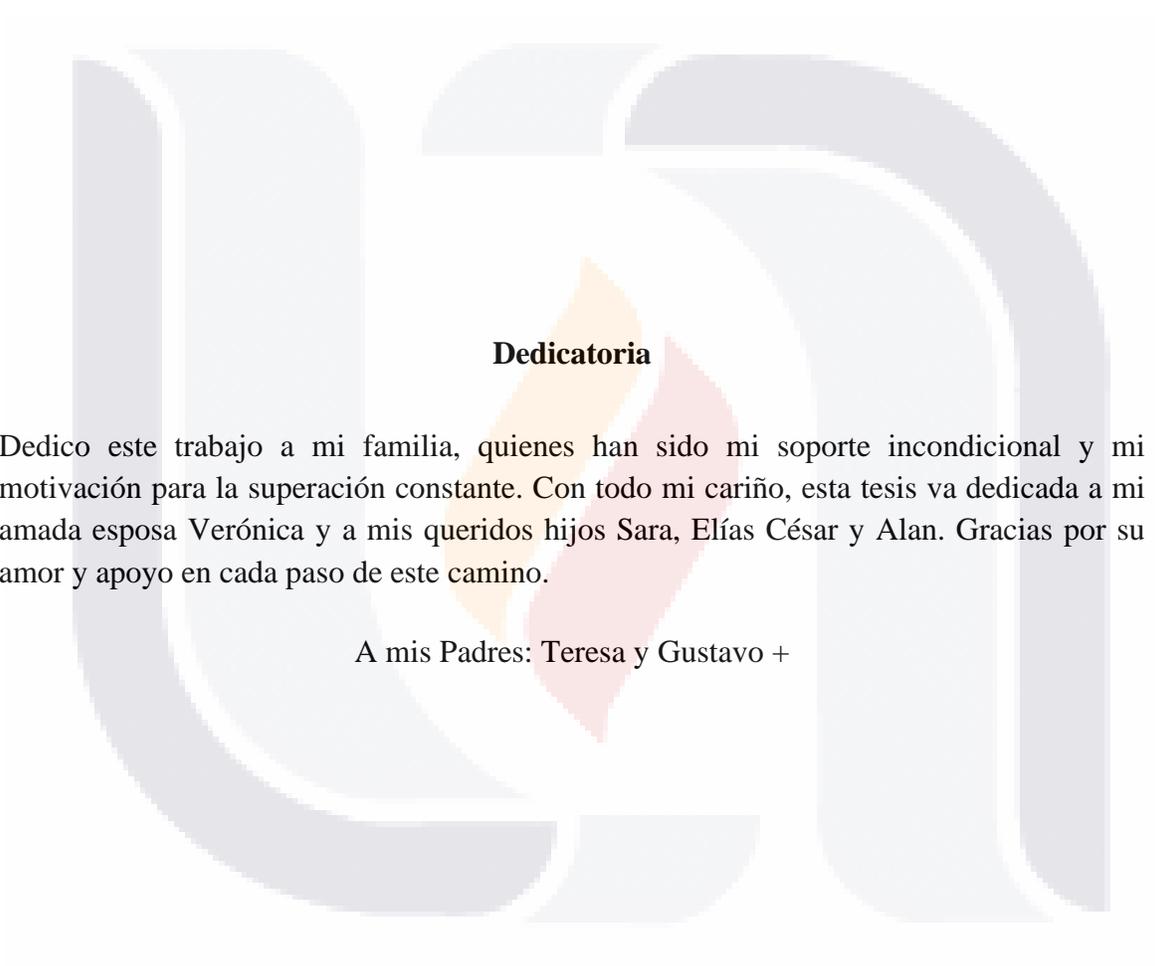
Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a la Universidad Autónoma de Zacatecas por brindarme la oportunidad de continuar mi formación académica en beneficio de nuestra comunidad estudiantil.

Asimismo, agradezco al Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC) de la Universidad Autónoma de Aguascalientes por abrirnos las puertas a una nueva etapa de aprendizaje y crecimiento académico.

Por supuesto, deseo manifestar mi aprecio al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología por el apoyo brindado para llevar a cabo este doctorado.

Quiero dedicar un especial reconocimiento a mi tutor, el Dr. Raúl Capistrán Gracia, por su invaluable apoyo, por guiarme paso a paso en el ámbito de la investigación y por su inquebrantable paciencia.

Agradezco de manera muy especial a mi comité tutorial, integrado por el Dr. Javier Arturo Ramírez Estrada y el Dr. Luis Álvarez Azcárraga, quienes brindaron una orientación invaluable y una constante retroalimentación a lo largo de cada semestre, contribuyendo significativamente al desarrollo de mi trabajo de investigación.



**Dedicatoria**

Dedico este trabajo a mi familia, quienes han sido mi soporte incondicional y mi motivación para la superación constante. Con todo mi cariño, esta tesis va dedicada a mi amada esposa Verónica y a mis queridos hijos Sara, Elías César y Alan. Gracias por su amor y apoyo en cada paso de este camino.

A mis Padres: Teresa y Gustavo +

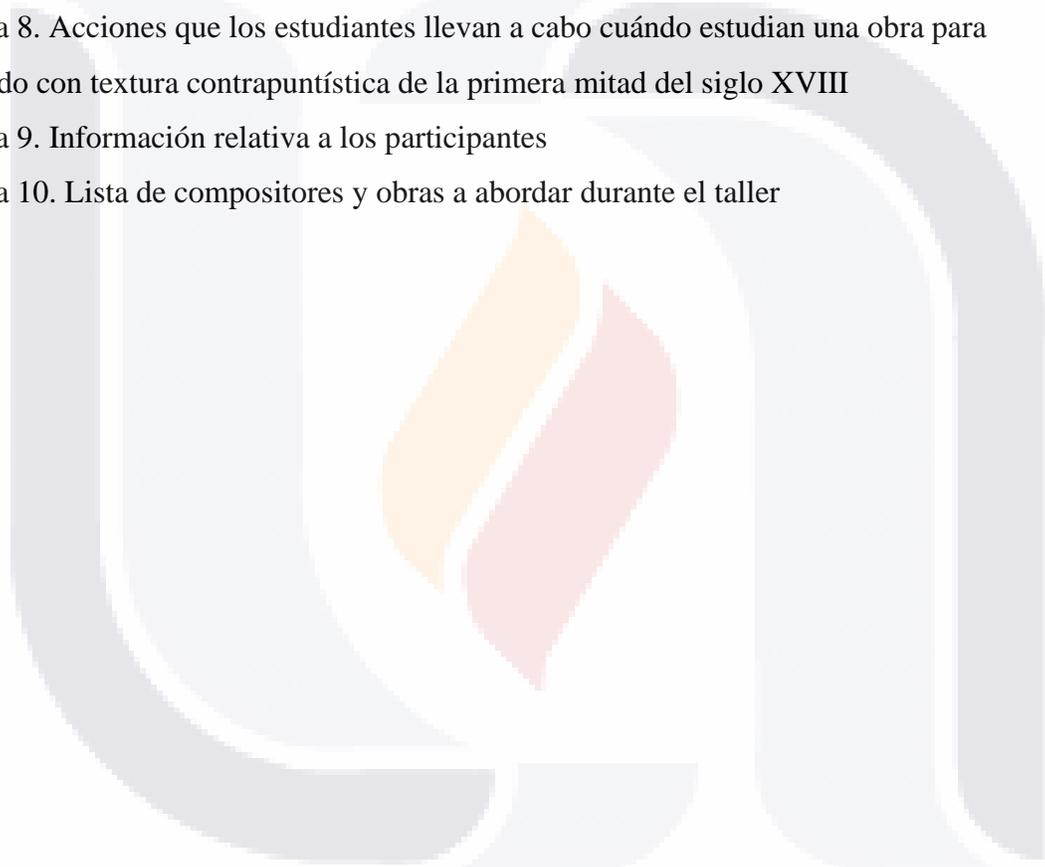
**Índice**

Introducción .....7  
 Problema de investigación .....9  
 Pregunta general.....9  
 Preguntas específicas.....9  
 Hipótesis..... 10  
 Justificación..... 10  
 Capítulo 1. Revisión bibliográfica ..... 11  
 1.1 Estilo: Ejecución histórica vs ejecución en instrumentos modernos..... 11  
 1.2. Aspectos estilísticos que tomar en cuenta al interpretar música barroca ..... 15  
 1.3. Aportaciones empíricas ..... 16  
 1.3.1. La polifonía: criterios interpretativos y recursos técnicos ..... 23  
 1.3.2. Estrategias para la memorización ..... 26  
 1.3.3. Aprendizaje, Memorización y Ejecución Mental ..... 28  
 1.3.4. Estrategias de práctica musical efectiva ..... 29  
 Capítulo 2. Metodología..... 32  
 Capítulo 3. Identificación de necesidades y diagnóstico..... 36  
 3.1. La encuesta ..... 36  
 3.1.1 Metodología..... 36  
 3.1.2 Resultados..... 37  
 3.1.3 Discusión ..... 51  
 3.1.4 Conclusiones para el apartado de la encuesta..... 59  
 3.2. Las entrevistas ..... 59  
 3.2.1 Metodología..... 59  
 3.2.2 Resultados y discusión de las entrevistas ..... 61  
 3.2.3 Conclusiones para el apartado de las entrevistas..... 66  
 3.3. Las observaciones ..... 67  
 3.3.1 Metodología..... 67  
 3.3.2 Resultados y discusión ..... 68  
 3.3.3 Conclusiones para el apartado de las observaciones ..... 72  
 Capítulo 4. Desarrollo del plan para la Intervención ..... 75

4.1 Participantes .....	75
4.2 Objetivos del taller .....	75
4.3 El repertorio a abordar.....	76
4.4 Espacio físico .....	77
4.5 Aspectos técnico musical a cubrir durante el taller.....	77
4.6 Los planes de clase.....	84
Capítulo 5. Implementación de la Intervención - Evaluación y Reflexión –	
Modificación: Selección de Nuevas Estrategias de Práctica Musical Efectiva .....	109
5.1 Breve descripción de la implementación de la intervención.....	109
5.2 Evaluación y Reflexión – Modificación: Selección de Nuevas Estrategias.....	112
5.3 Los Diarios de Campo.....	113
Capítulo 6. Evaluación de la investigación-acción .....	151
6.1 El simulacro de recital.....	151
6.2 El Recital .....	152
6.3 El grupo focal de cierre .....	154
Capítulo 7. Conclusiones.....	161
Bibliografía.....	164
Anexo 1. Transcripción de Entrevistas: .....	170

**Índice de Tablas**

Tabla 1. Participantes en el estudio	38
Tabla 2. Agrado por la música contrapuntística en relación con el semestre.	39
Tabla 3. Intérpretes preferidos de los participantes	41
Tabla 4. Decisiones sobre el repertorio a estudiar por semestre.	43
Tabla 5. Factores que más ocasionan problemas en la práctica musical	45
Tabla 6. Factores que no permiten la satisfacción en la interpretación en público	46
Tabla 7. Estrategias de práctica musical utilizadas	47
Tabla 8. Acciones que los estudiantes llevan a cabo cuándo estudian una obra para teclado con textura contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII	50
Tabla 9. Información relativa a los participantes	60
Tabla 10. Lista de compositores y obras a abordar durante el taller	76



**Índice de Figuras**

Figura 1. Tabla de ornamentos de Johan Sebastian Bach	22
Figura 2. Representación del modelo de Colás y Buendía (1998)	32
Figura 3. Adaptación del modelo de Colás y Buendía (1998) por el doctorando	33
Figura 4. Primeros dos pasos del modelo de Colás y Buendía (1998)	36
Figura 5. Gusto por la música contrapuntística de la 1ª mitad del siglo XVIII	39
Figura 6. Frecuencia con que escuchan música con textura contrapuntística	40
Figura 7. Nivel de preferencia de los compositores de música para teclado de la 1ª mitad del siglo XVIII.	40
Figura 8. Nombres de los compositores de la 1ª mitad del siglo XVIII, cuyas obras has sido interpretadas por los estudiantes a lo largo de sus estudios	41
Figura 9. Persona que selecciona las obras de estudio	42
Figura 10. Criterios para seleccionar las obras de estudio	43
Figura 11. Porcentaje de ayuda que reciben los estudiantes por parte de sus maestros	44
Figura 12. Nivel de satisfacción en las sesiones de práctica	44
Figura 13. Nivel de satisfacción al interpretar en público	46
Figura 14. Nivel de conocimiento de los tratados de la época.	48
Figura 15. Grado de utilización de las fuentes primarias de información para orientar las decisiones interpretativas	48
Figura 16. Medio a través del cual conocieron la fuente de información	49
Figura 17. Grado en que los estudiantes utilizan las fuentes de información	50
Figura 18. Interés por tomar un taller de interpretación de música para teclado con textura contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII	51
Figura 19. Fragmento de la Sonatina en re menor de George F. Händel	73
Figura 20. El plan de acción como 3er momento del modelo de Colás y Buendía (1998)	75
Figura 21. 4o, 5o y 6o paso del modelo de investigación-acción	109
Figura 22. El doctorando durante una de las sesiones del curso-taller	122
Figura 23. Práctica grupal de los participantes	128
Figura 24. Participante el Auditorio de la Unidad Académica de Artes de la UAZ	153
Figura 25. Categorías emergentes del grupo focal.	154
Figura 26. Estudiante en el Auditorio de la Unidad Académica de Artes de la UAZ	160

## Resumen

**Introducción.** La música para clave con textura contrapuntística del siglo XVIII se erige como un pilar fundamental, no solo del repertorio pianístico occidental, sino también como fundamento de la formación académica del pianista. Sin embargo, a pesar de su importancia, muchos estudiantes enfrentan dificultades significativas al abordar este repertorio, especialmente en términos de digitación, tempo, ornamentación, manejo y balance de voces, interpretación en general y ejecución de memoria, entre otros, por lo que a menudo su desempeño musical es poco satisfactorio al momento de subir al escenario.

**Objetivo.** Por lo anterior, el postulante decidió llevar a cabo una investigación-acción con el propósito de generar conocimientos nuevos que contribuyeran a la solución de esta situación y coadyuvar a la transformación de la realidad educativo-musical de los estudiantes de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ). **Metodología.** Para tal fin, después de identificar la problemática, se llevó a cabo un estudio de diagnóstico. Los resultados alcanzados permitieron que el postulante pudiera desarrollar un plan para la intervención, mismo que implementó en la modalidad de taller. Al finalizar cada sesión, se involucró en un profundo proceso de evaluación y reflexión que lo condujo en algunas ocasiones a la modificación o selección de nuevas estrategias de autorregulación y de práctica musical efectiva que promovieran una comprensión y ejecución más integral de estas obras. **Resultados.** Los participantes fueron capaces de preparar, planificar, implementar y autoevaluar su praxis musical y mostraron mejoras notables en su rendimiento, adoptando un enfoque más crítico y reflexivo hacia su práctica musical. **Conclusiones.** Este trabajo no solo destaca la necesidad de una intervención educativa en el estudio de la música para clave con textura polifónica, sino que también ofrece un modelo pedagógico que puede ser replicado en otras instituciones, con el fin de cultivar una comprensión más profunda del lenguaje musical y un desarrollo interpretativo más sólido en los futuros pianistas.

**Palabras clave:** música contrapuntística; interpretación; siglo XVIII; práctica musical efectiva; autorregulación.

## **Abstract**

**Introduction.** 18th-century harpsichord music with a contrapuntal texture stands as a fundamental pillar not only of the Western piano repertoire but also as the foundation of the pianist's academic training. However, despite its importance, many students face significant difficulties when approaching this repertoire, especially in terms of fingering, tempo, ornamentation, voice management and balance, overall interpretation, and playing from memory, among other things, which usually results in an unsatisfactory performance on the stage. **Objective.** Therefore, the doctoral candidate decided to conduct an action-research project with the purpose of generating new knowledge that would contribute to the solution of this situation and contribute to the transformation of the musical-educational reality of students at the Academic Unit of Artes of the Autonomous University of Zacatecas (UAZ). **Methodology.** After identifying the problem, a diagnostic study was conducted. The results achieved allowed the candidate to develop an intervention plan, which was implemented in a workshop format. At the end of each session, the doctoral student, as well as the participants engaged in a deep process of evaluation and reflection, which sometimes led them to modify or select new strategies for self-regulation and effective musical practice that promoted a more comprehensive understanding and performance of these works. **Results.** Participants were able to prepare, plan, implement, and self-assess their musical praxis and showed notable improvements in their performance, adopting a more critical and reflective approach to their musical practice. **Conclusions.** This work not only highlights the need for educational intervention in the study of harpsichord music with a polyphonic texture but also offers a pedagogical model that can be replicated in other institutions, with the aim of cultivating a deeper understanding of musical language and stronger interpretive development in future pianists.

**Keywords:** counterpoint; performance practices; eighteenth century; effective music practice; self-regulation.

## Introducción

La música para clave del siglo XVIII es, sin lugar a duda, no solo la piedra angular sobre la que se construye gran parte de la música de arte occidental para piano, sino que también representa un segmento fundamental del desarrollo del pianista académico. Sin embargo, desde la perspectiva del doctorando en su labor como docente, los alumnos, al abordar el estudio de esa música, especialmente aquella que tiene textura contrapuntística, exhiben numerosas problemáticas. Por ejemplo, carecen de un criterio adecuado para establecer las digitaciones, se les dificulta mantener un tempo estable, desconocen los fundamentos estilísticos para realizar ornamentaciones y articulaciones pertinentes, no pueden balancear ni conducir las voces en los pasajes contrapuntísticos, y la calidad del sonido no es compatible con el estilo de las obras. Adicionalmente, carecen de estrategias para memorizar eficientemente sus piezas. Y es que, las problemáticas antes mencionadas suelen ser el resultado de la falta de un análisis cuidadoso de la música que permita al estudiante seleccionar e implementar estrategias de práctica musical efectivas mismas que se reflejen en interpretaciones artísticas.

Así, no es de extrañar que el estudiante se niegue a interpretar obras de compositores como Johann Sebastian Bach, George Frederic Händel o Doménico Scarlatti, entre otros compositores de la época, o lo haga de manera poco satisfactoria. Del mismo modo, es muy común que el estudiante prefiera concentrarse en el repertorio de otros periodos que sean más afines a sus gustos, habilidades y destrezas. Desafortunadamente, al hacerlo, se genera un vacío formativo que tarde o temprano se hará patente en su desempeño como intérprete profesional.

Por todo lo anterior, desde el inicio de los estudios pianísticos sería acertado contar con una serie de directrices didáctico-pedagógicas que contemple el estudio de las obras de la primera mitad del siglo XVIII en la forma más sencilla posible. Por esa razón, el doctorando considera que al desarrollar un trabajo investigativo sobre las importantes dificultades que presentan algunas de esas obras, dará pie para lograr encontrar un camino que, probablemente, pueda ser transitado con más éxito por los estudiantes de piano en formación y en vías de profesionalización.

Entonces, si hoy en día el estudio de la música para clave del siglo XVIII representa una parte fundamental en el desarrollo del pianista académico, uno se cuestionaría ¿Porque

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

los estudiantes no profundizan en el estudio de este repertorio? ¿qué lo hace tan complejo que quieran evitarlo o prefieran cambiarlo por obras de otro estilo? ¿qué hacer para que los alumnos comprendan que un estudio adecuado de esta música promoverá un desempeño satisfactorio que les permitirá desenvolverse de manera óptima en su profesión musical?

Con el propósito de atender la problemática anteriormente descrita, el doctorando desarrolló un proyecto de investigación-acción a través del cual se propuso: a) conocer la percepción de los estudiantes respecto al valor estético y musical de este tipo de obras; b) determinar las fuentes de información que el estudiante utiliza para documentarse en relación con su interpretación; c) determinar a qué información adicional recurre el estudiante para enriquecer su conocimiento respecto al estudio e interpretación de esta música; d) conocer la opinión del alumno acerca de la ejecución histórica (instrumentos de la época) vs la ejecución en el piano moderno; e) caracterizar la percepción del estudiante en relación con el nivel técnico y musical que posee para abordar obras para teclado de la primera mitad del siglo XVIII; f) determinar si el estudio de ese tipo de obras va precedido de algún tipo de análisis; g) identificar los criterios que el estudiante utilizar para digitar ese tipo de obras; h) identificar las estrategias de práctica musical efectiva que utiliza el estudiante al practicar este tipo de piezas; i) determinar las técnicas que el estudiante conoce para balancear y conducir adecuadamente las voces de la trama contrapuntística; j) conocer las estrategias que utiliza para memorizar sus piezas; y k) proporcionar los recursos didáctico-pedagógicos que podrían implementarse para promover una mejor interpretación de ese tipo de obras.

De acuerdo con Stake (2005) los hallazgos que resultan de una investigación podrían ser aplicados en otros contextos similares, mediante lo que él llama, la generalización naturalista. Así, el doctorando espera que los conocimientos que se han generado a partir de este estudio no solo constituyan una aportación que contribuya a la mejora de los procesos de enseñanza-aprendizaje pianístico en la Licenciatura en Música de la Universidad Autónoma de Zacatecas, sino que también puedan ser de utilidad para otras instituciones de educación musical a nivel superior, en donde se presenten situaciones similares.

## **Problema de investigación**

Los estudiantes de piano de la Licenciatura en Música de la Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ) exhiben deficiencias interpretativas importantes al ejecutar música para clave<sup>1</sup> de la primera mitad del siglo XVIII. De esos problemas destaca la falta de un análisis cuidadoso de la obra que permita seleccionar e implementar una digitación adecuada, mantener un *tempo* estable; incluir ornamentos y articulaciones pertinentes, proyectar un balance adecuado y eficiente de las voces, y finalmente, realizar una interpretación caracterizada por una sonoridad acorde con el estilo y fundamentada en un proceso de memorización sólido.

## **Pregunta general**

¿Qué factores ocasionan que el estudiante no pueda tener un buen desempeño técnico e interpretativo al ejecutar obras para teclado de la primera mitad del siglo XVIII?

## **Preguntas específicas**

1. ¿Cuál es la percepción de los estudiantes respecto al valor estético y musical de este tipo de obras?
2. ¿Qué fuentes de información utiliza el estudiante para documentarse en relación con la interpretación de ese tipo de obras?
3. ¿A qué formación adicional recurre el estudiante para enriquecer su conocimiento respecto al estudio e interpretación de esta música?
4. ¿Qué opinión tiene el alumno acerca de que la ejecución histórica (instrumentos de la época) vs la ejecución en el piano moderno?
5. ¿Cuál es la percepción del estudiante en relación con el nivel técnico y musical que posee para abordar obras para teclado de la primera mitad del siglo XVIII?
6. ¿El estudio de ese tipo de obras va precedido de algún tipo de análisis?
7. ¿En qué criterios se basa para digitar ese tipo de obras?
8. ¿Qué estrategias de práctica musical efectiva utiliza el estudiante al practicar obras contrapuntísticas para clave de la primera mitad del siglo XVIII?

---

<sup>1</sup> Para propósito de la redacción del problema el doctorando ha utilizado el término genérico “clave” para referirse a los instrumentos de la época como el virginal, la espineta, el cémbalo, el clavecín y el clavicordio.

9. ¿Qué técnicas conoce para balancear y conducir adecuadamente las voces de la trama contrapuntística?
10. ¿Qué estrategias utiliza para memorizar esas obras?
11. ¿Qué recursos didáctico-pedagógicos podrían implementarse para promover una mejor interpretación de ese tipo de obras?

### **Hipótesis**

El estudiante carece de una metodología básica para abordar el estudio de obras para clave de la primera mitad del siglo XVIII y carece de conocimientos que le permitan llevar a cabo una interpretación estilísticamente adecuada. Por lo anterior, no logra abordar su estudio de una manera fluida, profesional y artística, no alcanza a tener un aprendizaje suficiente y fracasa en el desarrollo del gusto por su interpretación.

### **Justificación**

Las obras para teclado con textura contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII de compositores como Johann S. Bach, George F. Händel, Georg Ph. Telemann, entre otros, forman parte del programa de piano de la Licenciatura en Música de la UAZ. A través de su interpretación, el estudiante desarrolla distintas competencias que van, desde la adquisición de destrezas técnicas y musicales rudimentarias, hasta los conocimientos históricos y estilísticos que involucran su ejecución, pasando por el desarrollo de habilidades para tocar al mismo tiempo varias voces de manera clara, distintiva y expresiva. Aunado a lo anterior, el estudiante construye un repertorio de obras que forman parte de su bagaje como pianista, y que son importantes como parte de su formación como músico profesional. Por todo lo anterior, es crucial que posea los conocimientos y recursos suficientes para abordar de manera satisfactoria su estudio, el cual será un pilar sólido para los demás estilos musicales que aborde a lo largo de sus estudios de licenciatura.

## Capítulo 1. Revisión bibliográfica

La revisión bibliográfica aquí expuesta tiene como objetivo dar un panorama de las contribuciones realizadas en torno a la interpretación, la pedagogía de la música para teclado del siglo XVIII, así como identificar información que brinde luz sobre los factores que han intervenido para que aún hoy en día exista un vacío formativo en el estudiante para interpretar esta música. Por esta razón, se estableció una metodología de exploración de fuentes documentales de las cuales abreve este trabajo. Así, la investigación bibliográfica tuvo como objetivo primordial, encontrar y delimitar fuentes que aportaran información precisa en torno al objeto de estudio, obtenida de trabajos en los que:

- Se obtuviera un conocimiento general del escenario actual en que se encuentra la interpretación de la música para Clave del siglo XVIII.
- Se establezcan estrategias de estudio que promuevan una práctica efectiva y se consignen ideas para dar mayor efectividad al estudio de esta música.
- Se hiciera hincapié en las áreas de oportunidad que hayan sido reveladas.

Las fuentes bibliográficas fueron localizadas a través de bases de datos académicos como *Ebsco*, *Cambridge*, *Journals*, *Sage Journals*, *Jstor*, *Tesiunam* y otras similares, que contienen artículos en revistas indexadas y arbitradas, así como libros y disertaciones cuya información, debido a los rigurosos protocolos de publicación, puede ser considerada como de alto nivel académico. Las palabras clave utilizadas en la búsqueda fueron: música para clavecín, música en el siglo XVIII, Bach, *El Clave Bien Temperado*, interpretación histórica, estilo barroco, ornamentación y articulación, piano moderno, estrategias de práctica, práctica deliberada, práctica autorregulada, práctica efectiva, práctica exitosa, monitorización de la práctica y crecimiento musical. En las conclusiones de este capítulo se realiza una síntesis de los resultados obtenidos en las investigaciones encontradas en la bibliografía consultada y se hace una reflexión profunda del tema desde la perspectiva del investigador, en su rol de maestro, ejecutante e investigador.

### 1.1 Estilo: Ejecución histórica vs ejecución en instrumentos modernos

Escolar (2017) realizó una investigación donde profundiza sobre la influencia que ejerció Johann Sebastian Bach en la obra de compositores posteriores a él, tomando en cuenta hasta qué punto dichos creadores aprendieron el modelo Bach y lo incluyeron en su

propio estilo compositivo. Del mismo modo, intentó responder algunas preguntas importantes acerca de la manera en que el estilo contrapuntístico en la obra de Bach ha sido utilizado y transformado durante los siglos XVIII, XIX y XX.

El autor establece también la importancia que tiene para los intérpretes actuales el realizar un estudio exhaustivo de cómo concebir la práctica del piano hoy en día, tomando en cuenta que dicha música fue compuesta para antecesores de ese instrumento, y pone énfasis en las transformaciones que ha sufrido hasta convertirse en el piano moderno. Así mismo, revisa la historia del contrapunto a través del tiempo observando su evolución desde el s. XII y XIII hasta el XX y realiza distintas definiciones del término. En ese sentido, hace énfasis sobre el contrapunto de Bach resurgido en la música de los compositores del periodo romántico y de cómo este es llevado hacia la música del s. XX.

Para propósito de esta investigación, la parte medular del trabajo de Escolar (2017) está representada por la información relativa a la interpretación de la obra de Bach en diferentes instrumentos, pues expone las posturas encontradas entre distintos académicos puristas que defienden la interpretación sólo en instrumentos de la época, y el punto de vista de los intérpretes, quienes proponen una evolución interpretativa en el piano moderno.

Escolar (2017), realizó su investigación basándose principalmente en la historia del contrapunto, específicamente en el usado por Bach y Händel. De la misma manera, exploró la adaptación del contrapunto en la época clásica y concluyó que dicha técnica compositiva prácticamente desapareció en este periodo para resurgir con mucha fuerza en el romanticismo, donde el contrapunto barroco toma fuerza y se transforma llevado a límites muy altos principalmente por Beethoven, Schumann y Brahms. Así mismo, enfatiza que el contrapunto tuvo un uso muy importante en la música compuesta en el s. XX, especialmente por compositores como Bartók, Prokofiev y Stravinski.

Cabe destacar que Escolar (2017) realizó una investigación sucinta, pero no por ello menos profunda, en la cual se puede encontrar mucha información básica para el presente proyecto. Así, describe las diferencias que existen al interpretar el repertorio del siglo XVIII en el clave y en piano, y hace un análisis de las ventajas y desventajas que existen en un instrumento o en otro. Del mismo modo, hace hincapié en que las obras originales de Bach casi no contienen indicaciones de tempo, dinámica o articulación, ya que esta tarea era confiada a los intérpretes de la época. Asevera también que la brecha que existió entre

la muerte de Bach (periodo en el que casi desaparece su música) y el resurgimiento de ella en el S.XIX influyó de manera capital en que se perdieran los conocimientos que los intérpretes de aquel tiempo poseían. Así, en el s. XX los pianistas, que en un principio abordaron las obras de Bach, tenían diversas opiniones; por ejemplo, algunos eran de la idea de no hacer uso del pedal de resonancia, mientras que otros opinaban que el pedal podía usarse única y exclusivamente para enriquecer el sonido, pero no para ayudar al *legato*. Más aún, existían pianistas que usaban el pedal de *una corda*, argumentando que la interpretación musical se enriquecía mucho más de esta manera.

El punto crucial del artículo, es que existen grandes personajes del pasado que tuvieron opiniones probadas e informadas sobre cómo se debía interpretar la música de Bach en el piano moderno, sin embargo, aunque muchas de ellas se contraponen, se podría decir que todas las formas son correctas.

Por último, Escolar (2017) analiza las corrientes interpretativas de los siglos XIX y XX, las cuales se centran en los detalles estilísticos del repertorio barroco, tales como la articulación, la ornamentación, el pedal, los contrastes dinámicos o el énfasis rítmico. Por supuesto, la autora también explica cómo estas temáticas serán siempre objeto de controversia por lo que los intérpretes están obligados a mantenerse informados con el propósito de forjarse un estilo interpretativo sólido que sea convincente para las personas que escuchan.

Por su parte, González (2008) refiere que la interpretación históricamente informada se ha convertido en una moda cada vez más recurrente y se ha constituido en todo fenómeno que ha sido objeto de grandes polémicas entre restauradores de instrumentos originales, intérpretes de estos y ejecutantes del piano moderno. Esto se basa en que, al paso del tiempo, se ha roto el contacto con el pasado, por lo que la polémica se genera en torno a la posibilidad de revivir la interpretación musical tal y como lo fue en dicha época. Con el propósito de dar algunos ejemplos, la autora se remite a cuatro compositores cuya música es frecuentemente ejecutada en la actualidad: Bach, Scarlatti, Haydn y Mozart.

De acuerdo con González (2008), dichos artistas compusieron para el clave o para el pianoforte, que, si bien son instrumentos antecesores del piano moderno, cuentan con diferencias considerables al ejecutarse; principalmente, se puede mencionar el toque

*touché*), el sonido y la manera de pulsarse, lo que afecta directamente a la técnica de ejecución instrumental.

La autora asevera que lo fundamental sería que en la actualidad los músicos tuvieran conocimientos sólidos que les permitiesen justificar sus decisiones interpretativas y realizar una ejecución en estilo. En otras palabras, el estilo interpretativo sería definido como la forma en que una obra de arte debería ser ejecutada a partir de diversos aspectos que ocurren de manera simultánea, tales como la melodía, la armonía, el ritmo y en el caso de la corriente barroca, la polifonía, es decir, el manejo de las voces con sus correspondientes articulaciones y fraseos.

González (2008) hace una interesante relatoría de los hechos históricos que afectaron a la Europa de los s. XVII y XVIII, al contextualizar los cambios sociales, religiosos y artísticos que dieron pie al surgimiento de los estilos barroco y clásico en la música. Así mismo, menciona que los elementos que conformaron estos estilos se gestaron entre el año 1600 y hasta el siglo XVIII, experimentando muchos cambios y evoluciones siendo uno de los más significativos el contrapunto vocal *a capella* de comienzos del s. XVII.

En el siglo XVIII se conforman los estilos barrocos nacionales, los cuales pertenecen al barroco tardío representadas por las escuelas: alemana, italiana y francesa. Sus diferencias son notorias, no sólo en la manera de componer, sino también en la manera de ejecutar y de construir los instrumentos, los cuales se diferencian entre sí por su sonoridad particular.

En las afinaciones de los instrumentos de teclado, se conocen también varios temperamentos que desembocaron en uno nuevo, dónde existe la misma distancia entre cada uno de los semitonos de la escala cromática, mismo que actualmente impera en los instrumentos modernos y dio, por así decirlo, nacimiento a una de las obras cumbre en la historia de la música: el Clave Bien Temperado (1722) de J.S. Bach, primera obra compuesta en los 24 tonos mayores y menores.

Los máximos exponentes de la música para clave de esta época son: J. P. Rameau (1683-1764) y F. Couperin (1668-1773) como representantes de la escuela clavecinística francesa; J. S. Bach (1685-1750) como cumbre tardía del Barroco alemán; y D. Scarlatti (1685-1757) como compositor italiano en la primera mitad del siglo XVIII. La música

francesa para clave ha sido interpretada al piano con menor frecuencia, lo que probablemente se deba a que su escritura es especialmente para el clavecín (González, 2008).

## **1.2. Aspectos estilísticos que tomar en cuenta al interpretar música barroca**

De acuerdo con González (2008), el *tempo* o velocidad es una característica importante que incide de manera considerable en el resultado final de la ejecución, sin embargo, dentro de la práctica instrumental, establecer un *tempo* adecuado es una tarea bastante compleja, subjetiva y, hasta cierto punto, difícil definir de manera real, ya que depende de muchos factores. Por ejemplo, entre intérprete e intérprete pueden existir variantes significativas de velocidad en una misma obra. Esta discrepancia se debe a que los compositores barrocos no incluían indicaciones de *tempo* en sus piezas, ya que este aspecto era dejado a consideración de los intérpretes, quienes en cierta medida fungían como co-creadores de la obra.

También existen algunas convenciones rítmicas, por ejemplo, el alargamiento del puntillo. En la actualidad, el puntillo alarga la nota precedente el equivalente a la mitad de su valor, sin embargo, en el barroco esto no estaba tan claro; ya que el valor del puntillo dependía una vez más del contexto, y era frecuente que se acortara, o bien que se alargase, por ejemplo, en la llamada obertura francesa. Otra de las convenciones sería la notación binaria para ritmos ternarios o, finalmente, las notas desiguales o *notes inégales*, cuya práctica consiste en modificar la relación rítmica existente entre dos notas iguales, alargando el valor de una u otra.

Del mismo modo, González (2008) considera que otro aspecto fundamental en la interpretación de la música barroca es el fraseo y la articulación, características de las que depende mucho la claridad del discurso musical. Es imperativo conocer las convenciones de fraseo y articulación de la época, pues antes se daba por sentado que cualquier intérprete conocía la manera de articular, aunque estas indicaciones no se explicitaran en la partitura.

Así mismo, la ornamentación juega un rol muy trascendente en la interpretación de esta música, ya que, como su palabra lo dice, servía para adornar y “vestir” ciertas notas o pasajes completos. De acuerdo con Carl Phillip Emmanuel Bach (1747), sin los adornos la melodía más fina se escucharía vacía y no serviría a su cometido y la idea más compleja

sería ineficaz con la ausencia de la ornamentación. Cabe mencionar que la ejecución técnica de toda ornamentación representa un desafío mecánico para el intérprete quien, para salir airoso de ello, deberá trabajar de manera específica en la ejecución de dichos adornos; este desafío técnico va muy vinculado a la calidad del instrumento en el que se ejecuta.

Durante el Barroco existió una imprecisión en cuanto a la ejecución de la ornamentación, debido a que no había entre los compositores un acuerdo de cómo realizarlos, ni tampoco un consenso pleno entre los intérpretes. No obstante, se puede decir que la escuela de ornamentación francesa fue la más exhaustiva, y la que mejor permite comprender los adornos practicados en esa época.

En general, se distinguían dos tipos de ornamentación: los ornamentos esenciales u ornamentos estereotipados, como el trino, la apoyatura, el mordente, con una representación gráfica concreta y normas de ejecución estrictas, y los ornamentos arbitrarios o libres, que son aquellas figuras melódicas demasiado variables como para poder ser representadas mediante un signo. En Francia los adornos esenciales se indicaban y no solían incluirse adornos arbitrarios. En Italia, en cambio, se empleaban ambos tipos, pero habitualmente sin indicaciones (Halford, 1980).

### **1.3. Aportaciones empíricas**

La primera investigación que expondremos en la presente revisión fue llevada a cabo por Benavides (2015) y tuvo como propósito establecer un vínculo entre la enseñanza del piano y el análisis musical por parte de los alumnos inscritos en los programas de educación superior. En este trabajo se observó que la teoría y el análisis de la obra pueden ser mejor aplicados en beneficio de la enseñanza del instrumento. El tema central son los factores relacionados con los métodos de enseñanza-aprendizaje del piano en la educación musical superior, así como en los procesos de formación pianística en algunos programas de formación musical a nivel profesional en Bogotá.

El estudio se centra en el caso del *Clave Bien Temperado* de J. S. Bach y la relación que guarda la teoría con el análisis musical y cómo el estudio suele limitarse a la corrección de problemas técnicos o a la memorización y no a la comprensión más profunda y racionalizada de la obra. En otras palabras, es frecuente que cuando los alumnos practican

sus piezas se enfoquen en cuestiones técnicas, pero desconocen los aspectos fundamentales de la obra. En ese sentido, ese investigador considera que el análisis teórico de la música incide en los procesos de enseñanza del piano, por lo que su investigación busca establecer una relación sólida entre la teoría y los aspectos de aprendizaje del instrumento: la enseñanza, interpretación, memorización y lectura y, por lo tanto, dotar al estudiante de una preparación integral.

Para propósito de la investigación Benavides (2015) estableció un sólido marco teórico relativo a la pedagogía pianística y un robusto apartado de revisión bibliográfica para contrastar los resultados obtenidos. Luego, llevó a cabo un minucioso análisis de los procesos de enseñanza que fueron revelados a través de los datos cualitativos recolectados, así como del repertorio de obras de Bach para teclado utilizadas en cinco programas de formación profesional en música de la ciudad de Bogotá.

La metodología se centró en la recolección de datos por medio de entrevistas a docentes y alumnos y la revisión y análisis de los programas, para determinar la forma en que se aborda el estudio del *Clave Bien Temperado* de J. S. Bach. Los programas seleccionados debían cumplir con los siguientes requisitos: ser programas de pregrado en música, tener una vigencia de suficiente antigüedad y poseer un registro y/o acreditación de alto nivel de calidad. Las preguntas a partir de las cuales se inició la entrevista fueron:

1. ¿Está el *CBT (Clave Bien Temperado)* dentro del programa de estudio?
2. ¿Bajo qué criterios se incluye, o no, dentro del programa de estudios?
3. ¿Para qué sirve el estudio del *CBT*?
4. ¿Cuáles son los objetivos de su inclusión en el estudio del piano?
5. ¿Cómo se aborda? (metodología)
6. ¿Cómo se usa la teoría y el análisis?
7. ¿Es requisito para los estudiantes el poseer un entendimiento previo de la estructura o los materiales musicales que constituyen el preludeo y la fuga?  
Si es así, ¿por qué y cómo se relacionan?

Ese investigador generó las siguientes preguntas para los estudiantes:

1. ¿Reflexiona usted sobre su propio proceso de aprendizaje?

2. ¿Cómo recibe la información que le da su profesor de piano? ¿de manera activa o pasiva?
3. ¿Qué diferencia hay entre enseñar este repertorio (obras polifónicas de igual o menor dificultad a la del CBT) a un niño y enseñarlo a un adulto?

Como se explicó anteriormente, por medio de las preguntas antes listadas, este estudio tuvo como propósito principal determinar si existe o no una relación entre el estudio técnico del CBT y su análisis musical. Del mismo modo, buscó definir cuál es la relación que guarda el análisis con la experiencia, si las capacidades de ejecución van a la par del desarrollo intelectual, esto en cinco centros de formación profesional en música de Bogotá.

El autor llegó a la conclusión de que es importante poner atención en la enseñanza-aprendizaje de los estudiantes de nivel superior, ya que éstos tienen una madurez intelectual superior y no se pueden ocupar los mismos procedimientos que en la enseñanza de infantes. Es necesario que las piezas se memoricen para su ejecución, pero a la vez, es importante tener una reflexión teórica y elementos extramusicales que enriquezcan la obra. Con la exposición de las ideas, queda explícita la necesidad de implementar el análisis teórico a la ejecución del instrumento por parte de los docentes, ya que los alumnos llegan a ver las materias de análisis como aburridas o como las menos musicales, pues prefieren ejercitar la práctica del instrumento y no reflexionar acerca de ella.

Benavides (2015) propone que los docentes tengan más iniciativa para hacer sus clases más dinámicas e incentiven el gusto por analizar la música partiendo de supuestos teóricos, de tal manera que los alumnos tengan una mejor interpretación, independientemente de la práctica, memorización y ejecución de la obra. Estos elementos son indispensables para que el alumno pueda llegar a la plenitud, tanto de sus estudios teóricos como de la ejecución del instrumento, ya que no deben estar separados, sino que van de la mano y se complementan.

En la investigación llevada a cabo por García Lascuráin (1999), la investigadora aborda la diferencia entre los instrumentos para los que fue creada la música para teclado del siglo XVIII (con excepción del órgano y el piano), como la conocemos en la actualidad, factor importantísimo a tomar en cuenta debido a sus marcadas diferencias estructurales y de emisión sonora, contrastes que obviamente impactan en la forma de ejecución técnico-musical. La autora hace énfasis en que el estudiante o intérprete debe conocer a fondo las

sonoridades de los instrumentos antiguos e indagar sobre los recursos tímbricos de estos, ya que al tocar en el piano moderno se debería optar por no sobrepasar en demasía los alcances sonoros del clavecín o clavicordio, pues dicha sonoridad debe ser acorde al estilo barroco, no sólo en la música de Bach, sino en la de todos los compositores de la época.

Así mismo, encontramos aspectos técnicos y musicales a considerar para el estudio de esta música, tales como:

1. Dinámica
2. *Tempo*
3. Fraseo y articulación
4. Ornamentación
5. Análisis rítmico, melódico y armónico.

García Lascuráin (1999) menciona las diferencias entre el mecanismo del clavecín, el clavicordio y el piano y expresa que cada instrumento ofrece un cierto rango dinámico. Así, explica que en el clavecín se puede producir un solo matiz y este puede ser modificado a través de los registros que se accionan por medio de palancas o entre dos niveles de teclado. Por ejemplo, existen clavecines cuya sonoridad es más suave en su teclado superior y más robusta en el inferior, lo que permite hacer ciertos contrastes y pequeños matices. El clavicordio es un poco diferente, pues el intérprete incide directamente en la dinámica a través de su ataque, sin embargo, las diferencias que puede lograr son muy limitadas, pues el instrumento no permite un rango sonoro amplio, y podría distorsionar la afinación y la calidad del sonido.

A diferencia de estos instrumentos antiguos, la dinámica y los matices que se pueden realizar al ejecutar el piano moderno es controlada por el ejecutante, pero en oposición al clavicordio, el rango sonoro que se maneja es muy amplio, ya que puede recorrer verdaderamente los extremos sonoros, los que pueden ir desde lo casi inaudible hasta lo más fuerte, pasando por todos los matices intermedios.

En lo referente al *Tempo*, la investigadora refiere que, para establecer una velocidad adecuada en esta música se debe tener presente que, aunque autores como Bach o Händel raramente dejaron escrito el *tempo* que sus piezas deberían tener, las tradiciones interpretativas han dictado que dicha música nunca se ejecutaba ni muy fuerte (por obvias razones) ni muy rápido, pues tomando en cuenta los instrumentos para los que fue

compuesta estas características serían correctas. Del mismo modo, la autora destaca la importancia que tiene el revisar las grabaciones, que en nuestros días son documentos importantes para analizar, pues contamos con grandes intérpretes históricamente informados que pueden dar cuenta de muchos aspectos que auditivamente pueden ayudar a tomar decisiones interpretativas.

En lo referente al fraseo, García Lascuráin (1999) descompone el término por sub características, lo que ayuda a entender mejor la idea. Así, explica qué es frase, qué es fraseo y como distinguir el principio y el final de una frase sobre la base de la forma musical, haciendo alusión a los silencios, la marcha armónica, las imitaciones, el bajo continuo, la progresión melódica y la fusión de frases, lo cual, en palabras de la investigadora, representa uno de los aspectos principales dentro del discurso musical. El doctorando coincide con esta autora cuando comenta que la frase es una sección musical que tiene un principio y un final para otorgar una idea musical clara de la obra, y puede ser comparada con la oración en el lenguaje. Por su parte, el fraseo tiene que ver con recalcar las diferencias entre las frases musicales, y en unir las similitudes de la obra.

De acuerdo con García Lascuráin (1999) el intérprete y escritor Kirkpatrick (1984) en su libro *Interpreting Bach's Well Tempered Clavier* recomienda marcar las frases por medio de corchetes cuadrados en la partitura, a fin de reconocer los patrones de frases que en el discurso musical se encuentran; estas aseveraciones se consideran importantes ya que son parte de una buena metodología de práctica que impacta positivamente en la manera de ejecutar el instrumento y hacerlo con una solvencia técnica y musical.

A diferencia de los instrumentistas de cuerda frotada o de aliento, quienes con su cambio de arco o con su respiración frasean de manera natural, los clavecinistas o pianistas no respiran de manera natural la música, por lo que tienen la necesidad de aprender dicha técnica tal y como lo haría un cantante, quien, ayudado con su respiración sabe exactamente cuántas notas puede encerrar en una frase. En otras palabras, cuando un pianista no observa dichas respiraciones, su ejecución carece de una conducción natural del fraseo, y pierde toda lógica musical. Para subsanar este error debe aprender a identificar los principios y finales de cada frase, ya que en la música antigua pocos compositores incluyeron signos de fraseo en sus obras, por lo cual las respuestas se encuentran implícitas en la música.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Otra característica que nos ayuda a entender las frases son los silencios, ya que estos delimitan las frases al indicar el término de una idea musical. Cuando exista un silencio después de una frase más o menos larga, haría falta observar si efectivamente se trata del final de una frase. También podemos guiarnos por la progresión armónica y por la composición de motivos melódicos, ya que muchas veces los silencios indican finales de frases, pero otras tantas son parte de la frase misma. En lo referente al tejido armónico, la investigadora menciona que cuando dentro de una obra existe una progresión armónica que inicia en el grado I de la tonalidad en la que está escrita la pieza, pasa por IV el V y regresa al grado I, se denota de manera clara la tonalidad en la que se encuentra, e indica una frase en su totalidad.

Otra subcategoría técnico-musical a la que hace mención García Lascuráin (1999), es la imitación. En las obras del siglo XVIII la polifonía frecuentemente se basa en la construcción de motivos o temas que presenta una voz y posteriormente existe otra voz u otras voces que imitan lo que hizo la primera voz. Esto sucede de manera simultánea dando como resultado una textura polifónica que mezcla el tema con los diferentes materiales que se van presentando en el desarrollo de la obra. La imitación se encuentra en los cánones, en las invenciones, sinfonías, fugas, suites, entre otras formas musicales del barroco y es una característica fundamental del estilo de la época.

La investigadora explica que un trabajo que todo estudiante debería emprender para lograr un mejor fraseo sería seguir el sentido musical rítmico y analítico para encontrar el tipo de respiro que la música requiere. A veces la frase necesita una respiración más larga y otras una respiración más corta, de manera que la música sea entendida por él mismo y por el público que lo escuche. Para esto, existen un gran número de obras que otorgan buenos ejemplos para iniciarse en el aprendizaje del fraseo, García Lascuráin (1999) se refiere concretamente a los *Pequeños Preludios* de Johann Sebastian Bach. En ese sentido, refiere también la práctica del canto como guía de estudio que permite imitar con los dedos lo que hace la voz, y recomienda cantar en voz alta para después poderlo realizar mentalmente al momento de tocar.

La diferencia que se muestra entre fraseo y articulación se centra en que en el primero se refiere a grandes partes que pueden contener frases pequeñas de un solo compás hasta frases más extensas; en el caso de la articulación, esta se reconoce en pequeños

motivos o fragmentos de figuras de notas y forma parte del fraseo mismo e incide directamente en el material melódico de la obra. La investigadora compara el lenguaje con la música, y señala que cada frase musical equivale a una oración y la articulación a cada sílaba. En la música la articulación se escribe mediante ligaduras, puntos de *staccato*, signos de *portato*, y acentos, entre otras indicaciones.

García Lascuráin (1999) menciona igualmente a la ornamentación como un elemento importante en la música del siglo XVIII, los ornamentos (llamados *manieren* en Alemania, *embellishment* en Inglaterra, *agréments* en Francia y *divisioni* en Italia) representan giros melódicos que se pueden escribir en la partitura por medio de algunos signos que necesitan ser interpretados de manera precisa según el autor de la obra.

Estos surgieron como una manera para embellecer a la melodía, o alargar la sonoridad que en instrumentos de la época era muy limitada. La ornamentación se encuentra desde la edad media y el renacimiento, y su uso se extendió hacia la época barroca y la música posterior.

**Figura 1. Tabla de ornamentos de Johan Sebastian Bach**



**Fuente:** Tomado del *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*

Finalmente, la investigación de García Lascuráin (1999) refleja la importancia que tienen los elementos rítmicos, melódicos y armónicos en el estudio de las obras para Clave del siglo XVIII. Nuevamente, la autora hace referencia al músico e investigador Kirkpatrick (1984), cuando señala la relevancia del estudio musical fuera del instrumento,

esto es trabajar la partitura de manera rudimentaria, por así decirlo, trabajando primeramente su esquema rítmico, reconocer los motivos melódicos y analizar su estructura armónica. Aproximándose de esta manera a la partitura, se ayuda al ejecutante a realizar un estudio reflexivo de la música, para que descubra por sí mismo el papel expresivo de cada frase, ya sea que la escuche o la interprete. Sería importante guiar al estudiante desde sus inicios para que realice un estudio musical profundo, y para ello es necesario trabajar frecuentemente lejos del instrumento, con ejercicios que involucren el canto y el movimiento corporal expresivo, así como palmear el ritmo de una obra o marcar el compás a manera de un director de orquesta. Este tipo de práctica puede ser de gran utilidad para desarrollar sensaciones físicas y auditivas que el estudiante podría aprovechar para relacionarse con los elementos más importantes de la obra, pues cuando se ha trabajado cada aspecto de manera separada se adquiere un sentido más amplio del contenido musical.

### **1.3.1. La polifonía: criterios interpretativos y recursos técnicos**

En el libro *Metodología de la Enseñanza del Piano* de Shamagian (2007) se destacan varios aspectos de importancia que se deben tomar en cuenta para incursionar de una manera más satisfactoria en el estudio de la música para teclado de la primera mitad del siglo XVIII. Uno de los elementos más importantes y utilizados en esta música es la polifonía, la cual consiste en la integración de hasta cinco líneas melódicas independientes dentro de una obra. Así, para el pianista representa un verdadero desafío, ya que cada una de las voces debe ejecutarse con su propio color sonoro. En otras palabras, es como si una pieza para piano fuera ejecutada por distintos instrumentos cuyo timbre otorga un color diferente a cada voz, dando como resultado una amalgama perfecta entre melodía, armonía y ritmo para formar el todo de la obra polifónica.

Esta autora enlista varios tipos de polifonía utilizados en las obras para instrumentos de teclado. La primera sería la polifonía de contraste, en que la melodía principal está constituida por pequeños motivos y puede pasar de una voz a otra. Muchos ejemplos se pueden encontrar en los *Cuadernos de Anna Magdalena Bach* y en los *Pequeños Preludios* de Johann Sebastian Bach. Shamagian (2007), también menciona la polifonía de imitación, la cual se basa en la conducción sucesiva de una misma línea melódica, como es el caso

del *canon* y de la *fuga*. En la polifonía de imitación, generalmente todas las voces tienen la misma importancia, aunque algunas voces en concreto podrían desempeñar un rol diferente, dependiendo de la composición. Así, en las fugas, así como en las invenciones y en las *fughettas*, el sujeto es imitado por cada una de las voces a lo largo de la obra.

El alumno empieza a conocer ejemplos de polifonía básica de contraste por medio de las piezas del álbum de Anna Magdalena Bach. Esta obra fue recopilada en el año 1725 y representa un compendio musical con propósitos didácticos para el uso de la familia de Johann Sebastián Bach, e incluye piezas instrumentales y vocales de distinto tipo creadas por ese compositor y otros autores de la época. Por ejemplo, los minuets, musettes, arias y polonesas, resultan útiles no solamente para conocer la polifonía de contraste y los elementos de la imitación, sino que también sirven para introducir a los alumnos en la ejecución diferenciada de líneas melódicas.

En el nivel medio de estudios pianísticos se empiezan a estudiar obras de Bach más complejas, como pequeños preludios, fugas y *fughettas* (o pequeñas fugas). Shamagian (2007) recomienda que, para trabajar las obras basadas en la polifonía de imitación, sería importante identificar el tema y su desarrollo por cada una de las voces, sin embargo, el análisis formal no tiene que limitarse solo a esto, sino que haría falta profundizar más en el proceso del desarrollo del material temático, además de comprender el significado expresivo de todas las líneas del tema y subtemas intermedios.

En las clases avanzadas se comienza con la preparación de obras polifónicas más complejas, como la fuga, sin embargo, antes de este estudio, el intérprete debe haber superado de manera satisfactoria el trabajo interpretativo de las invenciones a dos voces y las sinfonías a 3 voces, pues de no haberlo hecho así, existiría una laguna de conocimiento que le traería dificultades al confrontarse con el estudio de un preludio o tocata y fuga, obras de alta dificultad, polifónicamente hablando.

Shamagian (2007) realiza una descripción del trabajo de J. S. Bach como compositor-pedagogo al referirse a la composición de los cuadernillos para Wilhelm Friedemann Bach (1710), el segundo de sus hijos. En dicho cuadernillo aparecen, aparte del “abecedario musical”, ejemplos de digitaciones, tablas de ornamentación y algunas composiciones simples de distinto carácter, como preludios, corales y otros. En esta colección fueron incluidas 15 piezas a dos voces de un género completamente nuevo bajo

el nombre de *praebulum* y 14 piezas a tres voces bajo el nombre de *fantasien*. Estas obras representan un primer intento de las invenciones y sinfonías que, en su mayoría, aún no se encontraban desarrolladas.

El trabajo en estas obras didácticas motivó a Bach para seguir desarrollando y ampliando de manera considerable su *klavierübung*, que significa “práctica del teclado”. Así, trabajó entonces sobre su perfeccionamiento y pronto aparecieron nuevas versiones donde la mayoría de las piezas están ampliadas considerablemente, la conducción de la voz se hace más perfecta y la ornamentación se enriquece. De acuerdo con Shamagian (2007) en 1723 (un año después de la aparición del primer tomo del *Clave Bien Temperado*), apareció la versión más conocida de las invenciones y sinfonías, piezas escritas en 15 tonalidades mayores y menores en el estilo del temperamento antiguo. A dicho compendio se le considera una de las piedras angulares del edificio polifónico creado por Bach para el aprendizaje y la práctica del teclado. Las quince piezas a dos voces portan el título de Invenciones y las quince a tres voces son llamadas Sinfonías. Se cree que Bach tomó el nombre de invención de Bonporti, un compositor italiano poco conocido que en el año 1713 editó unas piezas para violín con bajo continuo bajo este nombre.

La palabra *sinfonía*, que viene del griego “consonancia, sonido conjunto, resonancia de las voces”, ya estaba ampliamente extendida en aquellos tiempos y denominaba a una composición instrumental. En el concepto contemporáneo, tal como se conoce actualmente, la palabra *sinfonía* aún no se utilizaba. Según *Johann Nikolaus Forkel*, primer biógrafo de Bach, fue a partir de entonces que las Sinfonías empezaron a llamarse también invenciones a tres voces.

Shamagian (2007) concluye su texto expresando cómo, a través de esas obras, Bach promueve el desarrollo de un sonido adecuado y la adquisición de habilidades técnico-musicales que permiten la interpretación simultánea de distintas líneas melódicas. Al mismo tiempo, el estudioso puede darse cuenta de cómo estas obras no se limitan a los esquemas de uso general, sino que el compositor procuró la exploración de nuevas formas musicales. Así, podría decirse que no sólo los estudiantes pueden beneficiarse de su estudio, sino que también un músico experimentado podrá descubrir algo nuevo cada vez que regrese a las *Invenciones y Sinfonías*. Finalmente, la autora señala que, en manos de artistas renombrados como Glenn Gould, estas obras cobran su total esplendor y grandeza.

### 1.3.2. Estrategias para la memorización

Para el presente apartado se revisó la tesis doctoral “*La memoria en la interpretación pianística: su evaluación en el contexto de la enseñanza musical superior*” de la investigadora Ángeles Gallardo (2015), quien realiza un estudio profundo acerca de la memorización de partituras, competencia tan importante como compleja en la interpretación musical, y que adquiere aún más relevancia cuando se trata de obras para instrumentos de teclado, por su cualidad polifónica, polirítmica y melódica.

Gallardo (2015) hace una reflexión primordial acerca de los elementos principales de una interpretación a partir de las siguientes preguntas: ¿Qué papel cumple la memoria en el logro de una interpretación calificada como óptima o expresiva? ¿Se trata de una herramienta imprescindible para el pianista? ¿Representa una faceta estético-expresiva de relevancia musical? La investigadora destaca que la interpretación de memoria o con partitura ha sido debatida ampliamente en las últimas décadas, por lo que es necesario encontrar un equilibrio entre los dos posicionamientos. La investigadora establece una hipótesis fundamentada en la experiencia de intérpretes y apoyada por pedagogos, quienes sostienen que la memorización de una obra musical constituye un factor esencial para la comprensión global del significado musical por parte del ejecutante. De acuerdo con Gallardo (2015), el pianista y pedagogo Tobías Matthay (1926) consideraba que el tocar de memoria hace que la música se fije en la mente y esto permite al ejecutante concentrarse en el sonido y demás detalles que la partitura exige y en los conocimientos musicales y extra musicales de los cuales el intérprete pueda echar mano en el momento de la interpretación.

Gallardo (2015) abre el debate sobre el por qué tienen que tocar los pianistas de memoria cuando se presentan en público, y escribe que, sin tomar en cuenta si es conveniente o no el tocar de memoria, sería importante entender que no solo se trata de una tradición, sino que existe una vinculación importante entre memoria e interpretación. Por ejemplo, en el siglo XIX, nace el concierto público de pago, y con él la figura del concertista-virtuoso, el héroe romántico y solitario, capaz de sorprender y agradar a un público que esperaba precisamente eso, ser sorprendido (Vázquez, 1991).

En esta época, la improvisación cobró una gran importancia, pues se convirtió en una singular prueba de habilidad y destreza para impresionar al público, aunque se dice

que se trataba de improvisaciones que se configuraban a partir de fórmulas musicales previamente ensayadas. Estas contenían esquemas armónicos, rítmicos y melódicos y fueron la esencia de la improvisación utilizada por los grandes virtuosos de la época, como Clara Wieck (1819-1896), Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886) y Hans von Bülow (1830-1894), quienes también implementaron la ejecución de memoria del repertorio pianístico.

De acuerdo con Hildebrandt (1986, citado en Gallardo, 2015) en un principio, la moda de tocar de memoria no tuvo una buena acogida por parte del público, debido a su similitud con la improvisación, ya que se pensaba que la obra ejecutada era de propia autoría. La investigadora da ejemplo de ello cuando menciona a Chopin (1810-1839), compositor que acusaba a sus alumnos de arrogantes cuando tocaban de memoria; también menciona a Franz Liszt, uno de los pioneros en la interpretación pública de memoria, quien tocaba sus propias composiciones con la ayuda de la partitura, probablemente para aclarar que se trataba de piezas de composición elaborada y no de improvisaciones momentáneas.

Cuando se superan las diferencias entre improvisar y ejecutar de memoria una obra, se desarrolla una nueva etapa en la historia de la interpretación pianística. El ejecutante, como especialista en la interpretación de la obra de otros compositores, marca las pautas del pianismo del siglo XX, en el que se produce una definitiva ruptura entre el músico-intérprete y el compositor. Con lo anterior, se abandona la práctica de la improvisación, la cual, en palabras de la investigadora, tuvo su origen en la formación musical integral conformada por teoría, composición y ejecución instrumental, y era requisito obligado para cualquier músico de la época. Cabe mencionar que dichos conocimientos son de los que ahora carece la nueva figura del “intérprete”. Así, el pianista solista-intérprete se destacará por mostrar un alto grado de desarrollo de habilidades y destrezas técnico-instrumentales; inclusive, incursionará en lenguajes interpretativos singulares, sin embargo, ya no estará vinculado a la creación compositiva.

Gallardo (2015) aborda los estilos de aprendizaje memorístico y señala que la memorización musical requiere de varias características simbólicas, auditivas, visuales y kinestésicas aseverando que dicha experiencia puede ser perceptual auditiva o perceptual visual derivada bien de la grafía musical o del teclado, e integrada por una experiencia cognitiva que procede de la comprensión formal de la obra, así como de la memoria

simbólica de la escritura musical. La autora señala también que la acción motriz, al ejecutar el instrumento, ejercita por sí sola el tipo de memoria muscular o kinestésica.

El ejercicio de la memoria en un intérprete profesional podría incluir una variedad de competencias que proporcionan al instrumentista múltiples maneras de asegurar la efectividad en el momento de la interpretación pública. Así, la investigadora establece que la memoria musical no es un concepto absoluto, pues, por ejemplo, en determinado tipo de repertorio el pianista se puede apoyar en la armonía, en la concepción rítmico-melódico, o en su forma, etc. La investigadora menciona que no hay que simplificar el término memoria instrumental con “*tocar sin partitura*” o “*tocar de oído*”, pues el concepto va más allá de eso y encierra muchas más vertientes.

Gallardo (2015) establece que los tipos de memoria descritos son habitualmente desarrollados en conjunto, y menciona que las técnicas de memorización interactúan entre sí y no de manera aislada. Así, se apoya la idea de que entre más opciones existan para la decodificación de la información, se crean más asociaciones y conexiones para retener los detalles más importantes en las obras. De igual manera, menciona que, mientras un ejecutante con poca experiencia otorga mucha más importancia a la memoria motriz o auditiva, un intérprete experimentado se apoya en la memorización conceptual.

### **1.3.3. Aprendizaje, Memorización y Ejecución Mental**

Como parte de una buena estrategia de estudio, Chang (2008) menciona que el aprendizaje, la memorización y la ejecución mental, se deben poner en práctica desde que se está estudiando una pieza por primera vez. De hecho, para una pieza difícil, no hay una manera más rápida de aprenderla que memorizarla, aprendiendo desde un inicio cómo debería sonar (melodía, ritmo, etc.). Así, la partitura puede utilizarse para encontrar y memorizar los pasajes de manera visual en el piano, a lo que se le llamaría memoria del teclado. En ese sentido, Chang (2008) explica que el estudiante puede memorizar cómo tocar una pieza en el piano, incluyendo la digitación, los movimientos de la mano, etc. De esta manera, el estudiante podrá en poco tiempo familiarizarse con las partes importantes de la obra y tendrá ya una primera ejecución de memoria que le permitirá centrarse más fácilmente en la construcción de una interpretación adecuada.

Finalmente, Chang (2008) comenta que, una vez que los estudiantes desarrollan rutinas cómodas de aprendizaje-memorización, la mayoría descubre que, aprender y memorizar conjuntamente, lleva menos tiempo que solamente leer los pasajes más difíciles, pues con esto se elimina el proceso de mirar la partitura, para concentrarse en su interpretación. Este investigador comenta que el material memorizado de joven (antes de los 20 años, aproximadamente) casi nunca se olvida, por este motivo es importante aprender métodos rápidos para la adquisición de técnica y memorizar tantas piezas como sea posible antes de los últimos años de la adolescencia.

#### **1.3.4. Estrategias de práctica musical efectiva**

Chang (2008) destaca algunas estrategias de estudio del instrumento, las cuales se pueden tomar en cuenta casi en todos los casos individuales o grupales, según sea el método de enseñanza que se lleve a cabo. Por ejemplo, al comenzar una obra, el escritor señala que sería de mucho provecho iniciar su estudio mediante la escucha de una grabación de la pieza, y asevera que, aunque algunos profesionales afirman que una audición previa es un tipo de “trampa” que podría perjudicar al estudiante, dichas ideas no tienen una base sostenible, pues según ellos, la supuesta desventaja es que el estudiante puede acabar imitando en lugar de usar su creatividad.

En ese sentido, Chang (2008) explica que es imposible imitar el modo de tocar de otro artista, debido a que el estilo de ejecución tiene alto grado de individualismo. Del mismo modo, menciona que este hecho es alentador y evita que el estudiante se culpe a sí mismo por su inhabilidad para imitar a algún pianista famoso. Chang también recomienda, de ser posible, escuchar grabaciones realizadas por distintos pianistas, ya que esta práctica puede dar paso a diferentes visiones y posibilidades que pueden ser tan importantes como el aprender la técnica puramente básica y mecánica.

Chang (2008) escribe que el siguiente paso sería analizar la estructura de la composición. Así, el análisis estructural de la obra servirá para determinar la metodología de estudio y para estimar el tiempo que se necesita para aprender la obra en cuestión. Un profesor de piano experimentado sabe la importancia que requiere el hecho de contar con un cronograma y esquema de estudio para una obra, según su grado de dificultad. De la misma manera, este académico comenta que la habilidad para estimar el tiempo necesario

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

para aprender una obra es una cualidad importante para el éxito de la rutina de estudio. Así mismo, asevera que el análisis siempre comienza con la numeración de los compases de la partitura, el reconocimiento de las frases, la estructura rítmica de base y el análisis armónico.

Llegados a este punto, el maestro estará listo para trabajar el contenido musical de la composición con el estudiante; el tiempo que esto llevará dependerá del nivel musical del alumno y de los problemas técnicos en los pasajes difíciles. Chang (2008) describe que el secreto para adquirir una buena técnica consiste en conocer ciertas maneras de estudiar para convertir pasajes difíciles en pasajes fáciles, hasta llegar a simplificar en gran medida una obra sustancialmente compleja, y con esto, llegar a obtener la solvencia necesaria para ejecutar de manera artística una obra.

Chang (2008), enumera algunas características que debe tener una buena estrategia de estudio después del análisis primario de la pieza. Entre ellas destacan las siguientes:

### **1. Practicar primero las secciones más difíciles de la obra**

Esto ayudará a familiarizarse con las partes complejas y se tendrá más tiempo para perfeccionar dichas secciones.

### **2. Estudio por segmentos**

Esta práctica se puede llevar a cabo dependiendo de la obra (por ejemplo, compás por compás, por frases, periodos, etc.), esto ayuda de manera significativa a que la obra se afiance correctamente en poco tiempo, sin embargo, es una metodología que requiere de mucha concentración y esfuerzo.

### **3. Estudio por manos separadas**

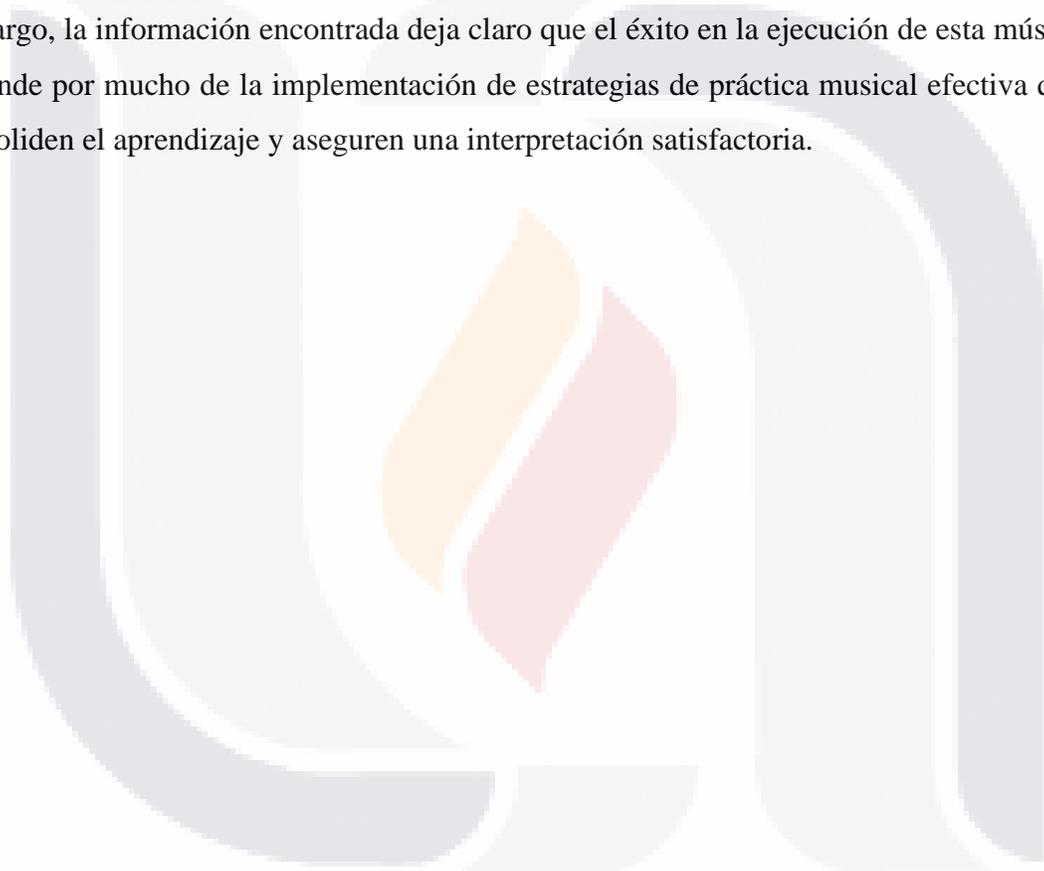
Esta práctica se recomienda mucho sobre todo en obras difíciles de descifrar o en piezas polifónicas, pues permite poco a poco visualizar la dificultad más importante y entrena por separado los hemisferios del cerebro. Así mismo, ayuda a tocar con mayor facilidad cuando después de un tiempo se ejecuta la obra con ambas manos.

### **4. La regla de continuidad**

Al practicar un pasaje hay que incluir siempre el comienzo del siguiente, pues esto asegura que, cuando se haya aprendido dos segmentos adyacentes, estos se podrán tocar juntos. Esta práctica aplica a cualquier parte que se seleccione para estudiar, tal como un compás,

un movimiento entero, o incluso pasajes más pequeños que un compás. Una generalización de la regla de la continuidad, es que cualquier pasaje puede dividirse en segmentos cortos para el estudio. Chang (2008) afirma que, si estás estudiando el final del primer movimiento, se deben incluir unos pocos compases del comienzo del segundo movimiento. Durante un recital, el estudiante se alegrará de haber estudiado de esta manera; de otro modo, corre el riesgo de confundirse al momento de comenzar el segundo movimiento.

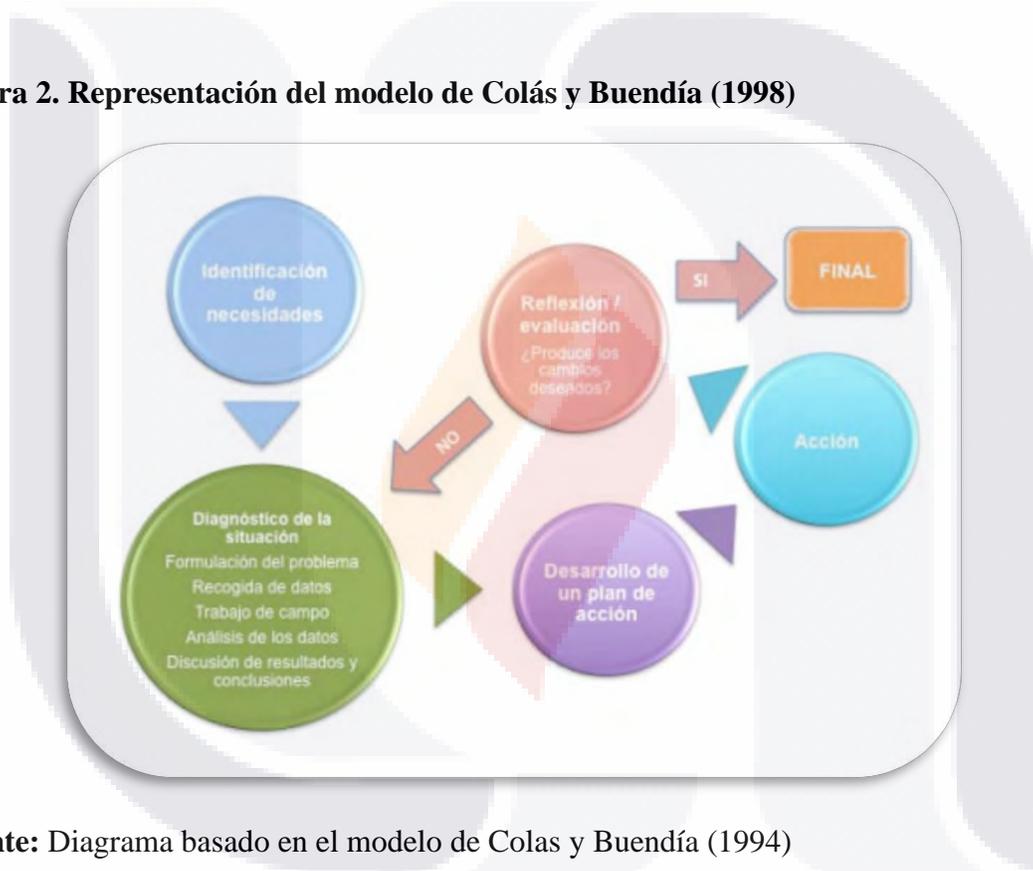
Como puede observarse, no existen demasiadas investigaciones en relación con los retos o desafíos que implica el estudio de las obras contrapuntísticas del siglo XVIII. Sin embargo, la información encontrada deja claro que el éxito en la ejecución de esta música depende por mucho de la implementación de estrategias de práctica musical efectiva que consoliden el aprendizaje y aseguren una interpretación satisfactoria.



## Capítulo 2. Metodología

El doctorando diseñó su investigación-acción a partir del modelo propuesto por Colás y Buendía (1998), según el cual se debe identificar la necesidad que se tiene que atender para después realizar un diagnóstico de la situación y generar un plan de acción. Una vez que la intervención es implementada, se evalúan los resultados obtenidos y se reflexiona sobre las debilidades, con el propósito crear un nuevo diagnóstico y optimizar el plan de acción. Cuando los objetivos se han alcanzado plenamente el proyecto de investigación-acción concluye.

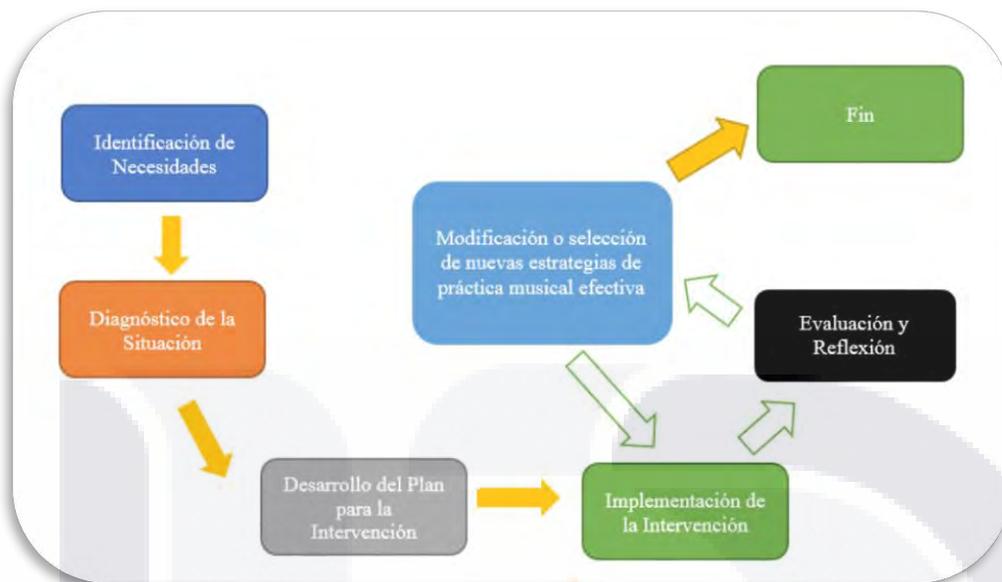
**Figura 2. Representación del modelo de Colás y Buendía (1998)**



**Fuente:** Diagrama basado en el modelo de Colas y Buendía (1994)

Debido a que la intervención se implementó en el ámbito de la educación musical, específicamente en el de la ejecución pianística, el doctorando adaptó/modificó el modelo de Colás y Buendía (1998) de tal manera que el “círculo virtuoso” no implicó la reimplementación del plan de acción, sino que, después del proceso de evaluación y reflexión se identificaron las debilidades con el propósito de modificar las estrategias de aprendizaje o seleccionar aquellas que mejor funcionaran para el logro de los objetivos técnico-musicales.

**Figura 3. Adaptación del modelo de Colás y Buendía (1998) por el doctorando**



**Fuente:** Elaboración propia

**a) Identificación de las necesidades**

El doctorando, en su experiencia como docente de piano a nivel licenciatura, ha podido darse cuenta de diversas áreas de oportunidad técnico-musicales que exhiben los estudiantes al interpretar obras con textura polifónica del siglo XVIII, tanto en sus exámenes como en sus presentaciones públicas.

**b) Diagnóstico de la situación**

Diagnosticar implica identificar el origen y evolución de la situación problemática; describir y comprender lo que se está haciendo; recolectar datos que reflejen hechos, objetos, conductas, fenómenos y otros (Berrocal y Expósito, 2011). Para propósito de generar un diagnóstico válido y confiable, el doctorando implementó dos tipos de metodologías: un investigación de corte mixto, representado por un cuestionario que fue aplicado a través de la técnica de la encuesta, y un estudio de tipo cualitativo que consistió en entrevistas y observaciones no participantes.

## **b) Desarrollo del plan para la intervención**

El objetivo principal de la investigación-acción fue mejorar el proceso de estudio de las obras para teclado de la primera mitad del siglo XVIII, a través de un conocimiento profundo de las piezas y de estrategias de práctica musical efectiva. Para ese propósito, el doctorando realizó una planificación cuidadosa de la intervención.

## **c) Implementación de la intervención**

La intervención se implementó durante 8 semanas, durante las cuales los participantes abordaron una o dos obras para teclado de la primera mitad del siglo XVIII bajo la asesoría del doctorando. También se realizarán evaluaciones periódicas y sistemáticas para determinar en qué grado los alumnos lograban resultados satisfactorios y alcanzaban los objetivos propuestos. A lo largo de la intervención el doctorando mantuvo un diario de campo en el cual registró de manera sistemática y rigurosa todas aquellas observaciones pertinentes para reflexionar sobre la intervención y evaluar sus resultados.

## **d) Evaluación y reflexión**

En esta fase se detectaron los aspectos que no resultaban favorables para la obtención de los objetivos, se identificaron nuevos problemas que no se tenían planeados y se diseñaron e implementaron acciones para mejorar la intervención.

## **e) Modificación o selección de nuevas estrategias de práctica musical efectiva**

Esta fase se caracterizó por la modificación de las estrategias seleccionadas originalmente, para superar los desafíos técnico-musicales de la obra o, por la selección de nuevas estrategias que permitieran vencer los retos con mayor eficacia.

## **f) Fin**

El círculo virtuoso integrado por las fases Implementación de la intervención-evaluación y reflexión y modificación o selección de nuevas estrategias de práctica musical efectiva concluye una vez que el estudiante ha logrado interpretar la pieza de una manera satisfactoria.

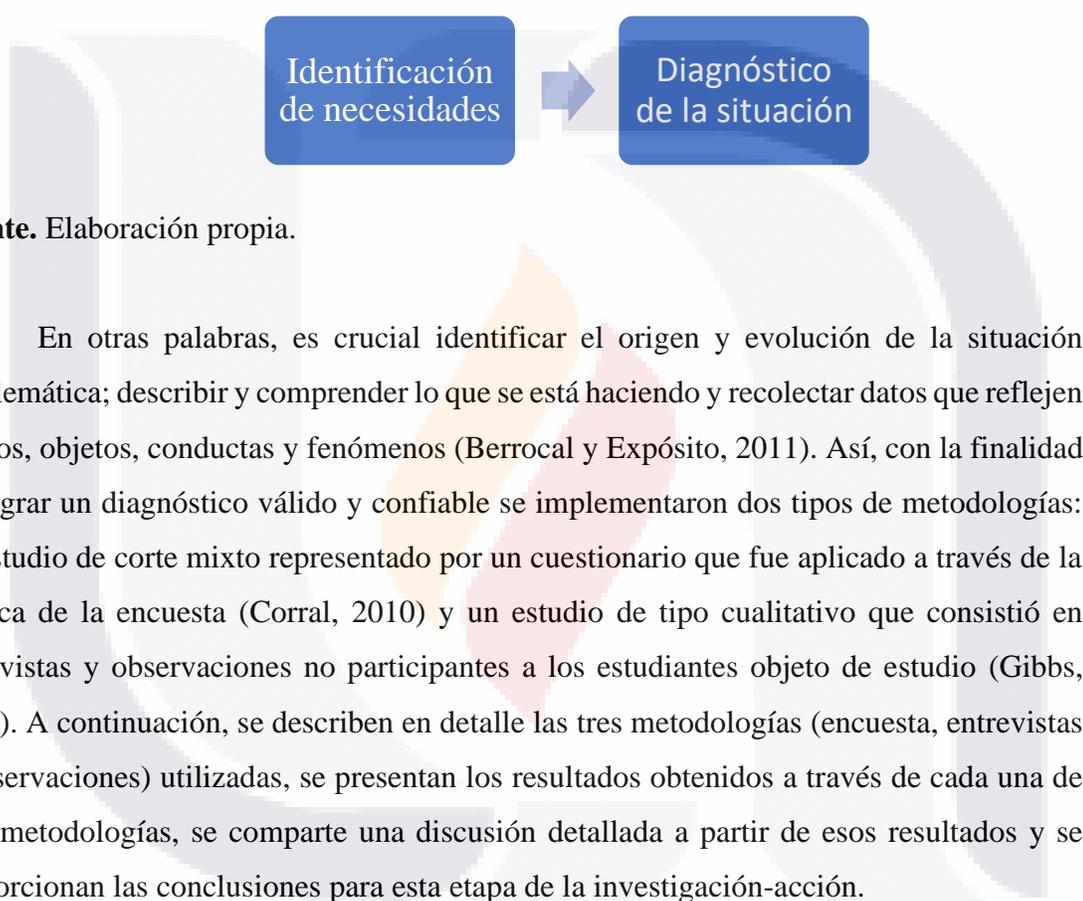
En los siguientes capítulos se describirá y desarrollará cada una de las etapas arriba descritas, mismas que permitieron alcanzar los objetivos planteados para esta investigación-acción.



### Capítulo 3. Identificación de necesidades y diagnóstico

Como se explicó anteriormente, para llevar a cabo una investigación-acción es necesario, en primer lugar, identificar las necesidades que hay que atender para después generar un diagnóstico de la situación problemática que se quiere solucionar (Colás y Buendía, 1998).

**Figura 4. Primeros dos pasos del modelo de Colás y Buendía (1998)**



**Fuente.** Elaboración propia.

En otras palabras, es crucial identificar el origen y evolución de la situación problemática; describir y comprender lo que se está haciendo y recolectar datos que reflejen hechos, objetos, conductas y fenómenos (Berrocal y Expósito, 2011). Así, con la finalidad de lograr un diagnóstico válido y confiable se implementaron dos tipos de metodologías: un estudio de corte mixto representado por un cuestionario que fue aplicado a través de la técnica de la encuesta (Corral, 2010) y un estudio de tipo cualitativo que consistió en entrevistas y observaciones no participantes a los estudiantes objeto de estudio (Gibbs, 2012). A continuación, se describen en detalle las tres metodologías (encuesta, entrevistas y observaciones) utilizadas, se presentan los resultados obtenidos a través de cada una de esas metodologías, se comparte una discusión detallada a partir de esos resultados y se proporcionan las conclusiones para esta etapa de la investigación-acción.

#### 3.1. La encuesta

##### 3.1.1 Metodología

La encuesta es una técnica de recogida de datos a través de la interrogación. Tiene como finalidad obtener información de manera sistemática sobre una problemática de investigación previamente establecida para así, poder generar un diagnóstico (Corral, 2010).

### ***Participantes***

En la encuesta participaron estudiantes de piano de la Licenciaturas en Instrumento con Énfasis en Piano de la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas, el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Zacatecas y la Unidad de Artes de la Universidad Autónoma de Nayarit. La muestra fue por conveniencia.

### ***Instrumento***

El doctorando diseñó un cuestionario integrado por ítems que permitieron responder las primeras 10 preguntas específicas de investigación. Dicho cuestionario fue validado a través de la técnica de validación por juicio de expertos. Para llevarlo a cabo se siguió el procedimiento recomendado por Escobar-Pérez y Cuervo-Martínez (2008). Para determinar la validez de contenido y la concordancia entre los jueces se utilizó el análisis estadístico de Hernández Nieto y se obtuvo un coeficiente de 0.951. De acuerdo el autor de ese estadístico, un coeficiente superior a 0.90 puede ser considerado como “excelente”. Posteriormente, el cuestionario fue enviado a todos los estudiantes de piano de nivel licenciatura de las instituciones ya mencionadas a través de *Formularios Google*. Para determinar el grado de confiabilidad del instrumento de recolección de datos se utilizó la prueba estadística alfa de Cronbach, la cual arrojó un resultado de 0.786, mismo que puede ser interpretado como “buena confiabilidad”.

### ***Marco Temporal***

El cuestionario fue enviado el 15 de marzo de 2022 y estuvo disponible por un periodo de cuatro semanas para que los participantes enviaran sus respuestas. Durante ese lapso se enviaron dos correos electrónicos invitando a los participantes a responder.

#### **3.1.2 Resultados**

La muestra estadística tomada fue por conveniencia. 38 de los 55 estudiantes de piano matriculados en los 3 programas académicos respondieron la encuesta. En la Tabla 2 se muestra el porcentaje de participación de acuerdo con la matrícula de cada programa educativo, así como el porcentaje de participación correspondiente.

**Tabla 1. Participantes en el estudio**

Institución	Estudiantes matriculados	Participantes	% por institución	% dentro de la muestra
UAZ	25	19	76%	50%
UAA	20	16	80%	42%
UAN	10	3	30%	8%
Total	55	38		100%

**Fuente:** Elaboración propia

Los tres programas educativos tienen una duración de 10 semestres. Así, en el estudio participaron 5 estudiantes de 2º semestre; 13 de 4º semestre; 10 de 6º semestre; 6 de 8º semestre; y 4 de 10º semestre.

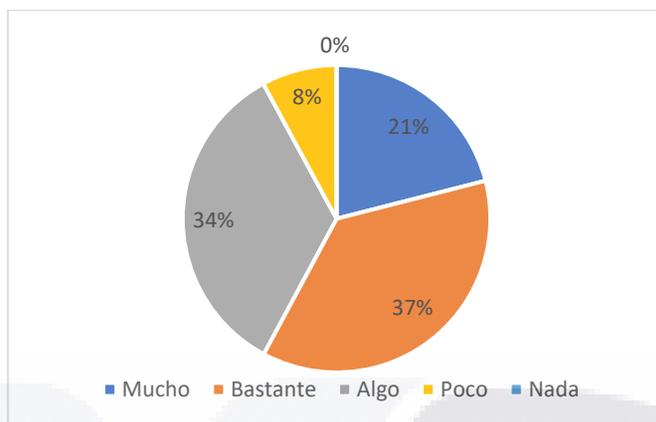
De los 38 participantes, 21 son hombres, 16 mujeres y 1 no contestó y su edad oscila entre los 18 y 34 años, con una media de 22.8 años, una moda de 22 (8 estudiantes) y una desviación estándar de 3.5 años. En general, tienen entre 3 años y 20 años tocando el piano con una media de  $M = 8.8$  años.

***Dimensión estética***

En este apartado se agrupan los resultados relativos al grado de gusto por la música para teclado con textura contrapuntística del siglo XVIII, así como los resultados de otras variables que, de manera natural y lógica, se conectarían con la primera, tales como: la frecuencia con que escuchan esta música, sus intérpretes favoritos, los compositores que conocen, así como la música que han tocado de esos compositores.

Cómo puede verse en la Figura 5, un 58% gustaría “mucho” y “bastante” de la música contrapuntística para teclado del siglo XVIII. Sin embargo, hay un 42% que solo gusta “algo” y “poco” de este tipo de música.

**Figura 5. Gusto por la música contrapuntística de la 1ª mitad del siglo XVIII**



**Fuente:** Elaboración propia

En la Tabla 3 se puede observar que, a medida que avanzan de semestre, mayor es el gusto que tienen por este tipo de música.

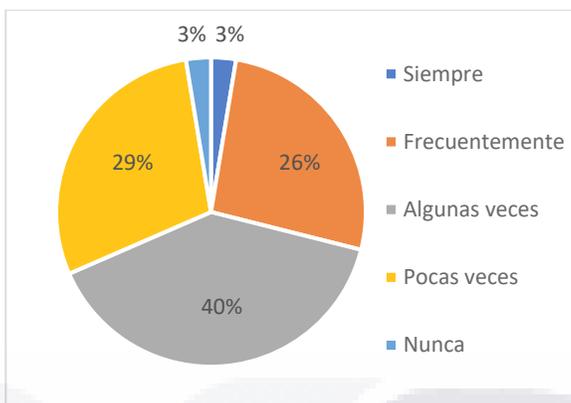
**Tabla 2. Agrado por la música contrapuntística en relación con el semestre.**

Semestre	Mucho	Bastante	Suficiente	Poco	Nada
Segundo Semestre	0.00%	40.00%	60.00%	0.00%	0.00%
Cuarto Semestre	23.10%	46.20%	15.40%	15.40%	0.00%
Sexto Semestre	10.00%	30.00%	50.00%	10.00%	0.00%
Octavo Semestre	16.70%	33.30%	50.00%	0.00%	0.00%
Décimo Semestre	75.00%	25.00%	0.00%	0.00%	0.00%

**Fuente:** Elaboración propia.

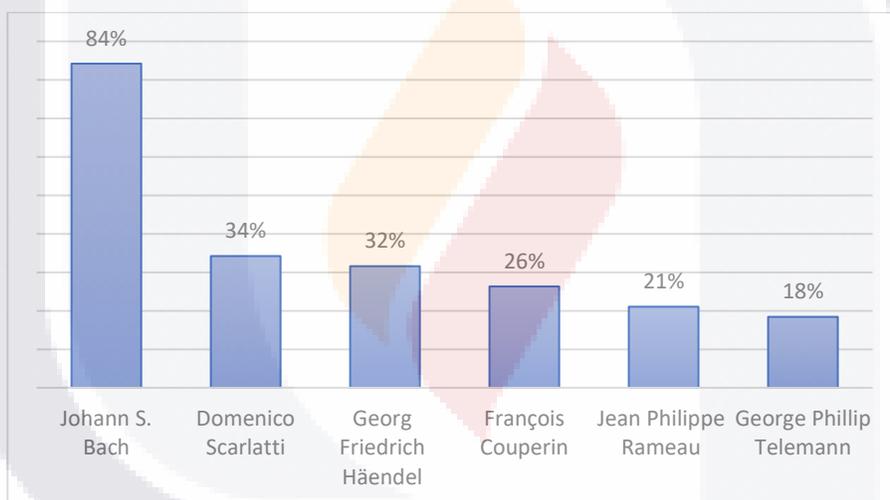
En lo que respecta a la frecuencia con que los estudiantes escuchan música para teclado con textura contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII, el 39.5% de los estudiantes dice hacerlo “algunas veces”, el 28.9% “pocas veces”, el 26.3% “frecuentemente”, el 2.6% lo hace “siempre”, mientras que el 2.6% de ellos “nunca” lo hace.

**Figura 6. Frecuencia con que escuchan música con textura contrapuntística**



**Fuente:** Elaboración propia

**Figura 7. Nivel de preferencia de los compositores de música para teclado de la 1ª mitad del siglo XVIII.**



**Fuente:** Elaboración propia

En cuanto a los compositores favoritos de la primera mitad del siglo XVIII, un 58.18% de los participantes posicionó a Johann S. Bach en primer lugar; un 23.63% colocó a Domenico Scarlatti en 2º lugar; y un 22.5% puso en tercer lugar a Georg Friedrich Händel. Otros compositores como François Couperin, Jean Philippe Rameau y George Phillip Telemann obtuvieron porcentajes menos importantes, como se muestra en la Figura 7. En lo relativo a los intérpretes favoritos de los estudiantes, los resultados revelaron que algunos de ellos confunden a estos con los compositores. De hecho, Bach fue mencionado 15 veces,

Händel 12, Scarlatti 9, Telemann 3, Couperin 1 y Rameau 1 vez. En lo que respecta a verdaderos intérpretes, los dicentes nombraron a los que se muestran en la Tabla 3.

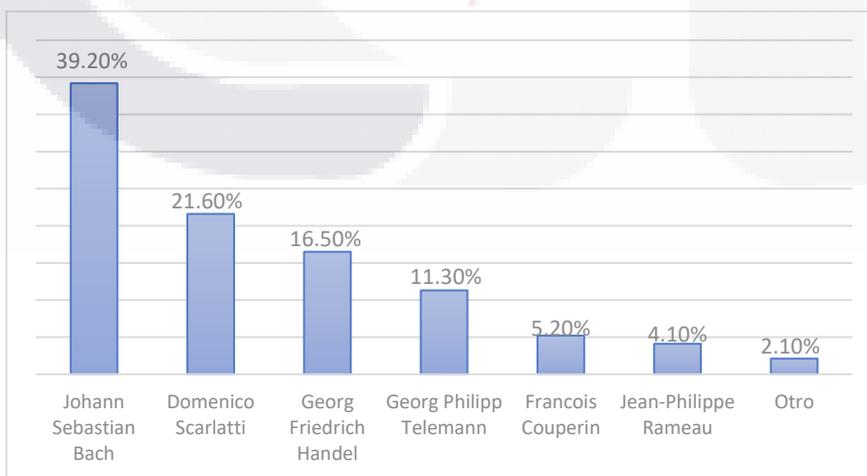
**Tabla 3. Intérpretes preferidos de los participantes**

Intérprete	Frecuencia	Intérprete	Frecuencia
Glenn Gould	10 veces	Friedrich Gulda	1 vez
Sviatoslav Richter	7 veces	Daniel Barenboim	1 vez
András Schiff	7 veces	Lang-Lang	1 vez
Grigory Sokolov	2 veces	Angela Hewitt	1 vez
Christian Jaccottet	1 vez	Paul Barton	1 vez
Gustav Leonhardt	1 vez	Alan Chan	1 vez
Trevor Pinnock	1 vez	Pierre Laurent Aimard	1 vez

**Fuente:** Elaboración propia

En lo relativo a los compositores cuyas obras han sido más ejecutadas por los estudiantes, los resultados indican que Johann Sebastian Bach ocupa el primer lugar con un 39.2%, Domenico Scarlatti se posiciona en segundo lugar con un 21.6% y George F. Händel se coloca en tercer lugar con un 16.5%. Como se evidencia en la Figura 7, George Phillip Telemann, Francois Couperin, Jean Philippe Rameau han sido escasamente interpretados.

**Figura 8. Nombres de los compositores de la 1ª mitad del siglo XVIII, cuyas obras has sido interpretadas por los estudiantes a lo largo de sus estudios**

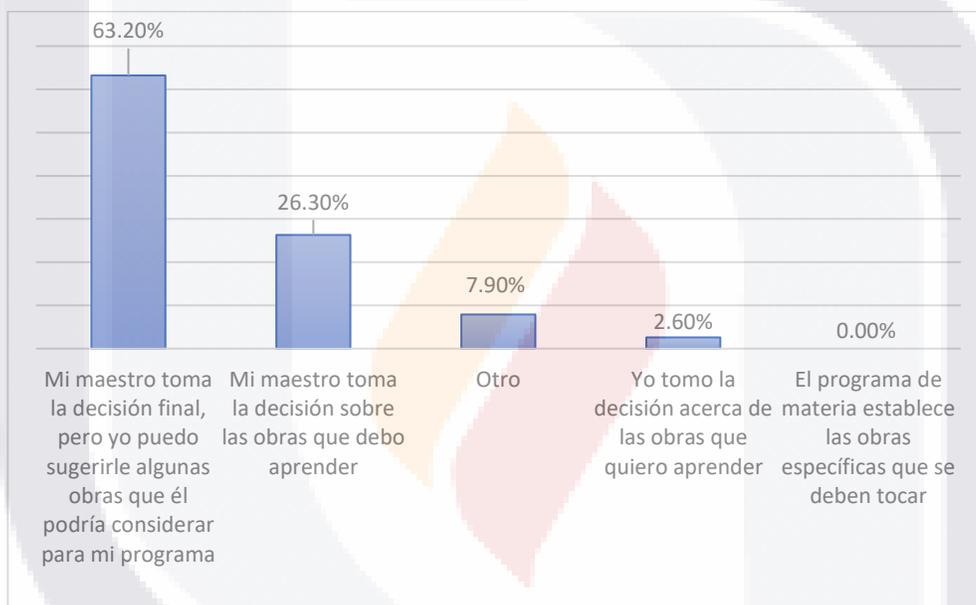


**Fuente:** Elaboración propia

**Dimensión didáctico-pedagógica**

Al momento de la selección de obras de estudio para la licenciatura en música, los estudiantes se ven muy influenciados en su decisión por sus respectivos maestros. Como puede verse en la Figura 9, el 63.2% de los participantes aseveran que sus maestros son quienes eligen su repertorio, aunque ellos pueden hacer algunas sugerencias. El 26.3% dice que el maestro es el que toma la decisión sobre las obras que deben aprender, el 7.90% tiene respuestas diversas y el 2.6% de los alumnos dice que son ellos, los que toman la decisión acerca de las obras que quieren aprender.

**Figura 9. Persona que selecciona las obras de estudio**



**Fuente:** Elaboración propia

Al analizar los resultados se pudo observar que en décimo semestre se enfatiza aún más la decisión final del profesor de instrumento.

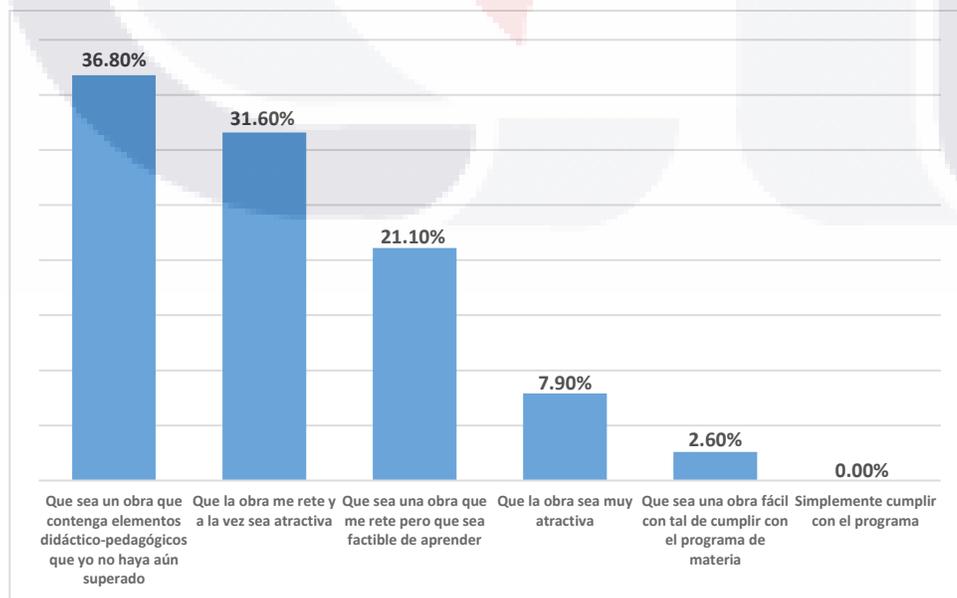
**Tabla 4. Decisiones sobre el repertorio a estudiar por semestre.**

	Mi maestro toma la decisión sobre las obras que debo aprender	Yo tomo la decisión acerca de las obras que quiero aprender	Mi maestro toma la decisión final, pero yo puedo sugerirle algunas obras que él podría considerar para mi programa	El programa de materia establece las obras específicas que se deben tocar	Otro
Segundo Semestre	40.00%	0.00%	60.00%	0.00%	0.00%
Cuarto Semestre	38.50%	7.70%	46.20%	0.00%	7.70%
Sexto Semestre	30.00%	0.00%	60.00%	0.00%	10.00%
Octavo Semestre	0.00%	0.00%	83.30%	0.00%	16.70%
Décimo Semestre	0.00%	0.00%	100.00%	0.00%	0.00%

**Fuente:** Elaboración propia

De acuerdo con los resultados, un 36% de los estudiantes afirma que se procura que la obra seleccionada contenga elementos didácticos-pedagógicos que no se hayan superado aun, mientras que un 31.6% asegura que ellos buscan aprender obras que los reten y a la vez les gusten. Solo un 7.9% aseveró que la obra debe ser muy atractiva y un 2.6% afirmó que la obra debe ser fácil con tal de cumplir con el programa de materia (Ver figura 9).

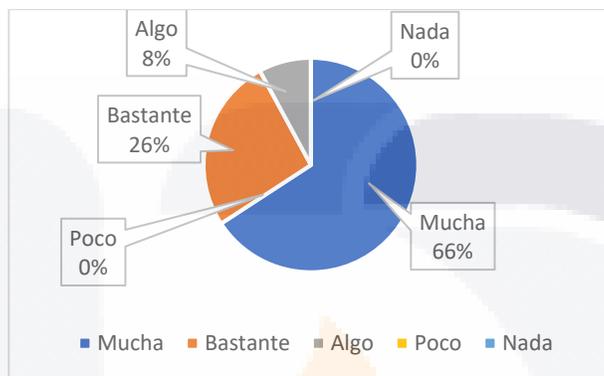
**Figura 10. Criterios para seleccionar las obras de estudio**



**Fuente:** Elaboración propia

En lo relativo al rol del docente de instrumento, un alto porcentaje de los participantes (92%) declaró que sus maestros les proporcionaban “mucho” (66%) y “bastante” (26%) ayuda en la preparación de las obras (ver Figura 10).

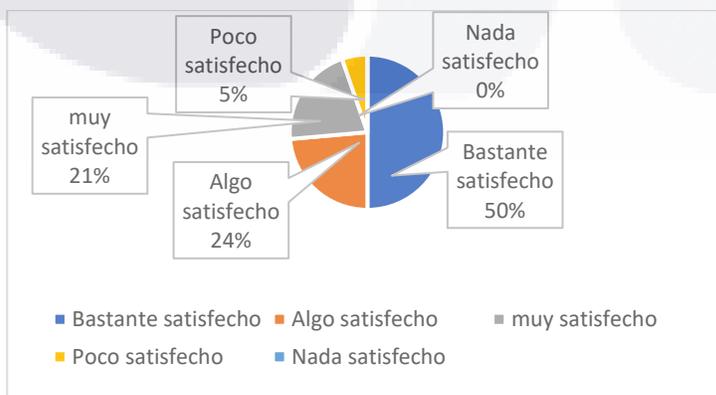
**Figura 11. Porcentaje de ayuda que reciben los estudiantes por parte de sus maestros**



**Fuente:** Elaboración propia

Por lo que respecta al nivel de satisfacción de los estudiantes con sus sesiones de estudio o práctica musical, resulta interesante que no parece existir una relación directa con el nivel de ayuda que reciben por parte de sus maestros. Como puede verse en la Figura 11, la mayoría de los estudiantes afirmó haber recibido mucha ayuda por parte de sus maestros mientras que en la Figura 12 el nivel de satisfacción baja a bastante satisfecho, en lugar de muy satisfecho. De hecho, destaca que solo el 5% de ellos se siente poco satisfecho.

**Figura 12. Nivel de satisfacción en las sesiones de práctica**



**Fuente:** Elaboración propia

En cuanto a los factores que no permiten alcanzar una completa satisfacción en las sesiones de práctica (ver Tabla 5), encontrar una digitación apropiada y realizar distintas articulaciones en las diferentes voces se posicionaron en primer lugar con un 68.4%; en tercer lugar, quedó la dificultad para conducir las voces, con un 60.6%; el desconocimiento para añadir ornamentos se posicionó en 4° lugar con un 59.9%, mientras que controlar las dinámicas en las distintas voces se colocó en 5° lugar con un 55.3%. Curiosamente, memorizar la obra quedó en un último 6° lugar, con un 34.2%. Se trata de un aspecto interesante, pues suele ser el “talón de Aquiles” de muchos pianistas.

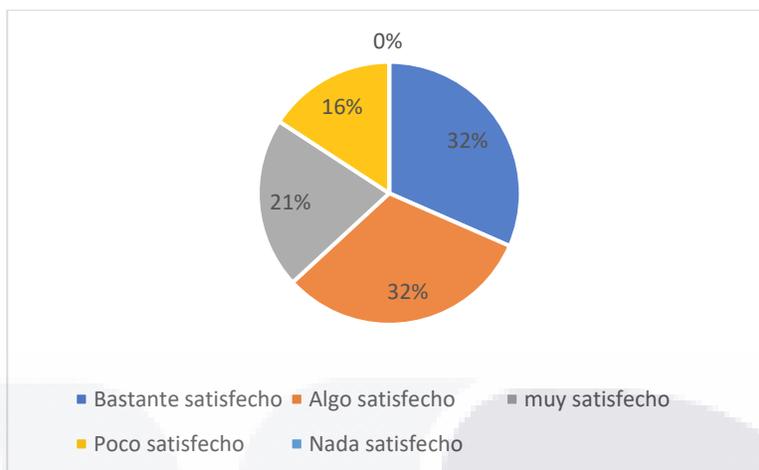
**Tabla 5. Factores que más ocasionan problemas en la práctica musical**

<b>Factor</b>	<b>Porcentaje</b>
Es muy complicado encontrar una digitación apropiada para conducir las líneas melódicas	68.4%
Se me complica realizar distintas articulaciones en las diferentes voces	68.4%
Se me dificulta mucho la conducción de las voces, es decir, que cada línea melódica se escuche de manera independiente	60.6%
No sé añadir ornamentos a la partitura de acuerdo con el estilo	59.9%
Se me dificulta controlar las dinámicas en las distintas voces	55.3%
No sé cómo memorizar la obra	34.2%
Otro	10.4%

**Fuente:** Elaboración propia

Los resultados correspondientes al nivel de satisfacción de los estudiantes al interpretar en público obras para clave con textura contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII, revelaron algunas discrepancias importantes con el nivel de satisfacción con la práctica musical (ver Figura 13). Un 47.4% de los participantes se encuentra en las categorías “algo satisfecho” (32%) y “poco satisfecho” (16%). En otras palabras, cerca de la mitad de los participantes no tiene un nivel de satisfacción adecuado. Por otro lado, el 52.6% asegura sentirse “bastante satisfecho” (32%) y “muy satisfecho” (21%).

**Figura 13. Nivel de satisfacción al interpretar en público**



**Fuente:** Elaboración propia

Los factores que los participantes consideraron que afectan su nivel interpretativo al momento de hacer una ejecución en público, son: los problemas de memoria que hacen que el estudiante se pierda durante la ejecución; la dificultad para interpretar la obra de acuerdo con el estilo; la conducción adecuada de las voces, así como la independencia de las líneas melódicas (ver Tabla 6).

**Tabla 6. Factores que no permiten la satisfacción en la interpretación en público**

Factor	Total
Tengo problemas de memoria que hacen que me pierda durante la ejecución	65.80%
No logro realizar una ejecución de acuerdo con el estilo	63.20%
Tengo problemas graves para conducir las voces adecuadamente	55.30%
No logro interpretar las líneas melódicas de manera independiente	60.60%

**Fuente:** Elaboración propia

Por supuesto, existe una estrecha conexión entre el nivel de satisfacción, los factores que afectan esos niveles de satisfacción y las estrategias de practica musical efectiva que el estudiante utiliza. En ese sentido, los resultados indicaron que practicar una sección a la vez es la estrategia más utilizada (53%). En segundo lugar, se posicionó el análisis de la estructura formal de la partitura al identificar las repeticiones y las secciones diferentes (26%). La frecuencia del resto de las estrategias listadas decreció y

resultó evidente que las estrategias de mayor nivel metacognitivo, como el crear mapas mentales para entender la obra en detalle o analizar la partitura desde el punto de vista armónico/contrapuntístico identificando progresiones, modulaciones e inflexiones, obtuvieron un número muy reducido de frecuencias (ver Tabla 7).

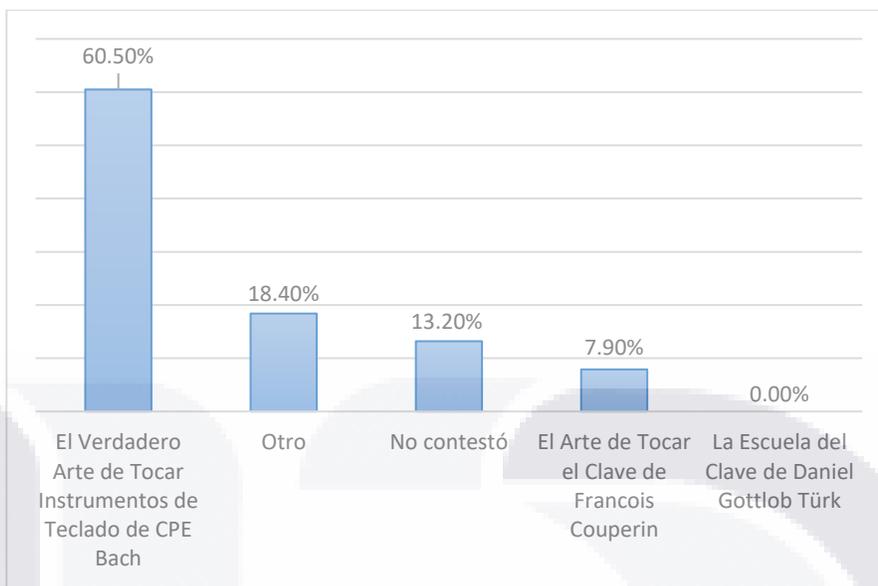
**Tabla 7. Estrategias de práctica musical utilizadas**

<b>Estrategia</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Porcentaje</b>
Practico una sección a la vez	20	53%
Analizo la estructura formal de la partitura identificando repeticiones, secciones diferentes, etc.	10	26%
Planifico la interpretación musical antes de practicar tomando decisiones sobre carácter, estilo, tempo, etc.	7	18%
Practico los pasajes difíciles de la pieza con metrónomo y gradualmente incremento la velocidad.	6	16%
Analizo la partitura desde el punto de vista armónico identificando progresiones, modulaciones, inflexiones etc.	4	11%
Practico mis piezas de principio a fin sin parar	4	11%
Practico lentamente los pasajes difíciles de la pieza	4	11%
Practico los pasajes mentalmente creando en mi mente una interpretación ideal y en detalle y luego la toco en el instrumento.	4	11%
Creo mapas mentales para entender la obra en detalle	3	8%
Simulo sin mi instrumento los movimientos que haría al practicar un pasaje y luego lo hago en mi instrumento	3	8%
Practico de manera piramidal, es decir aprendo una sección o frase por vez y voy añadiéndole secciones hasta que aprendo un todo.	0	0%

**Fuente:** Elaboración propia

Una ejecución históricamente informada se fundamenta, principalmente, en el conocimiento de los tratados musicales de la época, sin embargo, los resultados indicaron que el 50% de los estudiantes conoce como principal fuente de información primaria *El Verdadero Arte de Tocar Instrumentos de Teclado* de CPE Bach. Por otro lado, un 7.9% afirma conocer *El Arte de Tocar el Clave* de Francois Couperin y ningún estudiante conoce obras como *La Escuela del Clave* de Daniel Gottlob Türk (ver Figura 14).

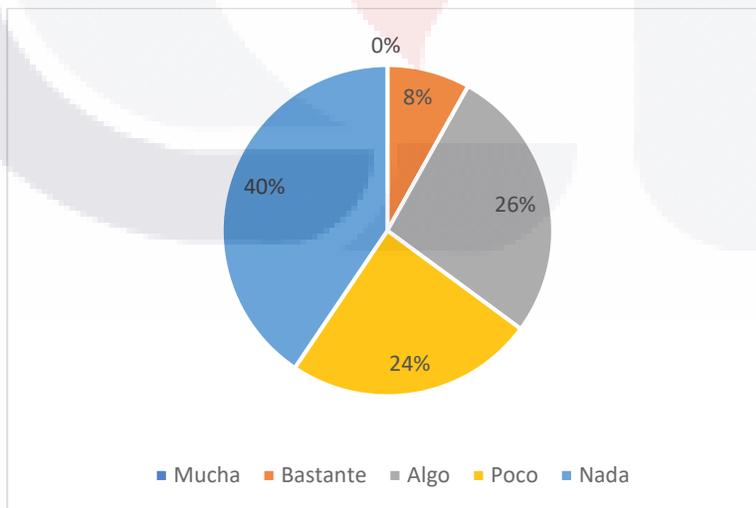
**Figura 14. Nivel de conocimiento de los tratados de la época.**



**Fuente:** Elaboración propia

De las fuentes que los estudiantes afirman conocer, el 40% las utiliza “mucho” para orientar sus decisiones interpretativas, el 8% asegura usarlas “bastante”, el 26% afirma utilizarlas “algo” y el 24% asegura hacerlo “poco” (ver Figura 15).

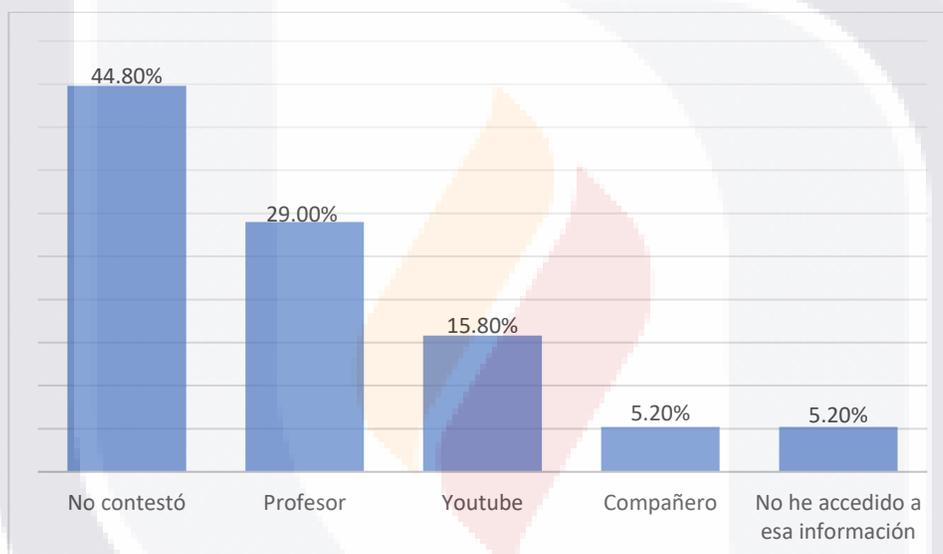
**Figura 15. Grado de utilización de las fuentes primarias de información para orientar las decisiones interpretativas**



**Fuente:** Elaboración propia

El estudio reveló que las principales fuentes secundarias de información conocidas por los estudiantes sobre el estudio y ejecución de música para clave con textura contrapuntística de la 1ª mitad del siglo XVIII son *YouTube*, videos y en algunos casos, libros. La mayoría de los estudiantes respondió que conocieron esas fuentes de información a partir de alguna sugerencia o recomendación proporcionada por sus maestros, o por recomendación de compañeros, colegas u algunas veces al realizar búsquedas en internet. En este caso destacó, como un dato preocupante, que un 44.8% de los participantes no contestó esta pregunta (ver Figura 16).

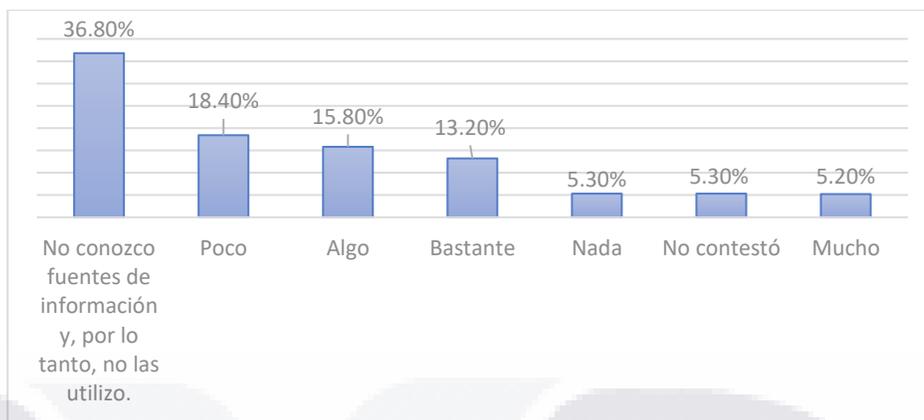
**Figura 16. Medio a través del cual conocieron la fuente de información**



**Fuente:** Elaboración propia

Es importante destacar que el grado en que los estudiantes utilizan estas fuentes de información es extremadamente bajo (ver Figura 17). Los resultados indicaron que un 36.8% de los estudiantes encuestados no conocen fuente alguna de información y por lo tanto no las utilizan, por otro lado, solo el 5.2% de ellos utiliza mucho esas fuentes de información para orientar su práctica musical diaria.

**Figura 17. Grado en que los estudiantes utilizan las fuentes de información**



**Fuente:** Elaboración propia

En lo concerniente a las acciones que los estudiantes llevan a cabo cuándo estudian una obra para teclado con textura contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII, los resultados más importantes indicaron que el 27.6% de los estudiantes consulta con sus profesores. En el otro extremo, el 15.4% toma todas las decisiones interpretativas a partir de los conocimientos estilísticos que posee previamente y un 5.2% de ellos lo consulta con sus compañeros.

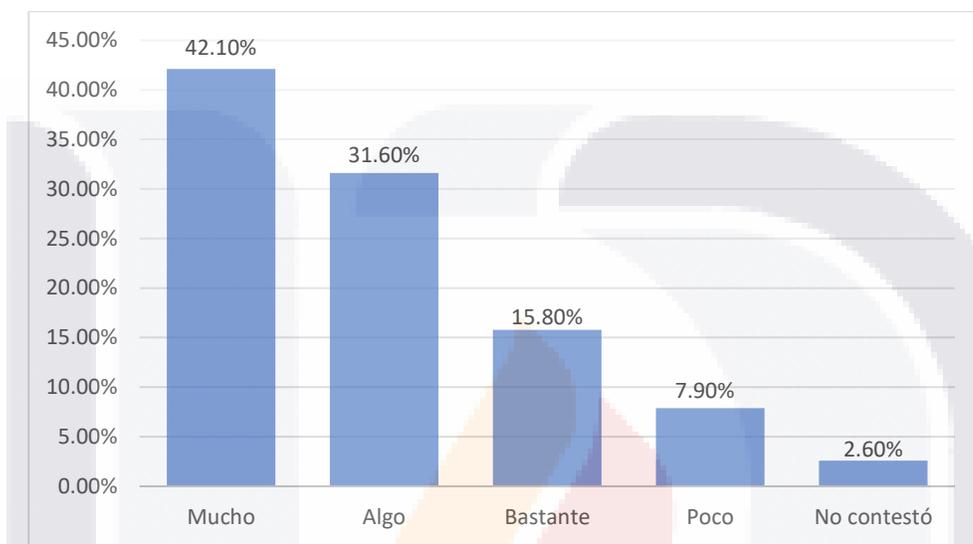
**Tabla 8. Acciones que los estudiantes llevan a cabo cuándo estudian una obra para teclado con textura contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII**

Tipo de acción	Porcentaje
Consulta a mi profesor	27.6%
Tomo todas las decisiones interpretativas a partir de los conocimientos estilísticos que poseo previamente	15.4%
Tomo decisiones sobre las articulaciones y el fraseo que considero van de acuerdo con el periodo estilístico y toco los ornamentos tal como están en la partitura sin modificar nada	14.7%
Tomo decisiones sobre las articulaciones y el fraseo que considero van de acuerdo con el periodo estilístico, pero añado elementos según mi conocimiento estilístico en la ejecución	13.8%
Toco la obra tal como aparece en la partitura	12.1%
Uso la intuición para tomar decisiones a la hora de interpretar	10.3%
Consulta a mis compañeros	5.2%
Otro	0.9%

**Fuente:** Elaboración propia

Finalmente, al 42.1% de los estudiantes encuestados les gustaría “mucho” formar parte de un taller de estudio e interpretación de las obras, al 15.8% “bastante”, al 31.6 “algo” y al 7.9% le interesa “poco” formar parte de ese taller. Un 2.6% de ellos no contestó.

**Figura 18. Interés por tomar un taller de interpretación de música para teclado con textura contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII**



**Fuente:** Elaboración propia

### 3.1.3 Discusión

Los resultados relativos a la dimensión “gusto por tocar música para clave de la primera mitad del siglo XVIII” indican que los estudiantes gustan de esta música, sin embargo, el compositor que más conocen es Johann Sebastian Bach y se podría aventurar que, cuando seleccionaron a otro compositor de la época, fue sólo por referencia tomada de alguna clase de apreciación musical o de alguna grabación, y no por haber estudiado expresamente a otro compositor del siglo XVIII. En ese sentido, por un lado, es evidente que el conocimiento de los estudiantes en lo referente a música y compositores de este estilo es muy limitado y, por otro lado, resulta preocupante que los maestros únicamente incluyan obras de Bach como material de estudio. Como explica Yüctoker (2021), existen obras de otros compositores de ese periodo estilístico que son apropiadas para diferentes niveles académico-musicales, a través de las cuáles el estudiante puede desarrollar su

técnica y ampliar su cultura musical, a la vez que conoce obras nuevas y desconocidas en el repertorio de la pedagogía pianística.

Es importante destacar que un muy bajo porcentaje de los estudiantes escucha esta música de manera cotidiana, pues más de un 70% de los participantes se encontró en las categorías “algunas veces”, “pocas veces” y “nunca”. Evidentemente, aquí existe una paradoja, pues no existe una correlación entre la variable gusto por este tipo de música y el nivel de escucha de la misma. Como se sabe, el gusto por la música entra principalmente por el oído y es a partir de una escucha regular que un estudiante podría interesarse por este estilo. Por supuesto, también serviría para ampliar su horizonte en cuanto al conocimiento de más compositores y más intérpretes especializados (Volioti y Williamon, 2017). Sin embargo, los resultados relativos a esta última variable son más que preocupantes, primero, porque muchos estudiantes proporcionaron nombres de compositores cuando se les pidió que enlistaran a sus intérpretes favoritos; segundo, porque su conocimiento sobre estos es muy reducido, revela una falta de conocimiento o interés sobre este tema y deja ver que la problemática no es fácil de subsanar, ya que no es difícil preguntarse: ¿Qué se puede hacer para que un alumno se interese en un estilo musical cuando es lo que se supone que deberían estudiar? Aquí, el área de oportunidad puede deberse a varios factores, tales como: clases de apreciación musical deficientes, clases de historia del repertorio y del instrumento no impartidas en la institución, y, lo más grave sería, la falta de curiosidad musical del alumno. Como afirma Copland (1939, p. 20) “Si es esencial para el oyente comprender la cuestión del estilo musical aplicado a la obra de un compositor, aún lo es más para el intérprete”.

En lo que respecta al nivel de preferencia hacia los compositores de música para teclado de la 1ª mitad del siglo XVIII, como era de esperarse, el porcentaje más alto correspondió a Johann S. Bach como su compositor favorito de esa época. Este resultado es natural, ya que en los conservatorios y en las escuelas de música universitarias este compositor es el más estudiado tradicionalmente. Dicha preferencia es del todo comprensible, ya que su obra abarca una gran variedad de géneros para teclado creados expresamente para el desarrollo de las distintas habilidades y destrezas que todo músico debe poseer. Sin embargo, como explica Banowetz (2021), existen grandes maestros como Doménico Scarlatti, Georg Friedrich Händel, François Couperin, Jean Philippe Rameau y

George Phillip Telemann cuyos estilos enriquecerían enormemente la formación de los estudiantes.

En lo que respecta a la dimensión didáctico-pedagógica, los resultados reflejaron que las obras de estilo contrapuntístico a ser estudiadas por los alumnos durante el semestre son generalmente seleccionadas por el profesor y sólo en escasas ocasiones son estos los que proponen alguna pieza en particular. Desde el punto de vista didáctico-pedagógico, esta acción puede ser considerada como pertinente, ya que el maestro conoce las capacidades y alcances del estudiante, y ha sido testigo de su desarrollo en un determinado periodo de tiempo. Sin embargo, sería un ejercicio muy sano que el estudiante propusiera obras y discutiera con conocimiento analítico e informado opciones diversas para su programa; pues esto indicaría que cuenta con información de los diversos compositores de la época y de sus obras, reforzando con esto su cultura musical. Como expresa Rosen (2002, p. 72): “Un buen profesor no impone una interpretación, sino que trata de encontrar la manera en que el alumno desea tocar y mejora la eficacia de su interpretación dándole inclusive la libertad de buscar en el repertorio de su interés”.

En lo relativo a las técnicas de estudio, la información recogida reveló que los estudiantes, en su mayoría, utilizan estrategias de práctica musical de muy bajo nivel metacognitivo (Hallam, 2001), que no favorecen que aprendan por sí mismos, sino que promueven una práctica basada en la repetición continua, sin que haya un proceso de preparación, ejecución de la práctica, reflexión y evaluación (Capistrán, 2017; Ericsson et al., 1990; Jorgensen, 2009; Sosniak, 1990; Sloboda et al., 1996). Ciertamente, los resultados indican que los profesores contribuyen bastante en la formación de los estudiantes, sin embargo, podría ser que no les transmiten estrategias de alto nivel metacognitivo o que los alumnos no las emplean de manera consistente (Flavell, 1976). Por supuesto, la guía del maestro es importante, ya que ayuda con las dificultades técnicas, en la lectura y en la conducción de las voces del entramado contrapuntístico. Sin embargo, no se debe olvidar que una gran parte del trabajo es realizado por el estudiante en la soledad del cubículo de práctica, lejos de la supervisión del profesor, por lo que es crucial que el estudiante sepa cómo practicar y superar los retos y desafíos técnico-musicales por sí mismo (Bonneville-Roussy y Bouffard, 2014; Capistrán, 2018).

En lo referente a la satisfacción en las sesiones de práctica, la mayoría de los estudiantes afirma sentirse satisfecho, no obstante, mencionan dificultades recurrentes, tales como: encontrar las digitaciones adecuadas que ayuden a la conducción de las voces, desconocimiento para realizar una ornamentación adecuada y cierta dificultad para controlar las dinámicas y matices en algunos pasajes de las obras. Llama mucho la atención el que un porcentaje bajo de los encuestados mencione los retos para memorizar las piezas, ya que representa una dificultad muy común en casi la totalidad de los alumnos de una licenciatura en piano (Tureck, 1983).

Una de las problemáticas más significativas en lo referente al nivel de satisfacción al interpretar música contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII es, sin lugar a dudas, tocarla en público, ya sea en un examen o en un recital. Al presentarse ante un público, el cuerpo y la mente reaccionan de manera diferente a cuando se está solo tocando en un salón de estudio; esto pasa siempre con cualquier tipo de música, sin embargo, se acentúa más cuando se trata de tocar piezas contrapuntísticas, ya que esto implica tocar varias voces de manera independiente y si no se analizan correctamente suelen presentarse errores en el momento de la interpretación en vivo (Tureck, 1983).

Como afirma Cuartero (2010, p. 7): “la memoria musical no suele ser objeto de trabajo específico en los planes de estudio, de modo que los alumnos aprenden de forma parcial o errónea”. En ese sentido, las interpretaciones erróneas se dan por varios motivos: estudiar de manera repetitiva sin escuchar ni reflexionar conscientemente, o por deficiencias en la técnica, o por precipitarse debido al nerviosismo de tocar en público (Bernstein, 1981, Westney, 2003). Y es que, como explica Capistrán (2017, p. 24):

Muchos hemos sido testigos de cómo un estudiante puede desempeñarse mal en el escenario, a pesar de haber tenido una magnífica lección unos días antes. Muchas veces, estudiante y profesor culpan al nerviosismo y al pánico escénico. Sin embargo, la mayoría de las veces, el fracaso es la consecuencia de la falta de estrategias de práctica efectiva y de una evaluación continua por parte del maestro.

No es de extrañar que Bernstein (1981, p. 228) escribiera en relación de una ejecución insatisfactoria en el escenario: “Por haber permitido que mi estado de euforia dictase cómo practicar, mis sentimientos no estaban suficientemente respaldados por un análisis razonado y, por lo tanto, mi interpretación carecía de seguridad”.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Los estudiantes encuestados aludieron a las fallas de memoria y a la dificultad de realizar una interpretación estilísticamente correcta con todo lo que esto conlleva: buen *tempo*, claridad en el manejo de las voces, ejecución adecuada de la ornamentación y uso correcto de los pedales. Por lo antes mencionado, en algunos casos el resultado final es que el alumno presenta un examen público con las obras con textura contrapuntística y exhibe antes de la ejecución estrés y nerviosismo y durante la ejecución denota inseguridad y en muchos casos se ven en la necesidad de detener su ejecución y volver a comenzar. Esta problemática puede resultar traumática, pues se ha dado el caso de alumnos que siempre que ejecutan en público una obra con estas características vuelven a presentar las mismas lagunas y esta situación los hace que ejecuten poco esta música y, por consiguiente, arrastren esta deficiencia, o que toquen obras de algún compositor del siglo XVIII que no sean del todo contrapuntísticas, como es el caso de Scarlatti, Cimarosa o Soler.

La memorización de este tipo de obras y sobre todo, el sentirse seguros al momento de interpretar en público, es un aspecto de gran relevancia para un intérprete en formación, pues un alumno que desarrolle una buena memoria se permitirá tener avances más significativos en sus estudios que se verán reflejados al tener mayor seguridad en el escenario (Atmadja, 2012, Shamagian, 2007)

En la dimensión tres, la cual trata acerca del conocimiento informado sobre aspectos estilísticos (como ornamentación, articulación, tempo y carácter de las obras), los resultados indican que los estudiantes toman decisiones interpretativas de manera intuitiva. Un bajo porcentaje de ellos refiere que conoce algunos tratados sobre el estilo y conforme van avanzando en el estudio de la obra, van resolviendo los problemas que se les van presentando. El doctorando cree de manera fehaciente que este sea uno de los problemas más importantes y recurrentes en los jóvenes intérpretes, pues no planifican su estudio con una metodología que les permita ir solventando una a una las dificultades implícitas en la partitura, y esto mismo no les permite profundizar en su interpretación, como explican Chang (2008): “Un plan de estudio bien estructurado, ayudará a obtener mejores resultados.” En ese mismo sentido, Berr (2010, p. 1) explica:

Independientemente de si uno es capaz de invertir en instrumentos de época o de estudiar música barroca en profundidad, un intérprete de cualquier nivel puede esforzarse por comprender y aplicar los principios universales de la práctica interpretativa históricamente informada.

En lo que respecta a las fuentes secundarias de información a las que los estudiantes acuden, los resultados indicaron que son principalmente, la plataforma digital *YouTube*, sitio que suelen visitar con frecuencia para escuchar y observar interpretaciones. De igual forma, los estudiantes afirman ver vídeos en diferentes formatos o acuden a libros en algunas ocasiones. Es importante hacer mención que la facilidad de tener a la mano un sinnúmero de documentos video gráficos o de audio en las diferentes plataformas digitales es un gran avance en nuestros días, pues con un solo “clic” se puede tener acceso tanto a grabaciones de especialistas en el tema como grabaciones de pares estudiantiles, lo que hace muy interesante la acción, al poder comparar infinidad de registros disponibles. Sin embargo, esta es un arma de dos filos, pues muchas veces el alumno cree que puede imitar la interpretación de algún gran artista, incluso la de su propio maestro y pasar por alto el estudio profundo del estilo y su desarrollo técnico-musical, por lo cual, esta “imitación” se torna en una caricatura, ya que el estudiante no cuenta con el bagaje músico-cultural del artista en cuestión. Como lo comenta Von Arx (2014, p. 50):

Los alumnos de Arrau dicen que Arrau nunca enseñaba haciendo demostraciones en el teclado. Cuando se le preguntó si alguna vez hacía una demostración de un pasaje musical a un alumno, Arrau dijo: “Nunca lo hago, incluso cuando estoy enseñando nunca toco, existe el peligro de la imitación”.

Cabe mencionar que el doctorando no está en contra de la imitación como técnica válida de aprendizaje. Sin embargo, considera que es crucial que el estudiante posea el conocimiento y el criterio adecuados para tomar decisiones respecto a los aspectos técnico-musicales que serían susceptibles de ser imitados y cuáles no. Por ejemplo, se ha demostrado que algunos mecanismos técnicos pueden ser desarrollados de una manera más eficiente a través de la observación y la imitación (Simones, Rodger y Schroeder, 2017). Sin embargo, una interpretación basada en su totalidad en la imitación, por ejemplo, de una grabación, no sería apropiada, ya que limita el ejercicio de la creatividad por parte del estudiante.

La dimensión cuatro va de la mano con la tres, pues trata de los aspectos relativos a la práctica musical efectiva: analizar, digitar, practicar y memorizar las obras. No se puede concebir una sin la otra, pues mientras existan dudas en los estudiantes de cómo realizar, por ejemplo, una digitación o de cómo analizar un tema para su práctica, difícilmente llegará a una interpretación satisfactoria y es probablemente este vacío, uno

de los más importantes y el que determina que el estilo de la música contrapuntística se vuelva, para algunos alumnos, un problema sin solución.

En un primer análisis de los datos recogidos en el aspecto de la práctica, se observa que los dicentes cuentan con varias herramientas de estudio que podrían resultar efectivas al ponerlas en práctica en sus sesiones cotidianas, tales como, estudiar por fragmentos las obras, o trabajar frases por manos separadas para obtener una visión más digerida de la partitura e ir adquiriendo el conocimiento y destrezas necesarias poco a poco, sin embargo en muchos casos ellos se refieren a la música contrapuntística del siglo XVIII como un estilo muy complejo a dominar y que sólo en algunas ocasiones sienten haber realizado una interpretación satisfactoria, debido a la presión que experimentan, ya sea al tocar en un examen o en un recital público, este sentir deja entrever que existen varios aspectos en su manera de practicar que no son probados por los estudiantes durante el proceso de aprendizaje, como comenta Capistrán (2017, p. 126):

Como resultado de lo anterior, se puede concluir que existen áreas de oportunidad importantes en el proceso de enseñanza y aprendizaje instrumental, representadas por una falta de conocimientos suficientes por parte del estudiante sobre cómo practicar y aprender sus obras por sí mismo, y una falta de involucramiento por parte del maestro para cubrir este aspecto.

Así, diversas investigaciones confirman que el éxito en la ejecución de una pieza no sólo se debe a un trabajo de repetición sin reflexión, sino más bien a una metodología adecuada y bien trazada desde el momento en que el estudiante se inicia en el aprendizaje de una obra. (Bonneville-Roussy y Bouffard, 2014; Da Costa, 1999; Duke et al; 2009; Hallam, 2001, Hallam et al., 2012; Kostka, 2002).

La revisión bibliográfica de esta investigación apoya la idea de la importancia de una buena técnica de estudio y da cuenta de que los problemas básicos en la práctica del instrumento en este tipo de repertorio son similares en la mayoría de los estudiantes, pues comparten puntos muy comunes en cuanto a su plan de trabajo, el cual refleja debilidades en su práctica diaria con ausencia de un plan trazado que sirva para construir una interpretación satisfactoria.

Una buena interpretación es el resultado de una preparación detallada de una obra. En su libro *Con tus propias dos manos (With Your Own Two Hands)*, el profesor, pianista y musicólogo Bernstein (1981, p. 262) afirma:

Debido a su falta de experiencia, un principiante puede ser disculpado por no prepararse adecuadamente para una presentación. Pero un músico experimentado que ignora las exigencias de su arte, y no se prepara adecuadamente es inexcusable. Confiar en la suerte, prepararse para un concierto en el último minuto, o no practicar lo suficiente no son signos de osadía, sino de irresponsabilidad extrema.

Por su parte, Westney (2003) en su libro *La nota equivocada perfecta (The Perfect Wrong Note)* explica que el ingrediente más importante de todos para el logro en la música es lo que pasa o acontece en el salón de práctica. De igual manera el conocimiento de la estructura global y seccional de la pieza es crucial para su entendimiento. En ese sentido, Neuhaus (2004) asevera que desde la niñez se debe ayudar al alumno a identificarse con las formas, la estructura armónica y polifonía de la obra que estudia.

Finalmente, los resultados arrojaron que si bien, los estudiantes gustan de la música de este periodo, no tienen un interés académico por buscar fuentes especializadas de información que pudieran ayudarles en algunos aspectos claves para el éxito en el estudio de la música de esta época. Prácticamente, ningún encuestado parece conocer algún tratado histórico sobre articulación, ornamentación, digitación, fraseo e interpretación de la música con textura contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII. Por el contrario, la mayoría de los estudiantes dejan todo en manos de su profesor o realizan visitas a *YouTube* para ver a algún pianista profesional ejecutar la obra que ellos están estudiando. Del mismo modo, la mayoría comentó no conocer ningún libro especializado en el tema y, cuando se encuentran estudiando una nueva pieza de este estilo, utilizan herramientas metodológicas muy básicas entre las que se cuentan las siguientes: 1) escuchan alguna grabación sin importar si el intérprete es especialista o no; 2) el interés se centra únicamente en saber “cómo va” la pieza; 3) la mayor parte de ellos lee la obra sin poner atención a lo que se escucha, es decir sólo tratan de oprimir las teclas que corresponden a lo que leen y, 4) en muchos casos, la lectura, que ya de por sí es deficiente, les hace tocar notas falsas sin que ellos se den cuenta.

Así, un aspecto crucial para lograr una ejecución satisfactoria es tocar con digitaciones correctas, sin embargo, aquí ellos ponen muy poca atención, pues tocan conforme van cayendo los dedos de acuerdo con el pasaje que ejecutan. Del mismo modo, no cuentan con conocimiento para balancear y conducir adecuadamente las voces en una obra contrapuntística y comentan muy a menudo sobre no saber qué estrategia sería la más

adecuada para memorizar este tipo de obras, por lo que la mayoría de los estudiantes le deja este problema al tiempo y a la repetición.

### **3.1.4 Conclusiones para el apartado de la encuesta**

La idea original para llevar a cabo el presente estudio surgió principalmente de la experiencia del doctorando quien, en su rol de ejecutante y profesor de piano ha podido observar de manera frecuente, y a través de un largo periodo de tiempo, que muchos estudiantes de piano matriculados en las licenciaturas en música en nuestro país carecen de destrezas necesarias y muchas veces básicas sobre cómo abordar la música para teclado con textura contrapuntística del Periodo Barroco, y que este vacío en su formación impacta negativamente su desarrollo como intérpretes académicos a lo largo de sus estudios, y por ende en su vida profesional. En ese sentido, los resultados de esta encuesta, al mismo tiempo que han permitido alcanzar los objetivos establecidos, corroboran lo que se había observado y constituyen un fundamento empírico a partir del cual se pudo diseñar el resto de la investigación-acción que permitió llenar los vacíos formativos, mejorar los procesos de enseñanza-aprendizaje pianísticos y promover así una educación más integral del pianista académico

## **3.2. Las entrevistas**

### **3.2.1 Metodología**

En esta parte de la investigación únicamente participaron los estudiantes de la UAZ. El estudio fue de corte cualitativo y carácter exploratorio y se realizó con el propósito de conocer, de viva voz, las percepciones de los estudiantes en relación con la música para teclado con textura contrapuntística del siglo XVIII. Las entrevistas se llevaron a cabo a partir de un cuestionario semiestructurado (ver Anexo No. 1). Para tal efecto, el doctorando se puso en contacto con los profesores titulares de la materia para obtener información acerca de los estudiantes que estarían dispuestos a participar y así obtener la información de contacto de cada uno de ellos. Posteriormente, el doctorando entró en contacto con los estudiantes para invitarlos a formar parte del proyecto y les explicó el propósito de la entrevista; después, pidió a los docentes que firmaran una carta de consentimiento informado, donde expresaban su aceptación a participar en todo el proceso.

Las entrevistas se llevaron a cabo en octubre de 2022. Siguiendo las recomendaciones de Spradley (1979), el doctorando estableció un *rapport* amigable de tal manera que las entrevistas se desarrollaron como si fuera una conversación entre

conocidos. Así, cada vez que el entrevistado concluía su respuesta, el entrevistador insertaba más preguntas que le permitieron profundizar en el tema, o resolver ambigüedades. Las entrevistas fueron audio grabadas con la ayuda de un celular “Redmi” y tuvieron una duración entre los 10 minutos y los 15 minutos. En algunos casos se tuvo que realizar una segunda entrevista en febrero de 2023, ya que algunos estudiantes habían proporcionado información muy lacónica a algunas de las preguntas. Con esta acción se alcanzó una mejoría considerable en el nivel de importancia de la información obtenida. Cada una de las entrevistas se realizaron en las instalaciones de la Unidad Académica de Artes de la UAZ.

**Participantes**

9 estudiantes de la Universidad Autónoma de Zacatecas fueron entrevistados. En la Tabla 9 se muestran sus edades, semestre que cursan y tiempo que han estado estudiando el piano.

**Tabla 9. Información relativa a los participantes**

Informante	Edad	Semestre que cursa	Tiempo que tiene estudiando el instrumento
1	23 años	2º semestre	6 años
2	26 años	6º semestre	9 años
3	19 años	4º semestre	10 años
4	19 años	4º semestre	9 años
5	28 años	4º semestre	6 años
6	20 años	4º semestre	10 años
7	24 años	6º semestre	9 años
8	25 años	6º semestre	7 años
9	22 años	2º semestre	9 años

**Fuente.** Elaboración propia

Para la transcripción *verbatim* de las entrevistas se utilizó un formato en *Microsoft Word*. Se cuidó de manera especial que todas las transcripciones se hicieran de manera exacta para obtener una realidad del pensamiento, la experiencia y el conocimiento de los dicentes entrevistados. Posteriormente, se utilizó una hoja de cálculo de *Excel* con el propósito de organizar la información en dimensiones.

### 3.2.2 Resultados y discusión de las entrevistas

La información obtenida se organizó en las siguientes cuatro grandes áreas: a) dimensión estética; b) dimensión de estrategias de práctica musical efectiva; c) dimensión de conocimiento informado y d) dimensión de análisis musical aplicado a la interpretación.

#### *Dimensión estética*

Por lo que respecta a la dimensión estética, se puede afirmar que casi la totalidad de los alumnos entrevistados estuvieron de acuerdo en que gustaban de la música contrapuntística para teclado compuesta en el siglo XVIII. Sin embargo, muy pocos de ellos dieron cuenta sobre compositores, obras e intérpretes de esta música. Por ejemplo, el Informante 1 afirmó: “Conozco a muy pocos compositores de la época; solo dos: Scarlatti, también a Bach, obviamente y, pues mi preferido es Scarlatti”. Por otro lado, cuando el doctorando hizo la pregunta: ¿Te gustan las obras para teclado compuestas en la primera mitad del siglo XVIII, comprendidas en lo que usualmente es llamada música barroca? el Informante 2 contestó con un lacónico: “Más o menos”.

Las respuestas que conformaron esta primera categoría fueron, en general, muy escuetas, superficiales e incluso, confusas, lo que podría reflejar varios vacíos en la formación del estudiante, sobre todo, si se toma en cuenta que varios de ellos han cursado ya la mitad de la Licenciatura en Música. Para empezar, resulta evidente que su conocimiento de la música con textura contrapuntística del siglo XVIII es muy superficial y se limita a las obras que han trabajado durante sus estudios universitarios. Por ejemplo, el Informante 5 comentó gustar de la música en cuestión, sin embargo, al preguntarle sobre lo que había estudiado a lo largo de su licenciatura, reportó sólo 3 obras, y al cuestionarlo sobre los compositores de ese periodo estilístico, respondió que solamente conocía a Bach. Sorprendentemente, en lo que respecta al conocimiento de los intérpretes representativos de este tipo de música, el mismo informante proporcionó los nombres de Bach y Vivaldi, lo que reflejó un obvio desconocimiento de la diferencia que existe entre los términos “compositor” e “intérprete” y, más aún, una preocupante falta de interés en escuchar por sí mismos obras de este estilo con el propósito de incrementar su conocimiento en estas importantes áreas de formación profesional.

Desde la perspectiva del doctorando, el trabajo en el aula no debe consistir solamente en la lectura cuidadosa de la obra y la observación crítica por parte del maestro, sino que éste debe exhortar al alumno para que escuche con distintos intérpretes las obras que está aprendiendo en ese momento e incluso, debe impulsarlo para que compare su interpretación en distintos tipos de instrumentos, como el clavecín, el pianoforte y el clavicordio. Por supuesto, el docente debe impulsar al estudiante para que amplíe su conocimiento del repertorio barroco y de sus intérpretes más representativos. Como explica Shamagian (2007, p. 33): “En el proceso de este trabajo se va concretando la intención interpretativa en su totalidad y se manifiestan determinados detalles que hasta el momento no se han percibido con suficiente relieve”.

De igual manera, el hallazgo anterior denota un fenómeno muy recurrente en la actitud de los jóvenes, quienes, a pesar de que hoy más que nunca, tienen la información a un “clic” de distancia a través de plataformas como *Spotify* y *YouTube*, entre otras, parecen no haber desarrollado el hábito de escuchar audios o de ver vídeos con diversas interpretaciones de música para teclado con textura contrapuntística del siglo XVIII. De hecho, al parecer, tampoco suelen escuchar música académica en general. Sin embargo, la mayoría refiere escuchar música comercial de moda.

Los jóvenes hoy en día viven en una época mediática donde los medios de comunicación e información se han constituido en recursos didácticos que, muchas veces, forman parte de diversas asignaturas en los planes de estudio institucionales. Así, por ejemplo, estos son utilizadas por los profesores con el propósito de fomentar la adquisición de conocimientos técnicos, interpretativos y estilísticos, así como desarrollar criterios de valoración estética y crítica que les ayuden a identificar el tipo de estilo musical que prefieren escuchar sobre la base de fundamentos sólidos (Hargreaves & Marshall, 2003). Esto, coadyuvaría a que no sean las modas y las grandes corporaciones artísticas y discográficas las que impongan la música que debe consumir un joven.

Así mismo, esta actitud podría reflejar que los estudiantes, al cursar sus materias de apreciación musical o historia de la música, lo hacen simplemente para aprobar el semestre, sin retener el conocimiento que esas asignaturas ofrecen, un conocimiento que, como es sabido, será de gran utilidad en su vida profesional. Como explica Capistrán (2020, p. 55)

La Historia de la Música proporciona conocimientos sobre estética, estilo, morfología, organología, filosofía, sociología, entre otros, y procura el

conocimiento de las historias de vida de los grandes compositores, así como sus aportaciones a la música. Esa información permite que los estudiantes de las licenciaturas en música puedan entender el contexto histórico y cultural que rodeó los distintos periodos estilísticos, lo que contribuye para que tenga una comprensión más amplia y profunda del fenómeno musical; conocimiento que redundo no solo en su formación académica, intelectual y cultural, sino que también se ve reflejado en su interpretación musical.

Finalmente, la información obtenida revela, por un lado, la falta de interés de los dicentes con respecto al repertorio que interpretan y tal vez, importantes deficiencias en los procesos de enseñanza-aprendizaje establecidos por sus profesores. Es decir, podría ser que en la clase no se aborden estos temas y que, como muchas veces pasa, la lección de piano se limita a la revisión de las obras del semestre. Por supuesto, también refleja posibles debilidades en el plan de estudios institucional.

#### ***Dimensión de estrategias de práctica musical efectiva***

En lo referente a la dimensión de estrategias de práctica musical efectiva, es decir, a la manera como los alumnos practican y llegan a una interpretación satisfactoria de las obras de este periodo, se notó, de manera general, la poca incursión en este estilo musical, ya que el conocimiento de obras y compositores estudiados en su recorrido por la licenciatura ha sido limitado. Algunos estudiantes refirieron haber tocado sólo 4 o 5 obras, una respuesta que sorprende, dado el grado académico que se encuentran cursando. Por otro lado, la información proporcionada por otros alumnos reflejó que pasan, del estudio de piezas muy básicas o sencillas, al aprendizaje de obras de dificultad considerable de manera muy abrupta. Como consecuencia, algunos informantes afirmaron haberse enfrentado a numerosos retos que contribuyeron para que se desmotivaran al estudiarlas.

Esta información se conecta con las observaciones no participantes, en donde el doctorando pudo identificar algunas áreas de oportunidad en la selección de estrategias de práctica musical efectiva, tales como: lectura de la partitura que exhibe errores, problemas técnicos al ejecutar alguna escala o arpeggio dentro de la obra y, sobre todo, graves deficiencias en la ejecución de los pasajes polifónicos. Desafortunadamente, durante varias sesiones consecutivas el doctorando pudo observar casi las mismas carencias, lo que ocasionó que los avances fueran muy escasos.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Durante la entrevista, la mayoría de los estudiantes respondieron que cuando una obra incluía retos técnico-musicales importantes, esto representaba una motivación para aprenderla. Sin embargo, a medida que se desarrolló la entrevista, los alumnos afirmaron tener dificultades para ensamblar la obra, factor que al final les producía angustia e inseguridad, debido a los problemas de memoria que se puedan suscitar al presentar un examen. La información anterior se conecta con lo que descripción que Herrera Márquez (2023, p. 22) presenta acerca de los hábitos en la práctica instrumental que muchos músicos tienen:

Los instrumentistas no solemos dedicar esfuerzo a leer y reflexionar sobre los procesos de nuestro trabajo; lo común es que nos pongamos a tocar y vayamos dejando que las cosas se definan en gran parte por inercia, con el añadido de una cuestión aquí y otra allá, como si no nos percatáramos de que pocos asuntos en nuestra formación y en nuestra vida profesional tienen tanta importancia como la manera de estudiar.

En general, los estudiantes admitieron tener dificultades al aprender este tipo de repertorio en su práctica instrumental cotidiana. En ese sentido, aludieron a problemas de lectura, de conducción de voces, de memoria e incluso de concentración a la hora de practicar y, más aún, a la hora de llevar a cabo una interpretación en público. Así, por ejemplo, el Informante 2 comentó:

Me siento más o menos seguro a la hora de tocar esta música y por lo mismo me pongo nervioso. A veces me equivoco un poco con las voces y no interpreto bien cada voz; me cuesta hacer un análisis de las obras en este estilo y a veces también no las estudio lo suficiente.

Cómo se vio anteriormente, uno de los factores más preocupantes que surgieron a partir de las entrevistas, está representado por la poca afinidad con este tipo de obras, como lo manifestaron los Participantes 1, 2, 4, 5, 6, 9 y 11 con respuestas como “gusto poco de ellas”; “más o menos”; “Sí, pero prefiero otros estilos”; “No mucho”; “Poco”; “No” y “Un poco”. Así, este desagrado hacia la música con textura contrapuntística del Siglo XVIII podría ser una de las razones por las que no desarrollan las competencias necesarias al interpretarla, y el estudio que llevan a cabo se limita a cumplir con el requerimiento establecido en el programa de materia de tocar una obra del siglo XVIII cada semestre (casi siempre con una obra de Johann Sebastian Bach). Lo anterior se vio reflejado durante las observaciones no participantes que el doctorando realizó. Por ejemplo, el Informante 10,

llevaba unas copias sueltas de la pieza a estudiar. Él comentó que se trataba de un preludio y fuga, pero no tenía la seguridad del número y menos, si formaba parte del Libro 1 o del 2 del *Clave Bien Temperado* de Johann Sebastian Bach. Aquí, se podría deducir que, en general, el estudiante no tiene interés por sus estudios o que su enfoque dista mucho de una formación académica integral donde se valore el conocimiento musical, histórico, técnico e interpretativo.

### ***Dimensión de conocimiento informado***

Otra de las razones por las que es complicado aprender esta música, es porque exige que el estudiante investigue sobre las convenciones interpretativas del estilo. En ese sentido, su estudio se vuelve más reflexivo y, por consiguiente, resulta un proceso largo y cansado, como comenta Castillo Díaz (2007, p. 21):

Al estudiar la música para teclado del siglo XVIII, es necesario saber acerca de: los adornos y la ornamentación, fraseo y articulación, convenciones rítmicas, las danzas en la música barroca.

Los resultados obtenidos en cuanto a la dimensión de conocimiento informado revelaron que, consultar tratados, libros o artículos especializados para fundamentar la interpretación de música barroca y consolidar su formación profesional, se encuentra en último término en la escala de prioridades de los participantes. En ese sentido, la siguiente cita de Schönberg (1990, p. 22) ilustra la importancia de conocer los tratados históricos de interpretación musical:

A Carl Philipp Emmanuel Bach le tocó escribir el tratado definitivo. La Primera Parte de su monumental *Versuch tiber die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre el verdadero arte de la ejecución en instrumentos de teclado) ... Las instrucciones de Mozart sobre el rubato, si bien mucho más breves, encierran una teoría muy similar, la teoría resumida en las palabras de Bach: "...una mano parece tocar contra el compás y la otra estrictamente con él". Mozart naturalmente había leído a C. P. E. Bach religiosamente, como todos los otros músicos... y como no hacen la mayoría de los músicos de hoy.

### ***Dimensión de análisis musical aplicado a la interpretación***

En lo referente a la dimensión análisis musical aplicado a la interpretación, las respuestas no fueron muy distintas a las proporcionadas por los informantes para las dimensiones anteriores. Así, en varias ocasiones los participantes aludieron a la falta de un

análisis serio de la obra como factor crucial en el sentimiento de inseguridad al momento de tocar en un examen obras con estilo contrapuntístico del siglo XVIII. Así, el Informante 2 se refirió a que: “A veces me equivoco un poco con las voces y no interpreto bien cada voz, siento inseguridad por no haber analizado bien la obra y porque no la estudié bien”.

Por su parte, el Informante 4 mencionó:

Yo creo que al estudio, a la preparación, también no sé cómo analizar una obra para una mejor comprensión, igual a lo mejor de enfrentarte a un público. También eso, pues a veces uno estudia, pero se olvida quizás de cosas; un poco trabajar con la presión que se siente al tocar en frente de las personas, no como conjunto.

La siguiente cita de Tripliana Muñoz y Vela González (2020, p. 2) reflejan la importancia que tiene el análisis musical (formal y armónico) en la interpretación musical:

El análisis musical se revela, a nivel práctico y teórico, como una herramienta aplicada al conocimiento interpretativo que la enseñanza actual no debería desdeñar. De este modo, los detalles compositivos, las progresiones armónicas, modulaciones, cambios de textura y determinados acontecimientos de la partitura pueden ayudar a descubrir el contenido emocional de la misma.

### **3.2.3 Conclusiones para el apartado de las entrevistas**

La información recogida durante esta parte del estudio de diagnóstico confirmó que el estudio tiene una pertinencia importante y que urge llevar a cabo intervenciones de tipo educativo-musical que promuevan procesos de enseñanza-aprendizaje efectivos y significativos en las escuelas de música. Y es que, se obtuvieron respuestas muy reveladoras del poco nivel de información tanto teórica como práctica que manejan los docentes participantes, al igual que bajo nivel artístico que la mayoría de ellos ostenta en el nivel de licenciatura. Si bien, la razón que motivó al doctorando para emprender este estudio fue la de darse cuenta de las áreas de oportunidad en la formación de los estudiantes, las respuestas surgidas a partir de las entrevistas dejaron entrever que el vacío es más profundo en la realidad cotidiana del alumno de música.

Por los resultados de la encuesta se había determinado que los participantes en el estudio entendían que la música para teclado del siglo XVIII se reducía a las obras de Bach, Händel y Scarlatti y que desconocían al resto de los compositores de esta época. De hecho, algunos de los entrevistados aludieron sólo al primer compositor, otros mencionaron a compositores de otras épocas e inclusive confundieron a los compositores con los intérpretes, dejando claro su poco interés en la formación integral a la que deben aspirar

como estudiantes de música académica. Cabe destacar que este hallazgo representó una desagradable sorpresa para el doctorando, quien nunca imaginó que la situación fuese tan alarmante.

Otras áreas de oportunidad surgieron a partir de este estudio, como el hecho de que los estudiantes no habían desarrollado el hábito de escuchar este tipo de repertorio, ni habían procurado beneficiarse a través de las nuevas tecnologías para explorar el quehacer musical de tantos intérpretes especializados en el tema, tanto del pasado como del presente.

Uno de los puntos clave que resultó de la información recogida, fue el hecho de que, en general, los alumnos de la licenciatura no se interesan tanto por ejecutar música de esta época y, por consiguiente, no saben que es una base muy sólida para su formación.

### **3.3. Las observaciones**

#### **3.3.1 Metodología**

En la propia observación no participante existen dos tipos de aproximación: la observación directa y la observación indirecta. La primera se caracteriza por enfocarse en el análisis directo del objeto de estudio. Por otro lado, la observación no participante indirecta, se lleva a cabo a partir de documentación relacionada con el objeto de estudio, por ejemplo, gráficos, textos literarios, fotografías, reportes de investigación previos, u otro tipo de documentos conectados con el objeto a investigar (Díaz San Juan, 2011).

Los 11 estudiantes fueron observados cada 15 días por el doctorando durante 5 de sus sesiones de práctica de instrumento, donde cada estudiante, durante un lapso de media hora a cuarenta minutos, practicó la obra barroca de ese semestre. El doctorando tomó nota en su diario de campo respecto a todos aquellos aspectos que, de acuerdo con la revisión bibliográfica, influyen en la calidad de las sesiones de práctica y por lo tanto en el desempeño musical. También utilizó una lista de cotejo creada por él mismo por medio de la cual tomó nota de las estrategias de práctica musical efectiva que el estudiante empleó y videograbó cada una de las sesiones.

### **3.3.2 Resultados y discusión**

#### ***a) Aspectos relacionados con la lectura musical (armadura, ritmo, notación musical)***

Los estudiantes que fueron observados durante 5 sesiones de práctica comparten aspectos relacionados con la falta de destreza en la lectura de sus obras. Las fallas más frecuentemente observadas fueron leer con ambas manos la pieza e ir acumulando errores de lectura de las notas escritas en la partitura. De hecho, en varias ocasiones los estudiantes ignoraron la tonalidad en que estaba escrita la obra y, numerosas veces, no se percataron del ritmo exacto escrito en la pieza. A pesar de que la repetición de los pasajes se constituyó en un aspecto positivo para el aprendizaje, la mala lectura dio por resultado una práctica ineficiente que, por supuesto, llevó a la ejecución errónea de la obra en cuestión. Por lo anterior, el doctorando cree que un aspecto fundamental en el desarrollo de una práctica musical efectiva está ligado estrechamente a una buena lectura pianístico-musical. Así, no es de sorprender que Mills y McPherson (2017, p. 189) comenten que los alumnos más débiles en su destreza lectora abandonan más fácilmente sus estudios y confirman que los alumnos con una mejor lectura musical les dan mayor valor a sus clases de instrumento.

#### ***b) Aspectos interpretativos (ornamentación, fraseo, tempo, dinámicas, agógicas, etc.)***

Los aspectos interpretativos observados durante ese periodo fueron escasos, debido a que, descifrar las obras, les llevó varias semanas a los estudiantes. A pesar de que algunos estudiantes pusieron bastante atención a la limpieza de su ejecución, prácticamente no abordaron el estudio de la ornamentación o lo hicieron de manera muy escueta o limitada. Del mismo modo, el fraseo no reflejó un involucramiento activo por parte del estudiante para encontrar o generar articulaciones (*staccatos, legatos, portatos, etc.*) que dieran carácter a los temas, ideas o sujetos melódicos, aspecto muy relevante en este tipo de música.

Al pasar las semanas, las obras fueron tomando mejor forma en lo que se refiere al *tempo*. Algunos de los estudiantes mostraron una mejoría sustancial al ejecutar la obra de manera estable de principio a fin. Sin embargo, los matices y dinámicas estuvieron prácticamente ausentes.

***c) El círculo auto regulatorio: planificación y preparación de la práctica - ejecución de la práctica – observación y evaluación de la práctica***

Jorgensen (2004) plantea el hecho de que, a una gran parte de los alumnos aspirantes a estudios de nivel superior, se les permite acceder sin un bagaje sólido de conocimientos sobre como practicar su instrumento de forma efectiva. Aquí es necesario mencionar que los estudiantes prefieren cursar niveles superiores pasando por alto habilidades y destrezas que serían necesarias para cursar dichos grados.

Así, este académico propone aplicar un proceso de auto regulación a la práctica musical efectiva. En sí, representa un círculo virtuoso que consiste en tres momentos: a) planificación y preparación de la práctica; b) ejecución de la práctica y c) observación y evaluación de la práctica. Y es que, un alumno que se autorregula toma la responsabilidad por su propio aprendizaje y eso lo lleva a un desarrollo paulatino pero sólido de su formación técnico-musical. En otras palabras, un estudiante que se autorregula organiza sus sesiones de práctica, se autoenseña y se autoevalúa adecuando su práctica para mejorar.

- ***Planificación y preparación de la práctica***

Los estudiantes presentaron formas de práctica similares basadas en la repetición y caracterizadas por la inclusión de errores derivados de una mala lectura, así como por un “saltar” de un pasaje a otro sin haber corregido el anterior. Algunas veces escribían una digitación y otras apuntaban ciertos aspectos a trabajar en un cuaderno, lo que puede considerarse como una fortaleza. Sin embargo, una planeación, como tal, no existió, pues la mayor parte del tiempo en que fueron observados, practicaron sin una estrategia clara o específica y de manera desordenada.

Curiosamente, uno de los participantes planeó su práctica con este esquema: a) escucha de la obra a estudiar: b) estudio de la música manos separadas y c) estudio de manos juntas por secciones. A pesar de este plan, aparentemente ordenado, no logró el resultado esperado, debido a la falta de una técnica pianística adecuada y a una lectura musical cuidadosa. En ese sentido, Capistrán (2017, p. 31) comenta:

Existen áreas de oportunidad importantes en el proceso de enseñanza y aprendizaje instrumental, representadas por una falta de conocimientos suficientes por parte del estudiante sobre cómo practicar y aprender sus obras por sí mismo, y una falta de involucramiento por parte del maestro para cubrir este aspecto.

En otras palabras, los estudiantes exhiben un estilo de estudio poco ordenado, pues saltan de un pasaje a otro de la obra sin haber entendido claramente lo que desean obtener en los primeros compases practicados. Esto se hace presente a través de las semanas, es decir, la manera de practicar un poco accidentada puede continuar durante meses.

Aquí, es necesario reflexionar acerca de cada caso, pues es bien sabido que los alumnos suelen tener dificultades para organizar sus horarios de práctica, con sus clases teóricas y de instrumento. Más aún, algunos tienen obligaciones específicas en sus casas, algunos estudian doble licenciatura e incluso, otros trabajan. Por lo tanto, se vuelve todavía más necesario que cada estudiante, apoyado por su maestro, planifique cuidadosamente su práctica, establezca objetivos a corto y mediano y largo plazo, aproveche al máximo su tiempo, logre los objetivos establecidos y tenga un avance sostenido.

- ***Ejecución de la práctica (estrategias utilizadas y nivel metacognitivo de las mismas)***

Como se mencionó anteriormente, durante las sesiones observadas los estudiantes practicaron entre 30 y 40 minutos la pieza barroca que forma parte de su programa semestral. En dichas observaciones, los alumnos mostraron claramente el nivel metacognitivo que tiene su práctica musical, la cual consistió básicamente en leer la obra de manera general, en un principio, no prestando atención a elementos importantes como lo son las notas, la rítmica, el fraseo, las articulaciones y la ornamentación.

La estrategia más utilizada fue seleccionar un pasaje y repetirlo varias veces para después pasar a otro pasaje y hacer lo mismo sin haber obtenido antes un resultado positivo de esa repetición. En otras palabras, sin haber logrado tocar el pasaje de manera correcta (sin notas y ritmos equivocados) y sin un fraseo claro y articulación consistente. Por otro lado, no se observó que los estudiantes implementaran estrategias de alto nivel metacognitivo, por ejemplo, la práctica mental, tocar una mano y cantar las notas que debe tocar la otra mano, llevar a cabo un trabajo piramidal en el que se va incrementando el estudio de manera gradual al ir practicando nuevas células, motivos o pasajes.

- c) ***Observación y autoevaluación de la práctica***

Los estudiantes pasan la mayor parte del tiempo de estudio con ellos mismos, por lo que deben aprender a ser sus propios maestros. Así, después de cada sesión deben evaluar

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

los resultados que obtuvieron, identificar los errores y dificultades que tuvieron durante la práctica y reflexionar acerca de las estrategias que deben implementar para mejorar la próxima sesión, es decir, para reiniciar el ciclo autoregulatorio. Desafortunadamente, después de haber observado a los estudiantes durante 5 sesiones fue evidente que estos, en su mayoría, no se autoevaluaban. Solo en algunos momentos se observó que tomaron nota de sus errores, sin embargo, jamás se autograbaron en audio o en video (a pesar de que la mayoría contaban con celulares que les permitían hacerlo) para analizar lo que estaban haciendo, o utilizaron una lista de cotejo para registrar sus avances y logros, así como registrar los aspectos a mejorar en la siguiente sesión. Por supuesto, hay estudios especializados que indican que, practicar con una metodología detallada y concentrada de manera cotidiana, juega un papel preponderante en el desarrollo positivo del estudiante. No obstante, dichos estudios explican que este aspecto no parece ser de gran importancia ni para las escuelas ni para los maestros y alumnos (Burwell y Shipton, 2013; Gaunt, 2008; Jorgensen, 2000).

#### ***d) Nivel de concentración***

Si bien, las sesiones de práctica duraban hasta 40 minutos, los estudiantes mostraron un nivel de concentración limitado. En general, sus lapsos de concentración tuvieron una duración regular de 8 a 10 minutos, después de lo cual paraban un poco, miraban a veces algún mensaje en sus teléfonos, para después continuar con su estudio. En algunos casos, hacían pausas para mirar su partitura, sin embargo, no se observó que hubiera alguna acción que fuera consecuencia de llevar a cabo esa observación y en la mayoría de las veces se notaba que era sólo para descansar un poco. En ese sentido, Herrera Márquez (2023, p. ¿?) afirma:

Sería raro que un estudiante de piano desconociera la experiencia de divagar mientras sus manos recorren el teclado. Cuando la mente no está absorta en la tarea, con todos los sentidos atentos, no se ponen en marcha los procesos necesarios: no se definen propósitos claros, no se percibe lo que ocurre durante la ejecución y no se hace conciencia de lo que se consiguió y lo que no.

#### ***e) Calidad del sonido y capacidad para evaluarlo***

Durante las 5 sesiones, el doctorando pudo observar que los estudiantes producían un sonido superficial y “temeroso” y que no parecían darse cuenta de ello. Así, el estudio

de los distintos pasajes se distinguió por una sonoridad poco profunda, carente de claridad, limpieza y carácter.

**f) Regularidad en el tiempo**

La regularidad en el *tempo* fue cambiando a medida en que las sesiones de práctica observadas se fueron sucediendo. En un principio parecía que todos estudiaban “sin un tempo definido” lo cual, hasta cierto punto, es normal en los casos en que la lectura de la obra tiene ciertas dificultades. Después de la tercera o cuarta sesión observada, el tempo requerido en las obras se fue estabilizando. Sin embargo, en la mayoría de los casos siguió habiendo fluctuaciones en el tempo. Desde la perspectiva del doctorando, esas fluctuaciones pueden ser resultado de una técnica deficiente para resolver dificultades considerables.

**g) Observaciones generales**

La actividad de la observación no participante fue muy enriquecedora e interesante para el doctorando, pues si bien, había detalles que ya había notado con anterioridad, en la práctica, muchos detalles cambiaron de estudiante en estudiante. Cabe mencionar que muchos de ellos, aunque compartían vacíos importantes en su manera de practicar, lo demostraban en mayor o menor medida y ejecutaban su estudio de manera diferente.

Lo más importante fue que el doctorando obtuvo información relevante para el diseño del plan de acción que se implementó en el taller de estudio de obras contrapuntísticas de la primera mitad del siglo XVIII, dicho plan de trabajo fue diseñado específicamente para atender las áreas de oportunidad más significativas en la manera de practicar de los dicentes y en los resultados que obtienen de su estudio. La finalidad del taller se centró en que, una vez concluido este, los estudiantes posean diversas herramientas de práctica musical efectiva misma que puedan ir desarrollando poco a poco con más seguridad a lo largo de su vida como músicos profesionales o como futuros docentes.

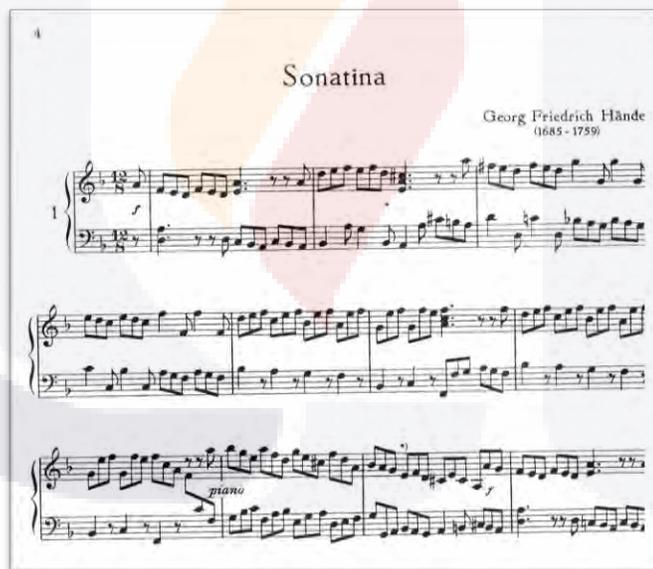
**3.3.3 Conclusiones para el apartado de las observaciones**

La regularidad con la que se llevaron a cabo las observaciones no participantes, junto con la información que de ellas se obtuvo, ayudaron a construir un esquema de trabajo

que se puso en marcha en el curso taller. Así mismo, permitió al doctorando conocer a un nivel de mayor profundidad la capacidad técnico-musical que los participantes poseían como ejecutantes de piano. Más aún, permitió determinar la situación compleja que ellos enfrentaban durante las sesiones de práctica de su instrumento.

Esta situación, permitió constatar y confirmar que, si existiese algún secreto (pero no existe) para aprender a tocar bien un instrumento, probablemente este sería el saber cómo estudiarlo; cómo dosificar los minutos de práctica y, más aún, saber qué estudiar y cuánto tiempo invertir en su estudio. Y es que, una obra presenta siempre diversos desafíos para desentrañar todos los elementos que ella conlleva y estas dificultades deben, por así decirlo, jerarquizarse a la hora de realizar su aprendizaje. Por ejemplo, uno de los estudiantes estaba preparando la Sonatina para clave en re menor de George F. Haendel (ver Figura 19):

**Figura 19. Fragmento de la Sonatina en re menor de George F. Händel**



**Fuente:** Fragmento tomado de una partitura en IMSLP

La figuración rítmica predominante de la pieza es de doce corcheas por compás, ordenadas en grupos de 3 notas y con su equivalente rítmico de negra con puntillo o de una negra junto a una corchea. Esta pequeña información, aunada al conocimiento de la tonalidad de re menor, sería un punto de partida importante al iniciar su estudio. Sin

embargo, durante las observaciones, el alumno participante no tomó en cuenta nada de esto y se limitó a intentar tocar notas sin un ritmo definido y, al parecer, sin el reconocimiento de frases o patrones. Tampoco seccionaba los fragmentos a estudiar e intentaban leer de principio a fin cometiendo errores de lectura de notas, de ritmo y de armonías en toda la obra. Esto hizo semana tras semana durante las observaciones, por lo que la pieza tuvo un avance muy limitado y los errores siguieron presentes. Desgraciadamente, esta situación no fue privativa de ese estudiante, sino que se replicó con los demás participantes al estudiar sus propias obras.

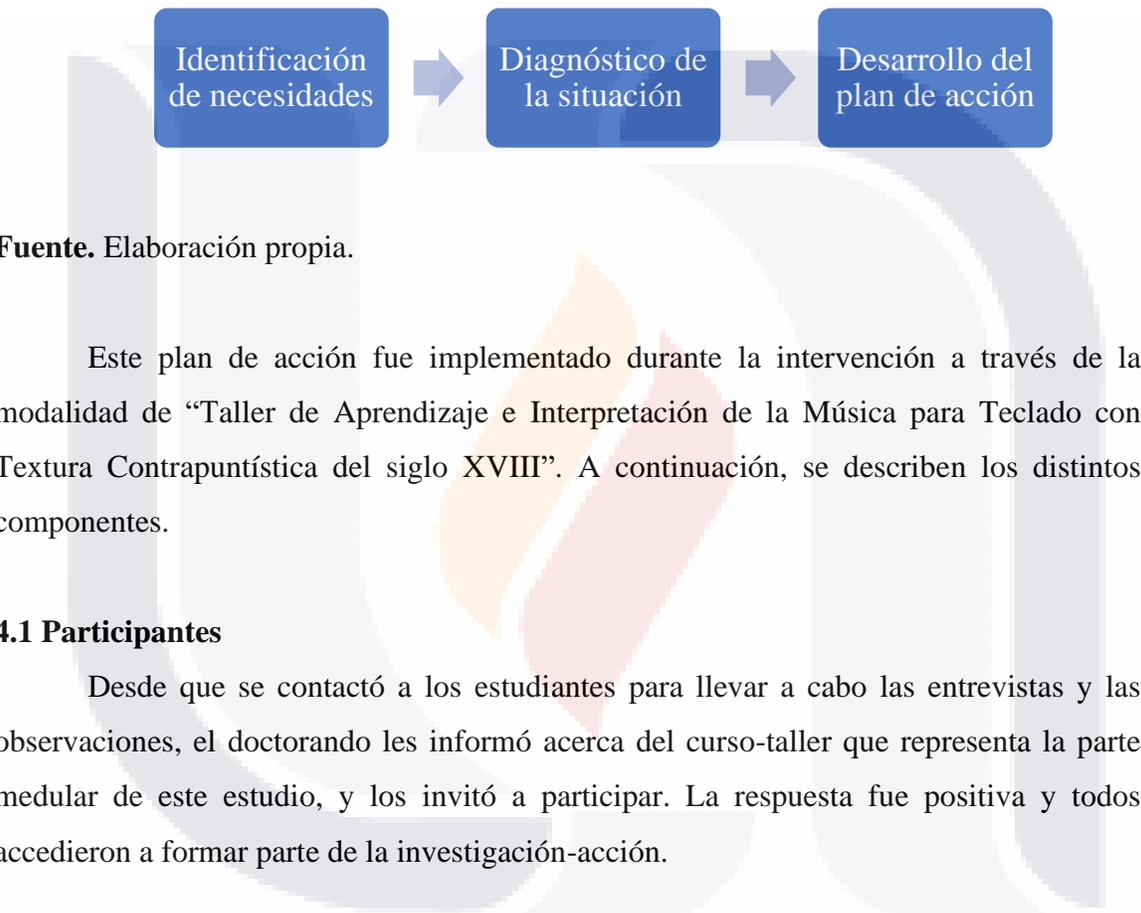
Al finalizar las observaciones, el doctorando se atrevió a reunir a los participantes para leerles algunos de los aciertos que él había notado durante su práctica, así como algunos de los errores más graves y apremiantes de corregir. Cabe destacar que, en uno de los casos, un participante se mostró incrédulo a lo que se había observado durante sus sesiones de estudio, por lo que el doctorando le preguntó ¿No estás de acuerdo con lo que estoy leyendo? Sin decir nada, el estudiante movió su cabeza en sentido negativo y no volvió a asistir a las sesiones en donde se implementaría la intervención.

Reflexionando sobre dicha escena, se reafirma que la enseñanza no siempre abona a la apertura del conocimiento. Desafortunadamente, a veces, por el contrario, los estudiantes llegan a desarrollar ideas fijas sobre algunos conceptos hasta considerarlos como inamovibles, por lo que, en algunos estudiantes se genera una actitud que no da paso a un mejor desarrollo de su nivel técnico y musical.

**Capítulo 4. Desarrollo del plan para la Intervención**

Con el propósito de atender las áreas de oportunidad que fueron detectadas a través de los estudios de diagnóstico (encuesta, entrevistas y observaciones) se diseñó un plan de acción que llamaremos intervención educativo-musical.

**Figura 20. El plan de acción como 3er momento del modelo de Colás y Buendía (1998)**



**Fuente.** Elaboración propia.

Este plan de acción fue implementado durante la intervención a través de la modalidad de “Taller de Aprendizaje e Interpretación de la Música para Teclado con Textura Contrapuntística del siglo XVIII”. A continuación, se describen los distintos componentes.

**4.1 Participantes**

Desde que se contactó a los estudiantes para llevar a cabo las entrevistas y las observaciones, el doctorando les informó acerca del curso-taller que representa la parte medular de este estudio, y los invitó a participar. La respuesta fue positiva y todos accedieron a formar parte de la investigación-acción.

**4.2 Objetivos del taller**

El Taller de Aprendizaje e Interpretación de la Música para Teclado con Textura Contrapuntística del siglo XVIII tuvo los siguientes objetivos en la formación de los estudiantes:

- a) Reflexionar acerca de la importancia del estudio de la música contrapuntística del siglo XVIII como parte de su formación profesional.

- b) Desarrollar una consciencia más precisa acerca de los desafíos que representa su adecuada ejecución.
- c) Ampliar el bagaje de recursos técnico-musicales de los estudiantes para lograr adecuada interpretación.
- d) Aprender una diversidad de estrategias de práctica musical efectiva para alcanzar los objetivos a corto, mediano y largo plazo establecidos.
- e) Adquirir distintas habilidades que promuevan su capacidad de autorregulación.
- f) Desarrollar aptitudes metacognitivas que permitan que el estudiante sea capaz de aprender por sí mismo.

### 4.3 El repertorio a abordar

El doctorando decidió que los estudiantes abordaran el estudio de obras por debajo de su nivel técnico-musical, de tal manera que el avance en el estudio de las mismas fuera continuo y sostenido. Durante el curso, se trabajaron obras de compositores como Henry Purcell, George Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, Jean Philippe Rameau, François Couperin, y Johann Sebastian Bach, entre otros.

Se escogió un repertorio específico para trabajar en el taller, tomando en cuenta el nivel pianístico de los participantes y pensado en la diversidad de autores arriba mencionada, misma que, aparte de ayudar al estudiante en su desarrollo, otorgará alternativas diferentes en cuanto a estilo de música contrapuntística.

**Tabla 10. Lista de compositores y obras a abordar durante el taller<sup>2</sup>**

Compositor	Obras
Henry Purcell	Selecciones de la Suite en Sol Mayor Z. 660. Selecciones de la Suite en Sol Menor Z. 661. Minueto en Sol Mayor Z.651. Preludio en La menor Z.652. Rigodón Z.653.
George Philipp Telemann	Verso en Modo Frigio 6 Fugas ligeras TWV 30:21-26
Georg Friedrich Händel	Del Libro para Teclado para la Juventud HWV: 121 Sonatina en Re menor

<sup>2</sup> El lector puede encontrar las obras enlistadas en el siguiente espacio de Google Drive.  
<https://drive.google.com/drive/folders/1wclNCT-HukJDR2GzhheoYfaABZFP7>

Compositor	Obras
Jean Philippe Rameau	Sarabanda
	Minueto
	Giga
	Fantasia en Mi menor
	Sonata en La Mayor
	Piezas de Clavecín con un Método para el mecanismo de los dedos. RCT:2-4
	Primer Rigodón
	Segundo Rigodón
	Mussette y Rondó
	Tambourin
	La Villageoise
François Couperin	Les tendres Plaintes
	Piezas de Clavecín Primer Libro, 1713
	La Bersan
	Les Barricades Mystérieuses
	La Coméree
Johann Sebastian Bach	Les Petits Áges
	Pequeños Preludios, Fugas y Fughettas, BWV 895-999
	Invencciones a Dos y Tres Voces, BWV 772-801

**Fuente.** Elaboración propia

#### 4.4 Espacio físico

El taller fue impartido todos los sábados de enero a junio de 2024, de 12:00 a 15:00 horas en el aula B-4 de la Unidad Académica de Artes de la UAZ. Dicho salón se encuentra equipado con dos pianos, pizarrón y pantalla para presentar archivos multimedia desde una computadora.

#### 4.5 Aspectos técnico musical a cubrir durante el taller

##### *Lectura efectiva de partituras*

Primeramente, se trabajó sobre la lectura analítica efectiva y reflexiva de partituras, pues una de las deficiencias encontradas recurrentemente, es que el estudiante descifra de manera incorrecta la música escrita y le toma tiempo darse cuenta de los errores acumulados. En ese sentido, con el apoyo de bibliografía especializada en el tema se compartieron algunas estrategias y se proporcionó un plan de desarrollo personalizado para cada estudiante.

El propósito consistió en descubrir una forma de asegurar que la lectura musical fuera realizada con mayor facilidad y satisfacción, para que el estudiante encontrara vías de acceso más sencillas al desarrollo de su lectura al piano y al mismo tiempo le permitiera llegar a un acuerdo que demostrara la razón del rechazo o miedo a obtener una lectura musical fluida.

En ese sentido, Losada (2016) explica:

Hay un principio elemental que hay que asumir: la música es un fenómeno concreto y objetivo en el momento preciso que se percibe como sensación sonora. Todo lo que es reflejado a través de la escritura: lectura, teoría musical, armonía o una partitura cualquiera, se logra asumir como música a través de la comprensión y el conocimiento de los códigos y símbolos creados para fijar y transmitir lo que percibido auditivamente podemos reconocer como lo que es: Música (Sonido organizado).

### ***Principios básicos de autorregulación y estrategias de práctica musical efectiva***

El círculo autorregulatorio de la práctica musical efectiva establece que el estudiante debe ser el primer interesado en realizar un estudio con el compromiso de llevarlo a cabo de forma ordenada y siguiendo atentamente cada una de las etapas de: a) preparación y planeación de la práctica; b) ejecución de la práctica y c) evaluación de la práctica (Jorgensen, 2004).

A cada una de estas etapas le corresponde una serie de estrategias de práctica musical efectiva. A continuación, se proporcionan algunas que, de acuerdo con Capistrán (2017), podrían pertenecer a cada una de esas etapas.

### ***Estrategias correspondientes a la etapa de preparación y planeación de la práctica***

1. Establecer un horario específico para practicar.

Este podría diferir en cada día de la semana, dependiendo de las demás actividades del estudiante. Por ejemplo: lunes de 8 a 11 am y martes de 16 a 19 h. etc. Sin embargo, la prioridad sería mantener el tiempo de práctica en toda la semana.

2. Establecer objetivos precisos a largo plazo.

¿Qué pretende el estudiante alcanzar durante el semestre o el año escolar? Por ejemplo: aprender una *Suite Francesa* de Johann S. Bach, así como algunas piezas sueltas de Händel, Rameau y Couperin.

3. Establecer objetivos precisos a largo y mediano plazo.

Esta estrategia implica que el estudiante sepa qué quiere o puede lograr en un determinado lapso. Por ejemplo, la meta de un día de práctica musical podría consistir en aprender de memoria un pasaje específico, digitar una sección de la obra o comprender la estructura formal de una pieza.

4. Establecer objetivos precisos a largo, mediano y corto plazo.

Al igual que en el caso anterior, el estudiante establece con precisión la meta a lograr en un determinado momento. Por ejemplo, un objetivo a corto plazo puede consistir en aprender un fragmento pequeño de la obra (una célula o motivo); un objetivo a mediano plazo podría estar representado por la memorización de varias células o motivos hasta lograr una frase completa. Finalmente, un objetivo a largo plazo podría consistir en dominar una sección completa de la obra o la obra completa.

5. Utilizar un diario o bitácora para anotar dudas, preguntas u observaciones y después consultarlas con mi maestro,

Esta estrategia consiste en designar un cuaderno para realizar las anotaciones relacionadas con los aspectos positivos que el estudiante haya alcanzado, así como con aspectos que requieran la ayuda del maestro o que deban ser consultados.

6. Especificar una cantidad de tiempo mínima para llevar a cabo una tarea o lograr un objetivo.

Lo más importante sería, aparte de poner un tiempo límite, el entender que en la música el lograr una meta puede llegar a ser muy subjetivo, sin embargo, el hecho de establecer un tiempo específico para cada tarea ayudaría a no cesar en la búsqueda del objetivo, lo que conduciría a un buen resultado.

7. Mantener control sobre el tiempo dedicado a la práctica utilizando un diario, registro o tabla.

Esta estrategia tiene que ver con la distribución adecuada del tiempo disponible para el estudio, de tal manera que el estudiante pueda lograr los objetivos establecidos.

8. Escribir digitaciones en la partitura.

Este es uno de los puntos más importantes en las sesiones de práctica musical efectiva. Es necesario que el estudiante consagre el tiempo y la calma suficientes hasta encontrar digitaciones adecuadas y eficientes y las anote en la partitura. Un estudiante que no cuenta con digitaciones sólidas y cambia estas continuamente tendrá mayores posibilidades de fracasar en el escenario

9. Aislar los pasajes difíciles para practicarlos por separado.

Un ejemplo muy claro sería practicar por texturas separadas. En otras palabras, el estudiante puede identificar los pasajes parecidos en escritura (escalas, acordes, arpeggios, polifonía, etc.) para estudiarlos por separado. Esta estrategia puede ser empleado sobre todo los pasajes técnicamente más complejos.

10. Planificar la interpretación musical antes de practicar, es decir tomar decisiones sobre carácter, estilo, tempo, etc.

El análisis de la obra estará estrechamente ligado a la interpretación que se pretenda alcanzar y sobre la base del estilo de la pieza. Estas decisiones pueden y deben estar consignadas en la bitácora de estudio diario y en la partitura.

11. Analizar la partitura desde el punto de vista armónico identificando progresiones, modulaciones, inflexiones, etc.

Esta tarea contribuye al conocimiento profundo de la obra, lo que repercute en el aprendizaje sólido de la interpretación, así como en la consolidación de la memoria.

12. Analizar la estructura formal de la partitura identificando repeticiones, secciones diferentes, etc.

Este tipo de análisis, al igual que el análisis armónico, contribuye al conocimiento integral de la partitura

13. Hacer anotaciones en la partitura sobre los aspectos que se quieren mejorar o corregir.

14. Diseñar por sí mismo las estrategias necesarias para vencer las dificultades técnicas o musicales de las obras.

La creatividad no tiene límite. En muchos casos, el estudiante de piano puede crear o diseñar sus propias estrategias de práctica musical efectiva para vencer los retos o desafíos que tiene la obra.

### ***Estrategias correspondientes a la etapa de ejecución de la práctica***

1. Practicar una sección a la vez.
2. Practicar las piezas de principio a fin sin parar.
3. Practicar de manera piramidal, es decir, aprender una sección o frase por vez e ir añadiéndole secciones hasta que aprender un todo.
4. Practicar la última frase, luego la penúltima, luego la antepenúltima hasta aprender una sección completa.
5. Practicar partiendo de una sección en el centro y ir añadiendo frases a los lados hasta completar la pieza.
6. Practicar lentamente.
7. Practicar los pasajes rápidos con distintos ritmos para asegurar la precisión rítmica y la sincronía.
8. Practicar exagerando las articulaciones para garantizar precisión y sincronía
9. Practicar con metrónomo.

### ***Estrategias correspondientes a la etapa de evaluación de la práctica***

En la siguiente lista, se incluyen técnicas para la fase de evaluación de la práctica. Esta etapa involucra la habilidad del estudiante para observar e involucrarse en su propio progreso, así, el alumno será capaz de evaluar la eficacia de las técnicas, procedimientos y estrategias utilizadas (McPherson y Zimmerman, 2002).

1. Revisar las notas de mi diario-bitácora al final de la semana de estudio  
Esto ayudará al estudiante a tener en mente lo estudiado y lo logrado en la semana y lo que aún falta por mejorar en la siguiente semana de práctica. Por ejemplo, al final de la semana ejecutar la obra y de, acuerdo con las anotaciones que se realizaron, comprobar si se llegó a la meta propuesta en este corto plazo. En caso negativo, reiniciar el proceso, aunque ya con más conocimiento, y avanzar en la obra de estudio.
2. Audio y vídeograbación.  
Una estrategia muy efectiva es grabar la propia ejecución en audio o en vídeo para escucharse y valorar los resultados, ya que, esta tarea hace que los estudiantes tomen la responsabilidad de escucharse a sí mismos y de autoevaluarse, de esta

manera ellos se formarían una mejor imagen del resultado de su ejecución y puedan decidir qué aspectos deben mejorar en su manera de tocar. Los dicentes en música deben valerse de estas herramientas, no solamente para comprobar si han realizado progresos, sino también para que puedan realizar los cambios necesarios para mejorar las dificultades técnicas e interpretativas (Lundin, 1967; Rosenthal et al., 2009; McPherson y McCormick, 1999; Nielsen, 1999; Hallam, 2001).

### 3. Tocar para compañeros.

#### ***Algunas reflexiones sobre la preparación del plan para la intervención***

La finalidad de este apartado fue que el estudiante, con la ayuda de los conocimientos construidos a partir del taller, aprendiera los diversos procesos de una práctica instrumental que le ayuden a ser un músico más efectivo en sus interpretaciones; que se convierta en un estudiante que conozca los recursos para resolver ágilmente las dificultades presentadas en una obra y que descubra los caminos más directos para llegar a la comprensión estilística de la misma. Por supuesto, el propósito inicial se centró exclusivamente en el estudio de la música contrapuntística del siglo XVIII, sin embargo, se espera que, con el tiempo, el estudiante desarrolle esta forma de trabajo con los diversos estilos musicales que requiera abordar en su vida profesional.

El estudiante que anota con precisión o que graba en audio su lección de piano, podrá reflexionar sobre su desempeño musical frente al profesor y autoevaluarse. Así, ayudado por los consejos de este, estará en posición de realizar anotaciones sobre lo que debe de trabajar para la siguiente clase e incluso, descubrir algunos aspectos a mejorar no mencionados por el maestro. Beletzky y Nielsen (2001, p. 4) explican que existe una falta de relación entre las anotaciones que los estudiantes hacen (sea en sus partituras o en una bitácora) y las estrategias de evaluación que emplean. En ese sentido, fue importante para el postulante dar un seguimiento estricto a los avances y autoevaluaciones de los participantes. Ahora bien, como comenta Capistrán-Gracia (2017, p. 21):

En un primer momento, sobre la base de su conocimiento y su experiencia, el profesor establecerá las estrategias de práctica necesarias para que el estudiante aprenda las obras y supere las dificultades técnico-musicales. Gradualmente, el instructor animará a sus estudiantes a analizar la música desde el punto de vista de sus dificultades técnico-musicales y a seleccionar y/o diseñar estrategias de práctica efectiva.

Así como cada estudiante es diferente, el nivel de su lectura y de su técnica también varía. Por lo anterior, se recomienda un estudio dosificado de la música contrapuntística para clave del siglo XVIII. Para ese propósito, el postulante trató de identificar una serie de obras de diversos autores de la época y las clasificó por grado de dificultad, con la idea de que los participantes se fueran familiarizando con el estudio de las voces, la armonía que se genera como resultado del contrapunto. Así mismo, y para trabajar de manera más sencilla, el investigador proporcionó un sistema de análisis que permitiera tener un conocimiento profundo de todos los detalles de la obra de una manera rápida. En síntesis, se trató, en la medida de lo posible, de establecer una metodología de práctica y de acercamiento a esta música.

Es importante mencionar que las obras y ejercicios sugeridos para cada caso, no fueron parte de lo que los estudiantes presentaron en sus exámenes al finalizar el semestre, por lo que no interfirieron con lo que en ese momento se encontraban estudiando con su profesor titular de la materia. Como se ha insistido, la finalidad de este curso-taller, fue primordialmente dar herramientas de práctica musical efectiva, mismas que el estudiante trasladó a sus obras de estudio con el propósito de que se apropie de ellas y pueda utilizarlas a lo largo de su vida estudiantil y más tarde en su vida profesional. El ideal del postulante es que los estudiantes lleguen a tener una concepción de la práctica musical tal y como Hallam (2001, p. 28) lo define:

La práctica efectiva... sugiere que un músico requiere considerables habilidades metacognitivas con el fin de ser capaz de reconocer la naturaleza y las necesidades de una determinada tarea; identificar dificultades particulares; tener conocimiento de una serie de estrategias para resolver a esos problemas; saber qué estrategia es apropiada para hacer frente a cada tarea; monitorear el progreso hacia la meta y, si el progreso no es satisfactorio, reconocer esto y diseñar estrategias alternativas; evaluar los resultados del aprendizaje en contextos de desempeño y tomar las medidas necesarias para mejorar el rendimiento en el futuro.

En esta cita, podemos darnos cuenta hasta qué punto es importante que el maestro y el alumno diseñen estrategias que puedan ayudar al desempeño de una práctica instrumental que rinda resultados positivos.

#### 4.6 Los planes de clase

A continuación, se presentarán los planes de clase que fueron implementados en la intervención educativo-musical y que exponen de manera clara y detallada como se procedió en cada una de las sesiones de trabajo. Es importante explicar que solo hay 9 planes de clase, pero hubo un total de 10 sesiones. Lo anterior se debe a que una sesión no se impartió completamente, debido a que únicamente 3 estudiantes asistieron, por lo que se implementó una actividad especial para ese día.

##### Plan de clase No. 1

Temas	Presentación del programa del taller
Contenidos a cubrir	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El encuadre               <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Presentación del maestro y de los estudiantes</li> <li>✓ Discusión de expectativas</li> <li>✓ Lectura del programa del curso a cubrir durante el taller</li> </ul> </li> <li>• La música con textura contrapuntística del siglo XVIII               <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Su importancia en la formación del pianista profesional</li> <li>✓ Retos y desafíos para su interpretación                   <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Aspectos técnicos</li> <li>➤ Aspectos interpretativos</li> </ul> </li> </ul> </li> <li>• La autorregulación y las estrategias de práctica musical efectiva</li> <li>• La selección de obras</li> <li>• Las 3 “D”:</li> <li>✓ <b>D</b>escifrar (análisis formal y armónico)</li> <li>✓ <b>D</b>igital</li> <li>✓ <b>D</b>ividir</li> </ul>
Materiales y recursos didácticos	Equipo de sonido, proyector, computadora, programa del curso, partituras selectas de obras con textura contrapuntística del siglo XVIII
Relación con lo aprendido en las clases anteriores	No aplica por ser primera sesión.

<p>Relevancia de los contenidos a cubrir en esta sesión</p>	<p>Esta primera sesión es crucial pues el docente debe explicar a los participantes en qué consiste el curso y generar un ambiente amable y libre de amenazas para que estos se sientan cómodos y con la confianza suficiente para integrarse al grupo y realizar todas las actividades del curso.</p> <p>Cada uno de los contenidos que se aborden en esta sesión constituirá el fundamento para que durante el resto del curso el estudiante puede llevar a cabo cada una de las actividades de manera exitosa y tener un crecimiento musical sostenido.</p>	
<p><b>Actividades</b></p>		<p><b>Tiempo</b></p>
<p>Inducción/Introducción</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El encuadre</li> </ul> <p>El maestro dará la bienvenida a los estudiantes, se presentará y pedirá a cada uno de ellos que se presenten. Una vez concluida la presentación el maestro y los estudiantes se involucrarán en una discusión profunda acerca de las expectativas que tienen del curso, dará lectura al programa del curso y aclarará las dudas que surjan y ampliará cualquier información que lo requiera.</p>	<p>20'</p>
<p>Actividades en grupo</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La música con textura contrapuntística del siglo XVIII                             <ul style="list-style-type: none"> <li>• El maestro presentará un video de Glenn Gould en el que interpreta una parte de las Variaciones Goldberg y posteriormente involucrará a los estudiantes en una discusión en relación a la importancia que tiene la música contrapuntística del siglo XVIII en la formación del pianista profesional.</li> <li>• Los estudiantes y el maestro discutirán los retos y desafíos que esta música representa para su interpretación, poniendo especial énfasis en enumerar los aspectos técnicos, los aspectos interpretativos y el reto de memorización.</li> </ul> </li> <li>• El maestro hará una breve exposición sobre el tema de la autorregulación y las estrategias de práctica musical efectiva como fundamento</li> </ul>	<p>40'</p>

	<p>esencial para el crecimiento musical y el logro de objetivos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Los estudiantes, con la ayuda del maestro seleccionarán la obra que trabajarán durante el curso.</li> <li>• El maestro expondrá cuidadosamente en que consiste la estrategia de las 3 “D”:             <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ <b>D</b>escifrar (análisis formal y armónico)</li> <li>✓ <b>D</b>igitar</li> <li>✓ <b>D</b>ividir</li> </ul> </li> </ul>	
Práctica independiente de los estudiantes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El maestro pedirá a los estudiantes que busquen un cubículo de práctica para que, de manera independiente apliquen la estrategia de las 3 “D” en las obras que han seleccionado.</li> <li>• El maestro pasará de cubículo en cubículo supervisando el trabajo de los estudiantes, disolviendo cualquier duda que pudiera surgir y exhortándolos a trabajar asiduamente en la obra seleccionada</li> </ul>	40
Presentación de resultados de la práctica independiente	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los estudiantes presentarán ante sus compañeros el trabajo que realizaron de manera independiente en los cubículos, sin omitir los retos que encontraron y la manera como los superaron</li> </ul>	40
Cierre	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El docente solicitará a cada participante que comparta su percepción acerca de esta primera sesión del curso.</li> <li>2. El docente pide a los participantes que expliquen lo que aprendieron en la 1er sesión</li> <li>3. El docente pedirá a los estudiantes que, como tarea:             <ol style="list-style-type: none"> <li>a) Escuchen/vean varias versiones de la obra que han seleccionado y tomen notas de las diferencias que observan tanto técnicamente como interpretativamente.</li> <li>b) Revisen las digitaciones que han establecido para las primeras 4 secciones en que dividieron la obra.</li> </ol> </li> </ol>	20

	c) Practiquen manos separadas las primeras 4 secciones en que dividieron la obra.	
--	---	--



**Plan de clase No. 2**

Temas	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Contexto histórico y compositores más emblemáticos del siglo XVIII</li> <li>2. Análisis musical</li> <li>3. Estrategias de autorregulación</li> <li>4. Estrategias de práctica musical efectiva</li> </ol>
Contenidos a cubrir	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El contexto histórico y cultural en el siglo XVIII             <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Los compositores barrocos y su música para teclado: Johann Sebastian Bach, George Friedrich Händel, George Philip Telemann, François Couperin, Jean-Philippe Rameau entre otros.</li> </ul> </li> <li>• La música con textura contrapuntística del siglo XVIII             <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Características generales de las obras para teclado</li> <li>✓ Análisis práctico de las obras a interpretar:                 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tonalidad, Carácter, Tempo</li> <li>• Tipo de obra (Danza, Preludio, Fuga etc.)</li> <li>• Forma de la Pieza</li> </ul> </li> </ul> </li> <li>• La autorregulación: a) preparación y planeación de la práctica; b) ejecución de la práctica; c) evaluación de la práctica.</li> <li>• Estrategias de práctica musical efectiva             <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Manos separadas y “pasajes cruzados”</li> <li>✓ Con metrónomo</li> <li>✓ Contando en voz alta</li> </ul> </li> </ul>
Materiales y recursos didácticos	Pianos, Equipo de sonido, proyector, computadora, programa del curso, partituras selectas de obras con textura contrapuntística del siglo XVIII.
Relación con lo aprendido en las clases anteriores	En la clase anterior los estudiantes aprendieron sobre dos temas importantes: a) la autorregulación; b) las estrategias de práctica musical efectiva. En esta clase continuarán ampliando su conocimiento y adquiriendo más estrategias fundamentadas en investigaciones y en la experiencia de grandes pedagogos.

<p>Relevancia de los contenidos a cubrir en esta sesión</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. En esta segunda sesión es necesario dejar bien fundamentada la importancia no solamente del estudio profundo de la música de este periodo, sino también reflexionar sobre el contexto en que fue creada y el valor que representa para las músicas posteriores.</li> <li>2. Es importante que cada estudiante aprenda los aspectos fundamentales del análisis musical para que la práctica musical sea lo más efectiva posible.</li> <li>3. Consolidación de la lectura y digitación parcial de las obras seleccionadas.</li> </ol>	
<p><b>Actividades</b></p>		<p><b>Tiempo</b></p>
<p>Inducción/Introducción</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El maestro comenzará por dar la bienvenida a los estudiantes, platicará acerca de la sesión anterior e interactuará con los estudiantes sobre lo que les pareció y finalmente expondrá brevemente lo realizado y los contenidos que se cubrirán en esta sesión.</li> </ul>	<p>20'</p>
<p>Actividades en grupo</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El maestro realizará una breve exposición sobre el contexto histórico, político y cultural del siglo XVIII.</li> <li>• En sus celulares los estudiantes buscarán información muy básica sobre el compositor y la obra que seleccionaron para su estudio y la compartirán con los demás.</li> <li>• El maestro explicará la importancia que tiene el analizar la obra que será estudiada, tomando en cuenta los siguientes aspectos: tonalidad, carácter, tempo, tipo de obra (danza, preludio, fuga etc.), forma de la pieza.</li> <li>• Los alumnos analizarán la obra que han seleccionado de acuerdo a los parámetros anteriores.</li> <li>• El maestro explicará la importancia del círculo auto regulatorio en la práctica pianística: Preparación y planeación de la práctica,</li> </ul>	<p>40'</p>

	<p>ejecución de la práctica y evaluación de la práctica.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El maestro pedirá a los estudiantes que presenten de manera individual los resultados de su trabajo en casa.             <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Qué intérpretes escucharon o vieron de la obra que seleccionaron, que diferencias observan tanto técnicamente como interpretativamente.</li> <li>b) Qué revisiones o cambios hicieron a las digitaciones que habían establecido para las primeras 4 secciones en que dividieron la obra.</li> <li>c) Los estudiantes pasan a tocar manos separadas las primeras 4 secciones en que dividieron la obra.</li> </ul> </li> <li>• El maestro corregirá en el momento lo que lo amerite o en su caso dará una nueva forma de práctica a los estudiantes que así lo requieran.</li> <li>• El maestro expondrá tres nuevas estrategias de práctica musical efectiva:             <ul style="list-style-type: none"> <li>a) “En pirámide”</li> <li>b) “En pirámide invertida”</li> <li>c) “Del centro hacia los lados”</li> </ul> </li> </ul>	
<p>Práctica independiente de los estudiantes</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El maestro pedirá a los estudiantes que busquen un cubículo de práctica para que, de manera independiente apliquen las estrategias vistas ese día durante el taller y realicen la tarea encomendada para esta sesión.</li> </ul>	<p>40</p>
<p>Presentación de resultados de la práctica independiente</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los estudiantes presentarán ante sus compañeros y el maestro el trabajo que realizaron de manera independiente en los cubículos, esta presentación puede ser verbal (explicación de lo que hicieron y experimentaron) y práctica (tocando).</li> </ul>	<p>40</p>

<p>Cierre</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El estudiante expondrá lo que ha aprendido durante las 2 primeras sesiones.</li> <li>• El maestro explicará el camino a seguir de acuerdo con el desempeño de los estudiantes para la obtención de un mejor resultado en la sesión que viene.</li> <li>• El docente dará de manera particular en cada caso sugerencias y recomendaciones adicionales para mejorar el desempeño de la práctica y para la obtención de mejores resultados.</li> <li>• El maestro dejará como tarea para la siguiente sesión las siguientes actividades:             <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ El estudiante practicará las cuatro secciones ya trabajadas con las cuatro estrategias que ya han sido expuestas: manos separadas, en pirámide, en pirámide invertida y del centro hacia los lados.</li> <li>✓ El estudiante juntará las manos en las secciones aprendidas.</li> <li>✓ El estudiante revisará la digitación de las secciones 5, 6, 7 y 8 de la obra.</li> <li>✓ El estudiante estudiará manos separadas las secciones 5, 6, 7 y 8 con las estrategias de práctica musical efectiva aprendidas en esta sesión.</li> </ul> </li> </ul>	<p>20</p>
---------------	--	-----------

**Plan de clase No. 3**

Temas	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. La interpretación en instrumentos históricos vs piano moderno.</li> <li>2. El estudio de obras polifónicas</li> <li>3. La lectura de partituras</li> <li>4. Consolidación de las estrategias de práctica musical efectiva aprendidas.</li> </ol>	
Contenidos a cubrir	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diferencias entre un intérprete históricamente informado y un pianista profesional.</li> <li>• La música con textura contrapuntística del siglo XVIII                         <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ ¿Qué importancia tiene para el estudiante en este punto de la 3ª sesión de trabajo?</li> <li>✓ Retos y desafíos para su interpretación</li> </ul> </li> <li>✓ Ejercicios de lectura, digitación y estudio de la polifonía.</li> <li>✓ Revisión y consolidación de estrategias de práctica musical efectiva.</li> </ul>	
Materiales y recursos didácticos	Pianos, equipo de sonido, proyector, computadora, teléfono celular, partituras, libros de consulta.	
Relación con lo aprendido en las clases anteriores con esta sesión	En las sesiones anteriores los estudiantes aprendieron 4 de las estrategias más básicas para la práctica musical efectiva. En esta ocasión van a consolidar su conocimiento de estrategias.	
Relevancia de los contenidos a cubrir en esta sesión	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En la presente sesión el estudiante entenderá y valorará la importancia y la diferencia de un intérprete históricamente informado y de un pianista profesional al interpretar música con textura contrapuntística del siglo XVIII. Es importante mantener la atención en aspectos como las técnicas de digitación, estudio de polifonía y lectura de partituras, insistir en la relevancia que tiene el reforzar semana tras semana estos rubros.</li> <li>• Adicionalmente, el estudiante consolidará su conocimiento de las estrategias de práctica musical efectiva.</li> </ul>	
<b>Actividades</b>		<b>Tiempo</b>
Inducción/Introducción	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El maestro comenzará por dar la bienvenida a los estudiantes, platicará acerca de la sesión</li> </ul>	20'

	<p>anterior e interactuará con ellos sobre las experiencias que tuvieron con sus piezas durante la semana anterior.</p>	
Actividades en grupo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El maestro leerá brevemente aspectos biográficos de los intérpretes de las obras que se escucharán en esta sesión.</li> <li>• Escucha y discusión de algunas obras por intérpretes históricamente informados y por pianistas profesionales.</li> <li>• El maestro hará una pequeña demostración de cómo digitar un pasaje si este se trata de una escala, arpegio, acorde o voces por separado según la tonalidad en que se encuentre la obra.</li> <li>• El estudiante digitará un pasaje proporcionado por el maestro, en el que aplicarán lo aprendido a través de la demostración.</li> <li>• El maestro revisará la tarea dejada en la sesión en la sesión anterior:             <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Primeras cuatro secciones ya trabajadas (1, 2, 3 y 4) manos juntas.</li> <li>✓ Las nuevas cuatro secciones (5, 6, 7 y 8) con las estrategias de práctica musical efectiva aprendidas manos separadas.</li> </ul> </li> </ul>	40'
Práctica independiente de los estudiantes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El maestro pedirá a los estudiantes que busquen un cubículo de práctica para que, en un tiempo limitado practiquen las secciones 5 a la 8 en la modalidad de manos juntas con las estrategias hasta ahora abordadas.</li> <li>• El maestro pasará de cubículo en cubículo supervisando el trabajo de los estudiantes, y ayudando con los aspectos más débiles que presenten.</li> </ul>	40
Presentación de resultados de la práctica independiente	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los estudiantes presentarán ante sus compañeros el trabajo que realizaron de manera independiente y en esta ocasión será de suma importancia escuchar los juicios de</li> </ul>	40

	retroalimentación que aporten sus compañeros y el profesor mismo.	
Cierre	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El docente hará una breve recapitulación de todo lo visto en la sesión y escuchará a los alumnos que quieran participar en externar su experiencia y expresar sus dudas.</li> <li>• El maestro dejará como tarea para la siguiente sesión las siguientes actividades:             <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ El estudiante practicará las 8 secciones con las cuatro estrategias que ya han sido expuestas (de la sección 1 a la 8) manos separadas y manos juntas, en pirámide, en pirámide invertida y del centro hacia los lados.</li> <li>✓ El estudiante revisará la digitación de las siguientes cuatro secciones de la obra (9, 10, 11 y 12).</li> <li>✓ El estudiante practicará manos separadas esas nuevas cuatro secciones (9, 10, 11 y 12) con las estrategias de práctica musical efectiva ya aprendidas.</li> </ul> </li> </ul>	20

**Plan de clase No. 4**

Temas	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El círculo autorregulatorio</li> <li>2. El contrapunto del siglo XVIII</li> <li>3. Más estrategias de práctica musical efectiva</li> <li>4. Avances en la obra de estudio</li> </ol>
Contenidos a cubrir	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El círculo autorregulatorio: a) establecer un horario específico para la práctica; b) la auto evaluación</li> <li>2. El contrapunto del Siglo XVIII y algunas estrategias para superar las dificultades técnicas.</li> <li>3. Más estrategias de práctica musical efectiva: Aislar los pasajes difíciles para estudiarlos por separado.</li> <li>4. Secciones 9, 10, 11 y 12</li> </ol>
Materiales y recursos didácticos	Piano, Equipo de sonido, proyector, computadora, teléfono celular, programa del curso, partituras selectas de obras con textura contrapuntística del siglo XVIII, libros y textos de consulta.
Relación con lo aprendido en las clases anteriores	En la presente sesión se ahondará sobre lo visto en la sesión pasada, por ejemplo, se reforzará el concepto de práctica musical efectiva dándoles más estrategias, y de autorregulación. También se hará una revisión de las obras descifradas hasta donde las lleven leídas y se realizará un trabajo específico en las dificultades encontradas por cada estudiante no dejando de lado el trabajo de su nivel de lectura y el desarrollo de su técnica.
Relevancia de los contenidos a cubrir en esta sesión	<p>Para la 4ª sesión será muy importante el trabajo detallado del reforzamiento de las estrategias de práctica musical efectivas y de autorregulación, ya que esto ayudará en gran medida a que los estudiantes poco a poco se vuelvan más independientes al realizar progresos en el estudio de las obras.</p> <p>De igual manera será de suma importancia observar que el grupo vaya desarrollando su avance de manera homogénea y ayudar a quién se atrase con los contenidos del taller.</p>

	<b>Actividades</b>	<b>Tiempo</b>
Inducción/Introducción	Bienvenida a la sesión de trabajo No. 4 donde el profesor expondrá las actividades a desarrollar en la presente clase.	20'
Actividades en grupo	<p>1. El maestro <u>expondrá</u> en una proyección una explicación sobre el circulo autorregulatorio. Ahondará sobre establecer un horario específico para la práctica y sobre la auto evaluación:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Cada estudiante diseñará un horario de acuerdo con las actividades que realiza durante la semana, en donde especifique día por día el momento en que va a practicar la pieza seleccionada para este taller.</li> <li>b) Un estudiante se auto grabará en clase y autoevaluará su propia interpretación enfrente de sus compañeros con el propósito de generar una discusión en grupo acerca las discrepancias entre lo que oímos cuando tocamos y lo que oímos cuando nos grabamos.</li> </ul> <p>2. Los estudiantes practicarán un fragmento de una obra con las siguientes características a fin de trabajar aspectos técnicos.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Articulaciones diferentes (Legato, portato, staccato y mezclas)</li> <li>b) El paso del tema principal cuando va de una mano hacia otra.</li> <li>c) Ejercicios para la independecia de los dedos que es tan necesaria en este tipo de música.</li> </ul> <p>3. Los estudiantes aislarán con marca texto los pasajes más difíciles de la obra que están trabajando y explicarán las razones por las que los consideran difíciles.</p>	40'

	4. Los estudiantes tocarán delante del maestro y sus compañeros las secciones 9, 10 11 y 12.	
Práctica independiente de los estudiantes	Para esta sesión, los estudiantes aislarán los pasajes difíciles para practicarlos por separado utilizando las estrategias de práctica musical efectiva aprendidas hasta ahora, incluyendo la auto grabación como estrategia para la auto evaluación.	40
Presentación de resultados de la práctica independiente	Los estudiantes presentan sus auto grabaciones y se autoevalúan ante todos sus compañeros y establecen los objetivos a lograr para la próxima sesión y las estrategias que van a utilizar, así mismo reciben retroalimentación pues siempre es muy importante escuchar los juicios de los propios estudiantes, esto generará un dialogo positivo donde seguramente saldrán aspectos importantes y servirá de apoyo al mejoramiento del nivel de los alumnos.	40
Cierre	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los estudiantes expondrán los resultados obtenidos hasta el momento y el profesor dará recomendaciones individuales según el avance de cada uno.</li> <li>• El docente dejará como tarea a los estudiantes, que preparen una breve exposición sobre estrategias de práctica musical efectiva y autorregulación, esto con el fin de corroborar que su aprendizaje se encuentre sólido.</li> <li>• Continuar estudiando hasta la sección No. 12 con las estrategias de auto regulación y de práctica musical efectiva aprendidas hasta el momento.</li> </ul>	20

**Plan de clase No. 5**

Temas	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Escucha de la primera obra completa</li> <li>2. Consideraciones interpretativas</li> </ol>
Contenidos a cubrir	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cómo preparar una obra para interpretarla por primera vez             <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Exposición de detalles a tomar en cuenta para una primera interpretación:                 <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Memoria de la mano izquierda sola.</li> <li>➤ Ejecución por secciones de manera salteada, es decir, poder ejecutar las primeras 4 secciones y enseguida pasar de la 9 a la 12 por ejemplo.</li> </ul> </li> </ul> </li> <li>• Estudio técnico e interpretativo de la música con textura contrapuntística del siglo XVIII             <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Aspectos estilísticos:</li> <li>➤ Ornamentación, articulación, tempo</li> </ul> </li> </ul>
Materiales y recursos didácticos	Piano, equipo de sonido, proyector, computadora, partituras selectas de obras con textura contrapuntística del siglo XVIII, bibliografía especializada.
Relación con lo aprendido en las clases anteriores	El taller lleva su curso dosificado y también se adapta al avance de cada estudiante en lo individual, de tal suerte que, cada sesión tiene vinculación con la pasada o antepasada.
Relevancia de los contenidos a cubrir en esta sesión	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El diseño del taller está planeado para ir paulatinamente progresando en los contenidos, y en esta sesión, el escuchar a cada participante presentar el resultado de la interpretación de su pieza será de mucha importancia ya que, al mismo tiempo de corroborar que lo trabajado rinde frutos, también se analizan las posibles debilidades, mismas que dan pie a una reestructuración en caso de ser necesario.</li> <li>2. La memorización de estas obras por su característica polifónica siempre han sido un reto para el intérprete, por lo que trabajar estrategias que solidifiquen este aspecto será de gran relevancia.</li> <li>3. Es importante también que los estudiantes se familiaricen cada vez más con los aspectos estilísticos de la música del siglo XVIII.</li> </ol>

	<b>Actividades</b>	<b>Tiempo</b>
Inducción/Introducción	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Charla entre el profesor y los estudiantes acerca de lo que para cada alumno significó el estudio de su obra. El maestro presentará una pequeña clase sobre interpretación aplicada a cada una de las obras que presentarán en este día los estudiantes de igual forma tratará fórmulas de trabajo para una memorización óptima de las obras.</li> </ul>	20'
Actividades en grupo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ponencia breve en <i>PowerPoint</i> sobre algunas consideraciones sobre la interpretación del repertorio.</li> <li>• Escuchar la ejecución de cada alumno y dar retroalimentación entre los compañeros y el profesor.</li> <li>• Estudio de la tabla de ornamentos hecha por Johann Sebastian Bach donde cada estudiante pasará a realizar los diversos ornamentos presentada en dicha tabla.</li> <li>• Como un ejercicio extra, se intentará memorizar un pasaje de 4 compases tomando en cuenta los aspectos presentados por el profesor.</li> </ul>	40'
Práctica independiente de la nueva obra escogida para trabajar por los estudiantes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El maestro pedirá a los estudiantes que practiquen nuevamente solos su pieza a aprendida.</li> <li>• Los estudiantes estudiarán a profundidad la tabla de ornamentos de J. S. Bach.</li> <li>• El maestro hará énfasis en que cada estudiante deberá poner en práctica todo lo aprendido en las sesiones anteriores.</li> <li>• Los estudiantes trabajarán en los 4 compases que deberán aprender de memoria en esta sesión.</li> </ul>	40

<p>Presentación de resultados de la práctica independiente</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los estudiantes presentarán parcialmente ante sus compañeros los resultados que obtuvieron.</li> <li>• Los estudiantes de manera verbal expresarán su sentir al estudiar una nueva obra ya con un poco más de experiencia con las estrategias de práctica musical efectiva y la autorregulación.</li> <li>• Cada estudiante presentará un par de ornamentos de la tabla de Bach y ejecutará de memoria los 4 compases encomendados. Así mismo ejemplificará que tipos de articulación empleó para una ejecución más clara de las voces.</li> </ul>	<p>40</p>
<p>Cierre</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El maestro habrá anotado lo que registró en la presentación de cada alumno y lo leerá frente a todos, de manera que sirva para las sesiones venideras.</li> <li>• El maestro dejará como tarea, un avance más significativo en la interpretación de la primera obra que estudiaron, pidiéndoles que se concentren en un tempo y carácter apropiado, así como en frases, matices y articulaciones propias de esta música.</li> <li>• El maestro señalará hasta donde deben avanzar en su semana de estudio con la obra nueva.             <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Secciones 1, 2, 3 y 4 por manos separadas.</li> <li>✓ Digitación correcta de estas secciones de la obra.</li> <li>✓ Ejecución de un tempo de lento a moderado de dichas secciones.</li> </ul> </li> </ul>	<p>20</p>

**Plan de clase No. 6**

Temas	Análisis musical aplicado a la interpretación	
Contenidos a cubrir	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El análisis como herramienta interpretativa</li> <li>✓ ¿Qué es análisis?</li> <li>✓ ¿Qué considero como interpretación?</li> <li>✓ ¿Mi análisis va dirigido a la interpretación o lo separo?</li> </ul>	
Materiales y recursos didácticos	Piano, proyector, computadora, partituras selectas de obras con textura contrapuntística del siglo XVIII, Textos sobre análisis musical y análisis aplicado a la interpretación.	
Relación con lo aprendido en las clases anteriores	En este punto, es de suma importancia que los estudiantes sean capaces de analizar la obra que estudian mediante métodos que les ayuden a entender globalmente la obra y se relaciona con lo anteriormente aprendido, pero en un grado más profundo de conocimiento analítico de las obras.	
Relevancia de los contenidos a cubrir en esta sesión	En las escuelas de música, existe la asignatura de análisis musical, no obstante, aunque se aprende, también se separa de la práctica, es decir de las obras que en realidad se estudian, o a veces el análisis va cargado hacia un aspecto en específico, por ejemplo, a la forma, otros a la armonía otros tantos a las modulaciones etc. Sería muy relevante enfocarlo a obtener una mejor interpretación tomando en cuenta las dificultades técnicas y musicales que presenta la obra.	
<b>Actividades</b>		<b>Tiempo</b>
Inducción/Introducción	El maestro dará una explicación de los diferentes tipos de análisis y realizará una explicación sobre una de las obras del taller sobre cómo se puede aplicar este a cada obra en específico (La obra otorga el camino a seguir para ser analizada)	20'
Actividades en grupo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Exposición de un sistema de análisis rápido y efectivo.</li> <li>• Cada alumno analizará una obra de acuerdo con el método escogido para realizarlo.</li> <li>• Cada alumno presentará su análisis ante sus compañeros y se discutirá entre todos.</li> <li>• Análisis ecléctico</li> </ul>	40'

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Análisis Schenkeriano</li> </ul>	
Práctica independiente de los estudiantes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los estudiantes pasarán a los cubículos de práctica a poner en juego la función de su análisis y como lo aplican a la interpretación de su pieza.</li> </ul>	40
Presentación de resultados de la práctica independiente	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los estudiantes presentarán ante sus compañeros el trabajo que realizaron de manera independiente en los cubículos, sin omitir los retos que encontraron y la manera como los superaron.</li> </ul>	40
Cierre	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El docente solicitará a cada participante que comparta su experiencia acerca de cómo fue para ellos analizar y a partir de esto tocar.</li> <li>• El docente pedirá a los estudiantes que, como tarea:             <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Traer a la siguiente sesión de ser posible ejecutada de memoria la primera obra y en su totalidad (leyendo) la segunda.</li> </ul> </li> </ul>	20

**Plan de clase No. 7**

Temas	Practicass Interpretativas 1	
Contenidos a cubrir	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué es una práctica interpretativa?                             <ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Explicación de la importancia que tiene para un músico exponerse al público en diferentes contextos.</li> </ul> </li> </ul>	
Materiales y recursos didácticos	Piano, proyector, computadora, partituras selectas de obras con textura contrapuntística del siglo XVIII, textos y vídeos sobre la interpretación en el escenario.	
Relación con lo aprendido en las clases anteriores	El recorrido del taller busca un hilo conductor que poco a poco vaya teniendo un impacto positivo en el desarrollo de la práctica de los estudiantes y tiene como fin interpretar de manera solvente una obra, todo lo estudiando en las sesiones anteriores ayudan y se relacionan con ello.	
Relevancia de los contenidos a cubrir en esta sesión	La importancia de practicar la interpretación no sólo en el cubículo de estudio o para el profesor, si no realizar prácticas frente a familiares, amigos y pares estudiantiles será de gran beneficio para el desarrollo como intérprete del alumno.	
<b>Actividades</b>		<b>Tiempo</b>
Inducción/Introducción	El maestro dará una breve explicación sobre la importancia que tiene para el músico tocar siempre frente a otras personas y hablará acerca del fenómeno y las diferencias que se presentan cuando se ejecuta una obra frente al maestro, amigos o en un recital público.	20'
Actividades en grupo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cada estudiante tocará frente al grupo la obra que completó durante el taller.</li> <li>• El profesor expondrá algunos ejercicios de respiración y concentración para ayudar a bajar la ansiedad y el estrés que genera el tocar en público.</li> <li>• Se invitará de ser posible, a personas ajenas al taller, a que escuchen a los estudiantes ya que conforme pasa el tiempo, el tocar para</li> </ul>	40'

	alguien que les es familiar ya no representa una presión.	
Práctica independiente de los estudiantes	Los estudiantes pasarán al cubículo de práctica individual a realizar lo aprendido a lo largo del taller en la segunda obra.	40
Presentación de resultados de la práctica independiente	Los estudiantes presentarán ante sus compañeros el trabajo que realizaron de manera independiente en los cubículos, sin omitir los retos que encontraron y la manera como los superaron, el ciclo de estudio se repite, aunque puede tener variantes.	40
Cierre	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El docente realizará un recuento de los resultados obtenidos hasta el momento y hará énfasis en los retos que aún no se han logrado vencer.</li> <li>• Pedirá para la próxima sesión avances en el estudio de la segunda obra y les hará saber a los estudiantes que cada uno avance a su paso, pero sin detenerse.</li> </ul>	20

**Plan de clase No. 8**

Temas	Poniendo en práctica lo aprendido	
Contenidos a cubrir	Cómo poner en práctica lo aprendido de manera dosificada y dirigida según sea el caso de la obra en cuestión.	
Materiales y recursos didácticos	Piano, proyector, computadora, partituras selectas de obras con textura contrapuntística del siglo XVIII, textos sobre práctica musical e interpretación.	
Relación con lo aprendido en las clases anteriores	En este punto del taller, se han estudiado diversas estrategias de práctica musical efectiva y se han aplicado a las obras contrapuntísticas ya estudiadas hasta ahora.	
Relevancia de los contenidos a cubrir en esta sesión	Aunque parezca obvio, el hecho de haber estudiado y puesto en práctica lo estudiado en las sesiones del taller, no garantiza que los contenidos estén aprendidos en su totalidad, por esta razón será de gran importancia que los alumnos sepan aplicar lo estudiado en el taller, a sus sesiones de estudio en solitario, y a las interpretaciones delante de sus compañeros y profesor. Para esta ocasión, será necesario que el estudiante cuente ya con el conocimiento necesario que adquirió durante el taller y sepa ponerlo en práctica para el beneficio de su desarrollo.	
<b>Actividades</b>		<b>Tiempo</b>
Inducción/Introducción	El maestro explicará de qué manera vincular lo aprendido a su sesión de estudio y como lo puede poner en práctica a la hora de ejecutar en público.	20'
Actividades en grupo	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Tomar una obra de mediana dificultad nueva para el estudiante y trabajar en los detalles más relevantes de la misma para la obtención de resultados a más corto plazo.</li> <li>✓ El profesor expondrá algunas estrategias para un mejor resultado, estas tendrán relación directa con el análisis total de la obra.</li> </ul>	40'
Práctica independiente de los estudiantes	Los estudiantes pasarán al cubículo de práctica y tratarán de resolver en un tiempo muy limitado, por lo menos una dificultad de la obra. Esta puede ser el análisis rítmico- melódico y tonal de la pieza y como digitarla.	60

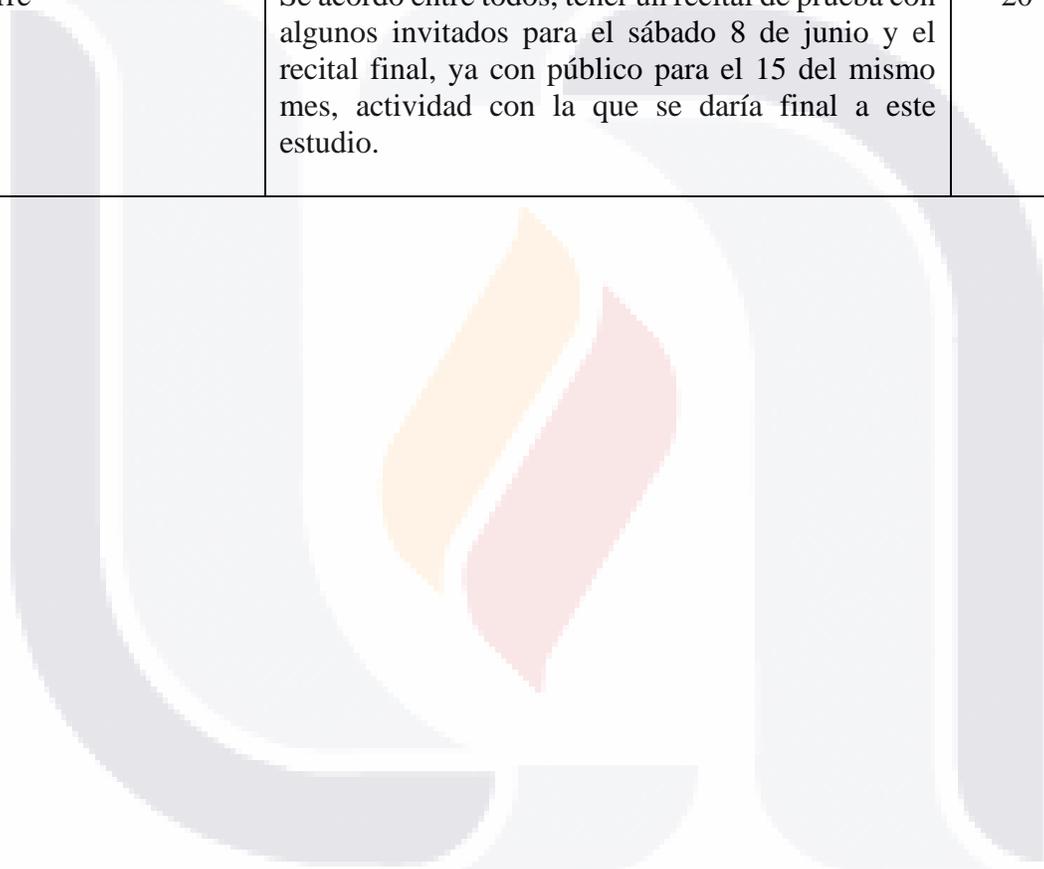
Presentación de resultados de la práctica independiente	Los estudiantes presentarán ante sus compañeros el trabajo que realizaron de manera independiente en los cubículos, tocarán y expondrán de manera verbal lo que hicieron al practicar, lo que lograron y lo que les hace falta para mejorar.	40
Cierre	El docente pedirá a los estudiantes que expongan su experiencia al estudiar una obra en un tiempo muy limitado y dará consejos de cómo mejorar en este sistema de estudio.	20



**Plan de clase No. 9**

Temas	Mesa redonda	
Contenidos a cubrir	Recolección de ideas y discusión en conjunto	
Materiales y recursos didácticos	Mesas, sillas y bebidas como agua y café.	
Relación con lo aprendido en las clases anteriores	Llegar a este punto donde todas las ideas se escuchen en torno a los temas del taller, es para todos uno ejercicio de aprendizaje.	
Relevancia de los contenidos a cubrir en esta sesión	El estudiante de música tiene como objetivo principal, desenvolverse en el ámbito interpretativo-musical con seguridad y solvencia técnica y artística, sin embargo, también, es importante que sepa expresar sus ideas acerca de lo que aprendió y que reflexiones sobre el camino que debe transitar para llegar a una buena realización como músico.	
<b>Actividades</b>		<b>Tiempo</b>
Inducción/Introducción	El maestro da la bienvenida a la presente sesión y entre los participantes se hará un recuento de la experiencia del taller. Aquí, cada estudiante hará remembranza de los temas que para ellos sean los más importantes según su pensamiento. Para ello, será necesario que cada alumno apunte en orden de jerarquía lo que a su parecer fue importante, lo que más aprendizaje les dejó e incluso lo que ellos hubieran querido aprender y que tal vez estuvo ausente en el taller.	20'
Actividades en grupo	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Plática de uno a uno sobre lo aprendido, hablar sobre descubrimientos, aprendizajes, experiencias y en general de lo que se quiera expresar en torno a este estudio.</li> <li>✓ Diálogos con discusión abiertas.</li> </ul>	40'
Práctica independiente de los estudiantes	Después de la discusión la cual también abordó el tema de las obras vistas a lo largo del taller, se pasará como habitualmente se hace a un periodo de práctica independiente para mejorar la obra que tocarán en el recital que dará fin al taller.	60

<p>Presentación de resultados de la práctica independiente</p>	<p>La presentación de los resultados fue totalmente verbal, pues el profesor ya habiendo escuchado de manera reiterada a cada uno, pensó que sería más provechoso que cada participante expresara lo que piensa de su desempeño y en qué nivel por ejemplo en escala del 5 al 10 encuentra a su interpretación, así mismo se habló detalladamente de la fecha del recital tomando en cuenta el tiempo del que disponen para practicar en medio de los exámenes de su semestre.</p>	<p>40</p>
<p>Cierre</p>	<p>Se acordó entre todos, tener un recital de prueba con algunos invitados para el sábado 8 de junio y el recital final, ya con público para el 15 del mismo mes, actividad con la que se daría final a este estudio.</p>	<p>20</p>

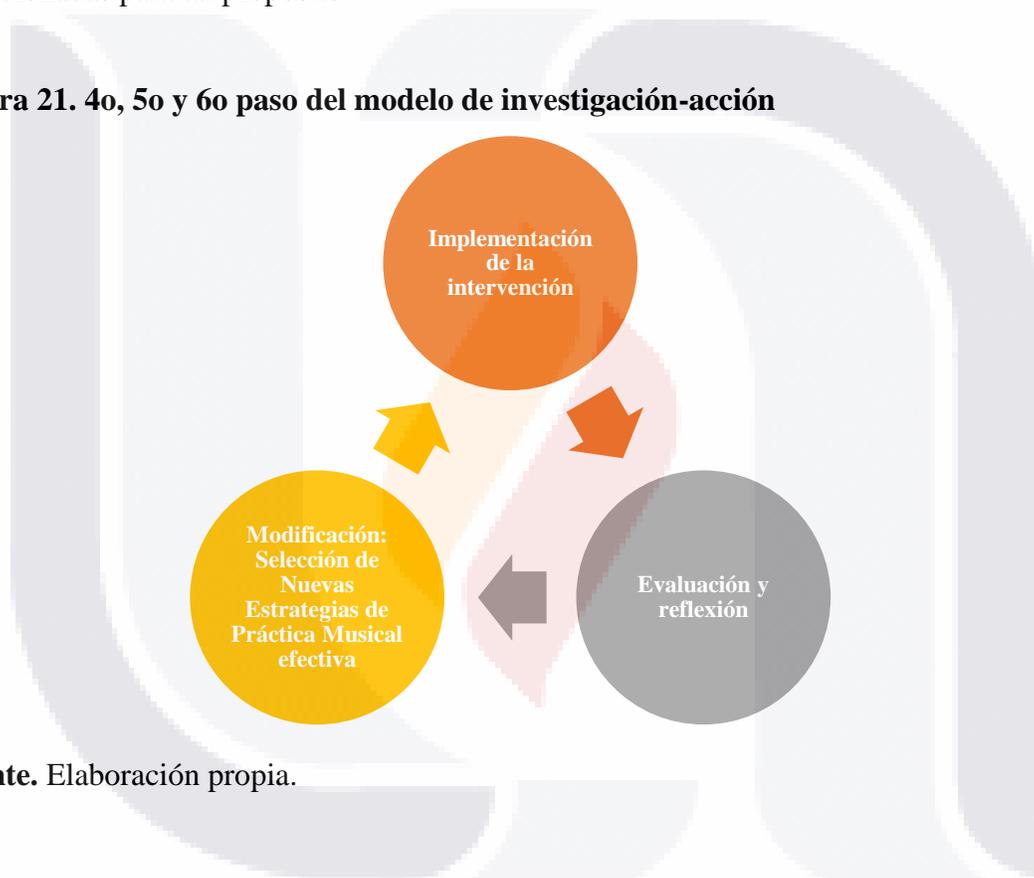


## Capítulo 5. Implementación de la Intervención - Evaluación y Reflexión –

### Modificación: Selección de Nuevas Estrategias de Práctica Musical Efectiva

Como se muestra en la figura 20, en este capítulo se presentará de forma detallada la manera en que se implementó el plan de acción (intervención), el modo en que se evaluaron los resultados y se llevaron a cabo las reflexiones y cómo, a partir de estas se seleccionaron nuevas estrategias de práctica musical efectiva que permitieron a los participantes mejorar de manera sostenida en el estudio e interpretación de las obras seleccionadas para tal propósito.

**Figura 21. 4o, 5o y 6o paso del modelo de investigación-acción**



**Fuente.** Elaboración propia.

#### 5.1 Breve descripción de la implementación de la intervención

La intervención, como punto medular de la presente investigación, se proyectó a partir de un cuidadoso diseño derivado del estudio de diagnóstico, es decir, de los resultados obtenidos durante las entrevistas y las observaciones no participantes; así mismo, el doctorando tomó en cuenta las experiencias que, como profesor y pianista pudo observar, no solo en los alumnos vinculados al proyecto, sino también en estudiantes de otros maestros de esta, o de otras instituciones.

Primero, se diseñaron los planes de clase de acuerdo con las anotaciones realizadas en las observaciones no participantes. Esto fue de gran ayuda, ya que, durante dicho ejercicio, se llegó a conocer más el nivel de los estudiantes en lo particular y los avances que podrían lograr cada uno de ellos durante el desarrollo del curso-taller.

Así, se comenzó por informar de manera global todo lo que se vería a lo largo de las sesiones y se hizo hincapié en que se tenía como guía una serie de planes de clase. Sin embargo, se les advirtió que estos podrían verse modificados dependiendo del rendimiento del grupo, tanto en lo general como en lo particular. Los puntos clave que se trabajaron fueron:

- Conocimiento de compositores y obras pertenecientes al siglo XVIII. (Buxtehude, Graupner, Purcell, Telemann, etc.)
- Escucha de repertorio por tecladistas especializados en instrumentos históricos como el clavecín, el clavicordio y el órgano.
- Escucha de repertorio por pianistas especializados en la interpretación de música contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII.
- Estrategias de práctica musical efectiva y autorregulación.
- Estrategias e ideas para obtener un mejor resultado en poco tiempo.
- Manejo del escenario

El resultado fue alentador y los estudiantes solicitaron continuar con el presente estudio más allá del curso-taller, pues pudieron comprobar que, si bien los avances obtenidos fueron positivos, estos podrían ser mejores con un tiempo más amplio. También fueron conscientes de que cada uno de ellos podría ampliar sus estrategias a su propio ritmo. En general, se siguió la siguiente estructura en las planeaciones didácticas o planes de clase:

## **I. Inducción/Introducción**

Este apartado consistió en dar la bienvenida al grupo. En un principio, se habló de la finalidad del curso-taller, se describieron detalladamente los puntos a tratar en cada sesión y, conforme las sesiones iban avanzando, se recordaron aspectos de los temas anteriormente estudiados y se describió lo que ese día se vería como tema de trabajo. Así mismo, se despejaron dudas presentadas por los participantes, mismas que fueron

algunas veces informativas y en otras ocasiones, especializadas en los contenidos de estudio.

## **II. Actividades en grupo**

Esta parte de la intervención consistió en una variedad de tareas como: a) escuchar grabaciones y comentarlas; b) ver vídeos de intérpretes especializados en música barroca; c) analizar algunas partituras que formaran parte del curso y d) participar en discusiones abiertas sobre aspectos relevantes, como la articulación y la independencia de las voces. De igual manera, se realizaron continuamente breves exposiciones por parte del doctorando o de los estudiantes. También se trabajó en la práctica de la digitación y en la lectura correcta de partituras con base en una metodología especializada.

## **III. Práctica independiente de los estudiantes**

Como punto medular del curso-taller, se buscó preponderantemente que los participantes practicasen en su instrumento de manera efectiva. Conforme el taller fue avanzando, esta práctica se volvió poco a poco más fructífera, ya que los estudiantes tuvieron la oportunidad de trabajar a solas con el instrumento durante un tiempo determinado (aproximadamente 40 minutos) y de concentrarse en el avance de un determinado aspecto de la obra de su elección. Durante este lapso de tiempo los estudiantes presentaron resultados positivos, ya fuese en la digitación de su obra o en su lectura por manos separadas o hasta por voces separadas, de tal manera que experimentaron un avance sólido valiéndose de las estrategias de práctica musical efectiva. Finalmente, llegaron a memorizar su pieza y fueron capaces de ejecutarla frente a sus compañeros, tanto en clase como en el simulacro y en el recital final.

## **IV. Presentación de resultados de la práctica independiente**

Después de la sesión independiente de práctica, los participantes pasaban al salón general a ejecutar delante de sus compañeros lo que habían practicado en esos momentos. El doctorando les hizo recomendaciones sobre detalles que no estaban del todo logrados y del mismo modo, los alumnos también opinaron sobre su propio

desempeño y sobre el de sus compañeros. Esta práctica fue muy benéfica, ya que aparte de intentar aprender algún aspecto de una obra, también ensayaban tocar con público y además se sintieron libres de emitir una crítica constructiva sobre el desempeño de cada ejecución.

## **V. Cierre**

En este momento del taller, el doctorando realizó comentario sobre lo más relevante de la sesión y puso énfasis en los puntos a reforzar por parte de los participantes. Por su parte, los estudiantes realizaron comentarios sobre sus propios avances y despejaban dudas sobre lo que seguiría para la siguiente sesión. Finalmente, el maestro dejaba tarea a desarrollar durante la semana y acentuaba los aspectos más importantes a trabajar de manera independiente para cada participante.

### **5.2 Evaluación y Reflexión – Modificación: Selección de Nuevas Estrategias**

Estos dos momentos de la investigación-acción se exponen a través de las observaciones que fueron vertidas en el diario de campo que el doctorando llevó a cabo rigurosamente a lo largo de la intervención educativo-musical que se efectuó en el Salón B-4 de la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Estas observaciones describen lo que sucedió en los distintos momentos de cada sesión (inducción-introducción, actividades en grupo, práctica independiente de los estudiantes, presentación de resultados y cierre), e incluyen las reflexiones motivadas a partir de lo sucedido en cada sesión, así como las decisiones que el doctorando tuvo que tomar para determinar las nuevas estrategias de práctica musical efectiva.

En total, fueron 10 entradas en el diario de campo, mismas que se presentan a continuación.

## 5.3 Los Diarios de Campo

### Diario de Campo

#### Sesión I

**Fecha:** sábado 10 de febrero de 2024

#### I. Inducción-Introducción

Hoy es el primer día para emprender la marcha de los planes de clases realizados para el presente taller. A las 11:40 de la mañana, me encuentro<sup>3</sup> preparando el salón con proyector, pantalla, laptop, equipo de sonido, pianos y partituras de música contrapuntística en espera de los estudiantes.

Aproximadamente a las 12:05 llegaron los primeros 3 estudiantes a los cuales les di la bienvenida e invité a acomodarse en los lugares disponibles, algunos minutos después, arribaron dos más y comenté que daríamos un margen de 10 minutos para esperar a que se integraran los alumnos faltantes.

A las 12:30 di comienzo a la sesión I del taller, solo con 5 participantes de los 11 anotados originalmente. Inicé con mi presentación, aunque todos los alumnos me conocen, era necesario presentarme y pedir que cada estudiante se presentara a sí mismo diciendo su nombre, edad, tiempo que lleva estudiando piano y semestre de la licenciatura que cursa. A continuación, pregunté a los estudiantes sobre sus expectativas o ideas sobre lo que iban a ver o de qué se iba a tratar el taller. El Estudiante No. 1 contestó que se le hacía interesante enfocarse en el estudio de la música de este periodo, ya que en clases normales lo ven de manera sucinta; el estudiante No. 2 dijo que se la imaginaba como una clase magistral de piano donde yo, como profesor, escucharía la pieza que ven en su materia y les haría observaciones para mejorar su interpretación. Por su parte, el Estudiante No. 3 se refirió a no tener muy claro de que se trataría el taller y comentó que tal vez un servidor haría experimentos con ellos utilizando la expresión “Conejillos de India”; el Estudiante No. 4 expresó que tenía conocimiento, ya que se trataba de un taller donde aprenderían la manera más efectiva en que pudieran abordar el estudio de obras contrapuntísticas, pero que no sabía a ciencia cierta cómo sería el desarrollo de las clases, Finalmente, el estudiante No. 5 dijo estar enterándose en ese momento de lo que más o menos pasaría en este taller.

---

<sup>3</sup> Dado que se trata de observaciones, en este apartado el doctorando utilizó la primera persona gramatical.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

A continuación, el doctorando leyó el programa del taller con el propósito de informar a los estudiantes de manera general los contenidos de este y clarificar algunos puntos que no estaban bien entendidos, sobre todo, en lo que correspondía al número de sesiones y lo que debían aprender y lograr durante las mismas. De hecho, en esta sesión me enfoqué principalmente en los siguientes temas:

- La música con textura contrapuntística del siglo XVIII
- Su importancia en la formación del pianista profesional
- Retos y desafíos para su interpretación
- Aspectos técnicos
- Aspectos interpretativos

Después de esta explicación, noté que la atención y el interés que los estudiantes mostraron por los contenidos del taller fue creciendo.

## **II. Actividades en grupo**

En esta primera sesión y a diferencia de lo planteado en el plan de clase original, revisamos el material (partituras y algunas grabaciones). Los estudiantes escucharon en audio algunas de las interpretaciones de las obras propuestas para el taller siguiendo la partitura, de esta manera pudieron escoger la pieza más afín a sus gustos. Esto me parece relevante ya que una obra que nos gusta más seguramente la estudiaremos con más empeño y su aprendizaje será mejor y más rápido.

## **III. Práctica independiente de los estudiantes**

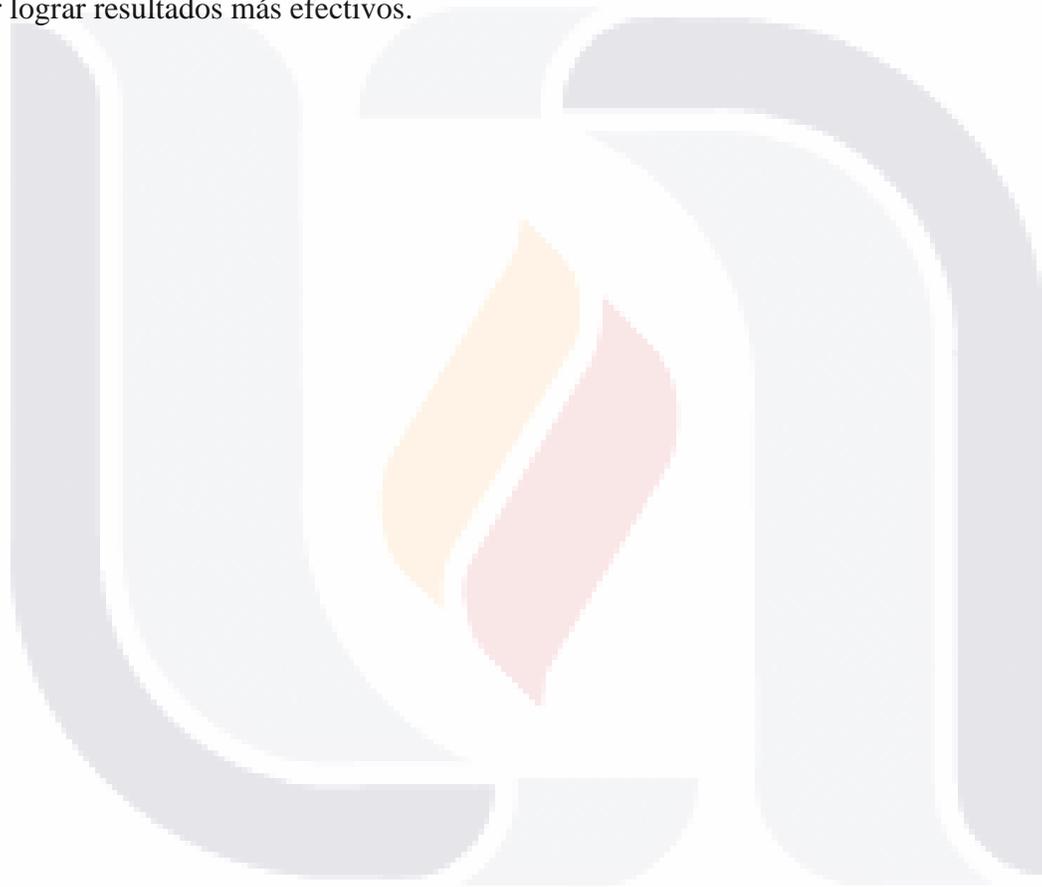
El tiempo fue insuficiente para realizar la práctica, por lo que solo escogieron la pieza que van a estudiar y se llevaron el archivo en PDF para su impresión. En este punto es necesario recordar que aún faltan estudiantes por integrarse al taller.

## **IV. Presentación de los resultados**

No aplica debido a lo expuesto en el punto anterior.

## V. Cierre

Al finalizar la sesión, pude constatar el interés de los estudiantes por llevar a cabo el taller. Sin embargo, también observé que en algunos casos existe la duda de hacia dónde los va a llevar el estudio del mismo. Esto me lleva a replantear en cada sesión un apoyo a cada alumno de manera particular para ir clarificando la ruta a seguir. Además, al tomar en cuenta las dudas presentadas estaré en mejores condiciones para ayudar poco a poco a revisar y adecuar los planes de clase que originalmente escribí, pues sería lo más idóneo para lograr resultados más efectivos.



## **Diario de Campo**

### **Sesión II**

**Fecha:** sábado 17 de febrero de 2024

#### **I. Inducción-Introducción**

Cada uno de los estudiantes fueron llegando en un momento diferente y tuvimos que comenzar con media hora de retraso. Le comenté a los estudiantes que esta situación no era buena, ya que la puntualidad en el estudio o en el trabajo es una de las cualidades más importantes de cada persona. Más aún, les expliqué que para propósito del taller se debía estar incluso 5 minutos antes de la hora.

Al realizar la explicación del taller me di cuenta de que algunos estudiantes tomaban nota y otros sólo escuchaban, así mismo uno o dos hacían preguntas o comentarios. Sin embargo, conforme fue pasando el tiempo el interés fue mejorando de manera general. Al escuchar las obras que podrían ser escogidas para trabajar en el taller, hubo poca participación, e inclusive un poco de indiferencia, como si se tratase de algo que debían cumplir no importando lo que fuera. Esta situación en el estudio de la música, que se hace por vocación, no resulta muy favorable. Noté que hace falta que los estudiantes se interesen más por descubrir repertorio, pero sobre todo que entiendan cómo se debe estudiar para una mejor comprensión. Considero que el nivel de curiosidad y deseos de aprender para mejorar en estos estudiantes es bajo, pues parece que sus aspiraciones no se encuentran cimentadas en la realidad del estudio de la música, puesto que en los tiempos que vivimos hoy en día, todo se quiere con inmediatez, y el estudio de un instrumento y de una disciplina como la música no pueden ser así. Quizá, es un gran reto que entiendan que se debe comprender y apreciar las particulares del estudio de la música.

#### **II. Actividades en grupo**

Si bien no se realizó lo proyectado en el plan de clase original, se hizo una buena dinámica de escuchar obras y revisión de partituras. Ambas actividades contribuyeron a que los estudiantes tuvieran un primer contacto con las obras que van a estudiar en el taller. Al mismo tiempo esta actividad fue útil para que escogieran la obra que más les gustó para su estudio. Considero que siempre es necesario preguntarse por qué o para qué voy a tocar

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

tal o tal obra. En este sentido, el objetivo fue que los alumnos reflexionaran sobre las diferentes estrategias para mejorar los aspectos interpretativos de su práctica musical mediante el trabajo que realizan sobre una obra completamente de su agrado.

La razón principal del presente estudio partió de que un servidor ha notado a través de su experiencia como pianista y docente que los estudiantes muestran debilidades técnicas e históricas en su formación interpretativa, las cuales después repercuten en su desempeño profesional. Una de las deficiencias más notables es su conocimiento y práctica de la música contrapuntística del siglo XVIII. Tales deficiencias las trasladan después al estudio de otros repertorios y periodos. Inclusive, llega el momento en que el alumno no puede seguir con su desarrollo, por lo que su progreso se ve mermado por las distintas dificultades encontradas en los diferentes repertorios propios del currículo de la licenciatura en piano por falta de una formación técnica sólida en esta área.

Por las razones anteriores, mi objetivo fue diseñar un modelo de práctica musical efectiva que fuera sistemático para el abordaje de este repertorio que ayude a los estudiantes a comprender mejor la ruta a seguir para un buen desarrollo tanto de su sistema de práctica como de aprendizaje. Además, este conocimiento les proporcionará, tanto la disciplina, como las estrategias de estudio y la habilidad para la resolución de problemas o retos de interpretación musical, lo cual les permitirá tener un mejor desarrollo profesional e integrarse mejor al mercado de trabajo actual.

También he notado que los estudiantes tienen problemas con la lectura de sus obras, y esta debilidad afecta su técnica instrumental, ya que cuando se encuentran descifrando una pieza nueva, descuidan, por ejemplo, la posición de la mano o de la muñeca. He visto algunos que realizan movimientos inútiles con el codo y los hombros. Inclusive, al estar leyendo la nueva pieza, sus oídos parecen estar cerrados, pues no conectan lo que leen con lo que escuchan o lo que sienten. Aquí, la tarea ardua que se necesita emprender es precisamente lograr que los alumnos establezcan esa conexión tan necesaria de los dedos con los oídos.

Para ello, he pensado que los alumnos deben dividir las obras en secciones para así aprenderlas poco a poco y, de esa manera ir integrando tanto la dimensión de lectura, como las dimensiones de técnica y sonoridad. Aquí, hay diversos aspectos que deben entrar en juego simultáneamente. Desde mi perspectiva, considero que probablemente esta es la

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

dificultad más apremiante. Y es que, en un mismo momento el estudiante debe aprender en qué tonalidad está tocando, cual es el compás de la pieza, que carácter tiene, cuál es su matiz inicial, qué figuración rítmica prevalece como dominante. Así mismo, debe tener bien definidas las secciones en las que se divide. Esta lista puede seguir incrementándose y es por ello por lo que pienso que es muy complejo para el alumno tomar conciencia de todos estos elementos en un momento pequeño de estudio, por ejemplo, en 30 o 40 minutos de práctica. En ese sentido, el tiempo de práctica y estudio debe ser mucho más extenso, y, sobre todo, debe realizarse con atención y cuidado. Es mejor una hora bien trabajada que dos sin cuidado y atención. Por supuesto, el tiempo de práctica deberá incrementarse gradualmente sin descuidar la disciplina y la concentración para lograr así los objetivos específicos.

Según lo observado en la primera sesión, creo que fortalecer el hecho de practicar con más conciencia y concentración será un aspecto que debo fomentar mucho, pues es hasta ahora el punto más débil que observo. Es probable que el grupo para el presente estudio sea entre 5 y 7 estudiantes. Al principio consideré que esta situación era negativa, pero ya pensándolo bien puede ser fructífera, ya que puedo concentrarme más en cada uno de los alumnos y enfocar el desarrollo en lo general y en lo individual.

Con un grupo pequeño haré más énfasis en que vayan aprendiendo las estrategias de práctica musical efectiva y autorregulación poco a poco, pero de manera sólida. Todo esto se combinará con el objetivo de asociar el estudio a las dimensiones técnicas y teóricas para mejorar su rendimiento en el aprendizaje de las obras.

Empezaremos de manera puntual con el taller, aunque sólo haya un estudiante, pues de esa manera estaría obligando al resto a llegar poco antes de la hora y así crear un ambiente de responsabilidad.

### **III. Práctica independiente**

Los participantes después de saber lo que se trabajaría en esa sesión y de realizar las actividades programadas en grupo, hicieron preguntas sobre como estudiar cierto pasaje de su obra de trabajo y el doctorando explicaba de qué manera solventarlo y qué estrategias usar para lo sucesivo. Así mismo, se detalló con cada uno lo que practicarían en su sesión independiente. Como ya se ha mencionado, esto consiste en que cada participante entra a

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

un cubículo con piano durante 40 minutos a practicar un segmento de su pieza, para esto, ya sabe qué elementos tomar en cuenta para su mejor preparación, por ejemplo: alguno trabaja en alguna sección en específico la cual ha sido marcada con anterioridad, pero dicha sesión se puede dividir en estudio por voces separadas, manos por separado, en el trabajo de la digitación y en juntar las manos. Generalmente, las secciones de la obra son cortas y suelen consistir en 4 compases aproximadamente.

Los participantes también son libres de grabarse y de anotar en una bitácora los logros y desafíos que experimentaron. De hecho, esto los ayudó a llevar un orden en el progreso de su práctica y en la mejora del aprendizaje de la obra.

#### **IV. Presentación de resultados**

Después de practicar de manera independiente durante 40 minutos, los participantes pasaron al salón general para la presentación de los resultados que obtuvieron frente a sus compañeros y el doctorando. Es importante mencionar que en este ejercicio se promovieron principalmente el manejo del nerviosismo, la tolerancia a la crítica constructiva y la capacidad de aprendizaje en tiempo limitado, la cual fue creciendo conforme el paso de las sesiones del taller.

En las primeras sesiones, los resultados no fueron alentadores, porque, a pesar de las explicaciones y los ejemplos hechos por el doctorando, los participantes aludían una y otra vez a sus antiguos vicios de práctica. Por ejemplo, la lectura de las obras exhibía errores, a veces en las notas y acordes o en otras tantas en la manera de descifrar la pieza rítmicamente. Así mismo, omitían las digitaciones previamente escritas e intentaban tocar de principio a fin, pasando por alto las fallas antes mencionadas. Esta situación dio pie por parte del doctorando a que la constante en cada sesión fuera el explicar prácticamente cada paso a seguir, y no seguir adelante sin haber solventado el anterior.

Por ejemplo, se pidió a los estudiantes que practicarán solo 4 compases, tomando en cuenta la tonalidad y la configuración rítmica. De igual manera, se les pidió que digitaran adecuadamente los pasajes y repitieran cada compás 6 u 8 veces hasta estar seguros de haber seleccionado una digitación adecuada. También se les solicitó que solfearan las distintas líneas melódicas mientras palmeaban el pulso. Finalmente, se les pidió que juntarán las manos compás por compás para luego tocar cada dos compases hasta tocar los

4 de manera correcta, todo esto en una velocidad moderada. Al pasar de las semanas, los participantes fueron adquiriendo estas y otras estrategias de práctica musical efectiva.

## **V. Cierre**

La actividad de cierre se centró en recapitular de manera general lo ocurrido durante la sesión. Aquí, me dirigí al grupo para comentar los aspectos positivos, los avances y las áreas de oportunidad. También me referí a cada participante recalcando los detalles más apremiantes que deberían trabajar para mejorar su desempeño en la práctica. De la misma manera, otorgue la libertad para que los alumnos comentaran sus dudas o inquietudes sobre algún tema en específico o, a veces, sobre un anuncio en relación con la próxima sesión. Finalmente, dejé instrucciones sobre lo que se debía de trabajar en la semana, para que en la siguiente sesión el avance fuese más significativo.

## Diario de Campo

### Sesión III

**Fecha:** sábado 2 de marzo (se perdió la sesión del día 24 de febrero debido a una huelga universitaria)

#### I. Introducción-Inducción

A petición de los estudiantes comenzamos en punto de las 13:30, horario en que la mayoría podría estar sin contratiempos. En esta ocasión llegaron 6 estudiantes, dos de ellos lo hicieron por primera vez. Nuevamente, di la bienvenida a los estudiantes presentándome y preguntando el nombre de cada uno, comentando que, si bien, todos me conocían, yo no los conocía a ellos pues, aunque los había visto en diversas ocasiones, no recordaba con exactitud el nombre de cada uno.

Tal como lo planeé en mi plan de clase, realicé una explicación detallada de lo que el taller propone realizar y lograr a través de los contenidos preparados para ello. Con la ayuda de una proyección en *PowerPoint* preparada para esta ocasión, comencé por ofrecer una breve explicación del contexto histórico de la música barroca, comentando brevemente sobre sus cuatro etapas y sobre algunos de los compositores más importantes de la época, sobre todo, aquellos que se concentraron más en la música para teclado.

De la misma manera, hablé de las características más importantes de esta música al interpretarla, haciendo énfasis en que es una música en la que se debe tomar muy en serio aspectos como la textura polifónica, las articulaciones, la ornamentación y el bajo continuo. Se subrayó el hecho de que sus cualidades fundamentales incluyen una sonoridad apropiada, un *tempo* adecuado, así como una claridad perfecta en su ejecución.

Por todo lo anterior, expliqué a los estudiantes que es crucial contar con un método de análisis práctico que les permita aprender rápidamente los elementos más importantes de la pieza. Por ejemplo: tonalidad, carácter, *tempo*, o si se trata de algún tipo de danza, preludio o fuga. Del mismo modo, al momento de trabajar la obra, es vital reconocer su armonía y estructura rítmica, así como estar conscientes de las modulaciones que se presentan.

Al hablar del concepto de autorregulación, me asombré al darme cuenta de que ninguno de ellos tenía idea o se imaginaba de qué se trataba, ni siquiera intuitivamente

conocían la práctica, porque muchas veces se hace algo sin tener el concepto teórico adecuado.

Y es que, aunque esto era lo que yo esperaba, ninguno de los asistentes supo decirme de qué trataba o si en su estudio llevaban a cabo alguna estrategia de autorregulación. Así, este aspecto se constituyó en una verdadera área de oportunidad, pues al explicarles de qué se trataba, noté que surgió en ellos un verdadero interés. Aquí, se explicó que la autorregulación se trata sobre todo de preparar y planear la práctica, para luego ejecutar ese plan y finalmente evaluar los resultados. Esto se realizó con una explicación muy detallada y extendida. En este apartado, fue muy satisfactorio para mí el detectar un área en la que mostraron un interés auténtico.

Por el contrario, al hablar sobre práctica musical efectiva varios de ellos dieron cuenta de que, si bien no conocían el término como tal, ellos usaban algunas de estas estrategias como, anotar digitaciones y estudiar lentamente la parte correspondiente a cada una de las manos. Sin embargo, no usaban el metrónomo ni contaban en voz alta.

**Figura 22. El doctorando durante una de las sesiones del curso-taller**



**Fuente.** Fotografía del doctorando

## II. Actividades en grupo

Se escuchó un fragmento del vídeo donde el pianista canadiense Glenn Gould interpreta las Variaciones Goldberg de Johann Sebastian Bach y se comparó esta con la interpretación del clavecinista francés contemporáneo Jean Rondeau. Los estudiantes comentaron las diferencias mínimas que apreciaron entre un intérprete y otro e inclusive se aludió a las similitudes de las personalidades de estos dos intérpretes.

Después de ello, escuchamos en audio algunas de las obras que propuse para su estudio. La mayoría eligió trabajar una misma obra y esta fue las *Fugas y Pequeños juegos* de Telemann, obra maravillosa que no representa un desafío considerable para su estudio y se presenta muy *ad-hoc* para esta primera parte del estudio.

Por lo anterior, expliqué como debían ser trabajadas estas piezas para después dejarlos ir al cubículo durante 40 minutos para practicar independientemente. Se discutió entre todos los retos y desafíos que esta música representa para su interpretación, tanto técnicos como musicales.

Así mismo se expuso de manera clara en qué consiste la estrategia de las 3 “D”:

- ✓ **D**escifrar (análisis formal y armónico)
- ✓ **D**igitar
- ✓ **D**ividir

De sus celulares los estudiantes obtuvieron información muy básica sobre el compositor y la obra que seleccionaron para su estudio que, en este caso, fue la de Telemann.

Antes de comenzar el estudio individual reiteré a los estudiantes los puntos en los que debían poner atención, enlistándolos de la siguiente manera:

1. Claves
2. Tonalidad
3. Compás
4. Figuración rítmica predominante/ solfear antes de tocar
5. Número de compases
6. Seccionar la pieza
7. Descifrar lentamente por manos separadas
8. Digitar por manos separadas las primeras 4 secciones de la pieza

9. Reconocer armonías que se generan en las voces
10. Repetir la práctica cuantas veces lo permita el tiempo de estudio individual

### **III. Práctica independiente y IV. presentación de resultados**

Al regreso de su práctica individual los estudiantes comentaron su experiencia al estudiar una nueva pieza con los elementos vistos durante el taller. No obstante, en la presentación de sus resultados, pude darme cuenta de que casi ninguno hizo nada de lo explicado durante la sesión y practicaron empleando sus hábitos de siempre, lo cual dio como consecuencia una mala lectura de las notas y una ejecución inadecuada del ritmo, además de muchos errores entre grupos de notas al igual que en la posición de la mano.

Para mejorar en estos aspectos me extendí ampliamente en volver a corregir la forma en que practicaban, en la típica modalidad de una clase de piano, explicando nuevamente la jerarquía de los aspectos más relevantes a tomar en cuenta.

## **V. Cierre**

Los participantes compartieron su experiencia sobre la sesión, explicando lo que entendieron acerca de las dos primeras sesiones del taller. Aquí, pude darme cuenta de algunas inconsistencias acerca de lo que entienden y lo que practican. Este punto es importante ya que permite que apliquen adecuadamente lo que aprenden en sus clases de teoría o las instrucciones de práctica musical efectiva que reciben. Por mi parte, pedí que durante la semana se dieran a la tarea de escuchar algunas versiones de la obra que están estudiando. Así mismo, solicité que corroboraran las digitaciones que han puesto en las primeras 4 secciones y les pedí que las practicaran con manos separadas para después juntarlas en las secciones ya aprendidas. De igual manera, recomendé que revisarán las digitaciones de las siguientes secciones a trabajar.

Para concluir, recalqué el hecho de poner mucha atención en los pasos a seguir para lograr una práctica efectiva, que se vea reflejada en un resultado positivo que se vaya ampliando cada vez más.

## Diario de Campo

### Sesión IV

**Fecha:** sábado 9 de marzo de 2024

Para esta tercera sesión se aseguraron con tiempo todos los implementos que se usarían durante la sesión tal como fue estipulado en los planes de clase, para ello se contó con laptop, proyector, pantalla, bocinas para reproducir la música de los vídeos y audios, así mismo algunos textos como libros y artículos relacionados con el tema. Aunado a esto, fue interesante el hecho de tener la fortuna de contar con un clavecín en el salón de clase, pues para esta ocasión hablaríamos de instrumentos antiguos y del piano moderno, además de escuchar intérpretes historicistas e intérpretes profesionales del piano.

#### **I. Introducción-Inducción**

Comencé dando la bienvenida para, posteriormente, engarzarnos en una discusión acerca de la experiencia que cada alumno había tenido al estudiar la pieza encomendada durante la semana. En este punto, algunos de los estudiantes dijeron haber tenido poco tiempo para trabajarla. Otros pocos expresaron que pensaron que era sólo para estudiar durante las sesiones y exactamente durante el tiempo de duración del taller por lo que no habían practicado su pieza. Cabe mencionar que la instrucción fue muy explícita desde la primera sesión, pero probablemente no había sido tan clara para los estudiantes. Así, en esta sesión el doctorando dedicó una parte de su tiempo para aclarar esta confusión.

#### **II. Actividades en grupo**

Se realizó una ponencia proyectada en *PowerPoint*, sobre el mecanismo de los clavecines y del piano. Esto fue muy adecuado, ya que la mayoría de los presentes no estaban seguros sobre el funcionamiento mecánico de los instrumentos y de cómo cada uno producía su sonido. Si bien, todos estaban más familiarizados con el piano, al clavecín lo conocían muy poco, por lo que fue necesario dar una exposición sencilla para explicar qué el sonido se produce cuando una púa o plectro pulsa las cuerdas lo que hace que el volumen del sonido sea muy similar y no dependa de la fuerza con que se pulsa la tecla. De la misma

manera, se presentó un diagrama para mostrar el funcionamiento del piano y la obtención de su sonoridad con base en la percusión de la cuerda.

También se habló de las diferencias de construcción entre los instrumentos y de algunas similitudes en la técnica, tales como: la postura, la posición de las manos y las digitaciones, a pesar de que el funcionamiento interno es muy diferente por lo que se requiere de una técnica de ejecución especializada.

En otro tema no menos trascendente, se habló sobre el valor que tiene el hecho de hacer una lectura adecuada de las partituras, pues si bien, es obvio que los estudiantes de licenciatura leen sus piezas con cierto nivel, la verdad es que existen muchas deficiencias en este rubro por lo que se generan dificultades importantes al aprender repertorio polifónico y contrapuntístico. En este sentido, mejorar las estrategias de lectura se constituyó en un tema fundamental.

Para explicar el tema, se hizo hincapié en empezar una lectura con una metodología adecuada poniendo especial atención en realizar primero una lectura del ritmo y para esto sería necesario solfearlo en voz alta palmeando o contando para una mayor comprensión antes de poner las manos en el teclado. Así mismo, se explicó que había que poner atención en las claves, la tonalidad y el tipo de compás de la pieza, para después irse familiarizando con las armonías y modulaciones que se van presentando, pues esto ayudará a una mejor comprensión de la obra y a lograr un análisis práctico de la misma.

Ya en lo referente al estudio de obras contrapuntísticas y polifónicas, se realizó una exhaustiva explicación sobre algunos métodos y obras que, a mi parecer debían ser estudiadas antes de las piezas más sencillas de Johann Sebastian Bach, argumentando que en casi todas las escuelas se pone directamente al alumno a estudiar los libritos para teclado que dicho compositor realizó y que conocemos como *Anna Magdalena*. Si bien, dicho compendio es para principiantes, no lo es tanto ya que desde sus primeras piezas presentan ciertas dificultades como pequeños contrapuntos y algunas voces en imitación, detalles que generan dificultad en algunos estudiantes.

Así, se presentaron 4 métodos que pueden ser de mucha utilidad:

- *200 pequeños Canons* de Max Kunz
- *Microcosmos* Vol. 1 y 2 de Béla Bartók
- *10 piececitas polifónicas* de Jiri Laburda

- *Cuaderno de Anna Magdalena Bach.*

En lo referente a las estrategias de práctica musical efectiva, se continuó explicando sobre la importancia que estas tienen para un estudio exitoso y se expusieron algunas otras tales como:

1. Practicar una sección a la vez
2. Practicar mis piezas de principio a fin sin parar
3. Practicar de manera piramidal, es decir, aprender una sección o frase por vez e ir añadiéndole secciones hasta aprender un todo
4. Practicar la última frase, luego la penúltima, luego la antepenúltima hasta aprender una sección completa
5. Practicar partiendo de una sección en el centro e ir añadiendo frases a los lados hasta completar la pieza
6. Practicar lentamente

Finalmente, se realizó una clara explicación de cada una de las estrategias teniendo la participación de los estudiantes cuando surgía alguna duda, o inclusive, cuando ellos agregaban algún aspecto más.

**Figura 23. Práctica grupal de los participantes**



**Fuente.** Fotografía tomada por el doctorando

### **III. Práctica independiente y IV. Presentación de resultados**

En la sesión pasada se explicó con detalle la manera en que debían estudiar su pieza de manera independiente para lograr un progreso más sólido, sin embargo, después de 40 minutos de práctica, la mayoría de los estudiantes habían empleado sus mismos métodos de estudio los cuales consisten en una lectura general de la pieza y en su repetición, lo que dio como resultado una ejecución errónea desde los primeros compases. Esto me sirvió para que, durante esta sesión volviera a explicar más a detalle los pasos, pidiendo a los alumnos que anotaran cada uno de ellos y los fueran realizando uno a uno durante su tiempo de práctica en solitario.

Después de 40 minutos, regresaron al salón para la presentación de resultados. Aquí pude constatar que ya se habían concentrado solamente en las dos primeras secciones de la pieza y habían obtenido resultados satisfactorios parciales. Pues si bien, habían leído mejor y habían combinado ambas manos en dichas secciones, aún se presentaban errores de lectura del ritmo y de digitaciones. Estos detalles los pude trabajar con cada uno de ellos durante una hora más, por lo que considero que, poco a poco, los alumnos iban aprendiendo el sistema de estudio.

### **V. Cierre**

Se realizó una breve recapitulación de todo lo visto en la sesión. Así mismo, cada alumno externó sus experiencias. Se explicó la importancia de dar un tiempo en la semana para fortalecer lo aprendido durante estas sesiones y se dejó como tarea practicar las 8 secciones con las cuatro estrategias expuestas (de la sección 1 a la 8) manos separadas y manos juntas, en pirámide, en pirámide invertida y del centro hacia los lados. De la misma manera, el estudiante debía revisar la digitación de las siguientes cuatro secciones de la obra (9, 10, 11 y 12). Finalmente, el estudiante practicará manos separadas esas nuevas cuatro secciones (9, 10, 11 y 12) con las estrategias de práctica musical efectiva que ya ha aprendido.

En las siguientes sesiones será necesario hacer un repaso continuo de la aplicación de las estrategias de la práctica musical efectiva, en especial para reconocer las particularidades de las obras contrapuntísticas y polifónicas. Además, se deben aplicar

estrategias para abordar los retos de su lectura e interpretación, así como seguir desarrollando de la autorregulación en general.



## Diario de Campo

### Sesión V

**Fecha:** sábado 16 de marzo de 2024

Para esta sesión como es costumbre se habilitó el salón con todos los implementos necesarios para llevarse a cabo y para esta ocasión se preparó una ponencia en *PowerPoint* la cual fue proyectada para llevar una secuencia de la clase más organizada. Así mismo, se contó con bibliografía especializada en los temas que se discutirían este día los cuales fueron: El círculo autorregulatorio, el contrapunto en la música del siglo XVIII y estrategias de práctica musical efectiva.

#### **I. Introducción-Inducción**

Se presentaron los temas a trabajar en esta sesión haciendo una breve descripción de los conceptos de autorregulación y se profundizó en más estrategias de práctica musical efectiva. Así mismo, se proyectaron ejemplos de distintos estilos de música contrapuntística, tales como la escuela italiana, la inglesa, la francesa y la alemana y se compararon partituras de Domenico Scarlatti, Henry Purcell, Jean Philippe Rameau y Johann Sebastian Bach.

#### **II. Actividades en grupo**

Se discutieron diferentes puntos del círculo autorregulatorio, comenzando por la proyección y explicación del concepto y continuando con la interacción de los estudiantes donde cada uno expuso qué tipo de autorregulación usaba. Aquí, lamentablemente, sólo comentaron el hecho de dejar en manos del profesor este tema y dejarse guiar por los consejos de este, pero en realidad cada uno no implementaba ninguna estrategia de autorregulación como tal.

Se comenzó por explicar que, la implementación de un horario de estudio es una buena forma de autorregularse que impacta en una práctica saludable y en resultados más efectivos. Para ese fin, se tomó la propuesta de autorregulación del pianista y pedagogo húngaro Andor Foldes como ejemplo, y se pidió a los estudiantes elaborar una planeación similar de acuerdo con sus tiempos y programa semestral.

Se explicó también que una manera efectiva de autoevaluarse era la de grabarse, ya fuera en audio o en vídeo, ya que la primera, otorgaba una información exacta de lo que se había interpretado y mediante ella se podrían hacer anotaciones sobre las cosas buenas y las que aún faltaban por trabajar. La segunda, daría claridad en aspectos como la postura, la posición y el manejo del cuerpo y las manos, lo que ayudaría mucho a la técnica y a la realización física, que es tan importante a la hora de practicar, así como a la de tocar en público. Uno de los participantes grabó un fragmento de su interpretación y acto seguido él mismo se evaluó y posteriormente los demás participantes también dieron sus puntos de vista. Al llegar a este punto, básicamente hablamos sobre la continuidad rítmica y el sonido también subrayamos los compases que presentaban alguna falla de lectura y limpieza.

### **III. Práctica independiente y IV. Presentación de resultados**

Los estudiantes pasaron a los cubículos de práctica individual, donde por un lapso de 30 minutos practicaron solos las secciones de la 9 a la 12 de su pieza. Para esta tarea se les encomendó poner énfasis en las distintas articulaciones que esta música necesita y usarlas en combinaciones de ser necesario, por ejemplo, *legato-staccato*, o *portato-legato*, esto con el fin de distinguir bien a las voces, De igual manera, se les aconsejó aislar los pasajes que otorgaran alguna dificultad en especial para apartarla de lo demás y poder en otra sesión, trabajarlas por separado a fin de lograr un mejor resultado.

Al final de esta pequeña sesión de práctica individual, los estudiantes presentaron ante el maestro y sus compañeros los resultados obtenidos. Cabe mencionar que el sistema de estudio va funcionando, ya que casi todos pudieron avanzar por igual en el aprendizaje y la interpretación de su pieza y los conceptos de práctica musical efectiva y autorregulación se van comprendiendo cada vez mejor.

### **V. Cierre**

Para terminar la sesión, los estudiantes expusieron uno a uno el trabajo realizado y su experiencia al llevarlo a cabo. Al llegar a este momento, el Estudiante No. 1 expuso lo siguiente:

Me ha costado trabajo seguir una secuencia de estudio punto por punto, porque normalmente yo practico de manera diferente, casi siempre leo lo más que puedo en una sesión, pero no me fijo en digitaciones, ritmos o armonías hasta que ya

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

pasaron varias sesiones es de estudio, más o menos como un mes de trabajo empiezo a darme cuenta de estas cosas o con la ayuda de mi maestro también.

El estudiante 2 comentó:

Siento que estudiar por pequeños fragmentos, así como seccionamos la obra me ha dado buenos resultados ya que no me permite avanzar a un nuevo pasaje hasta que no me salga bien el anterior y esto es algo muy bueno que antes no había puesto en práctica, de hecho, lo estoy comenzando a implementar en todo mi repertorio y no solo en la música barroca.

De esta manera, cada estudiante expuso su experiencia y destacó el avance positivo que el taller va teniendo en todos y cada uno de ellos. Para la siguiente sesión se ha encomendado a los participantes preparar una breve exposición acerca de estrategias de práctica musical efectiva y autorregulación que estaban implementando, esto, con el fin de que se solidifique este conocimiento en cada uno de ellos y cada vez lo utilicen más. Así mismo, se encargó que estudiaran las siguientes secciones de su pieza.

## Diario de Campo

### Sesión VI

**Fecha:** sábado 23 de marzo de 2024

Al dar la bienvenida a esta sesión, se realizó una charla interactiva entre los estudiantes y el profesor acerca del estudio de la obra encomendada para el taller, para lo cual, cada estudiante comentó sus experiencias, logros y desafíos experimentados. El comentario más frecuente y relevante, fue que al implementar las estrategias de práctica musical efectiva y anotar en un cuaderno lo que van estudiando, logrando y por lograr, les ha servido enormemente para aprender una nueva obra. Yo comenté que, ya avanzada la pieza, se estudiarían algunas consideraciones interpretativas propias de la música de S. XVIII.

#### I. Introducción-Inducción

Para iniciar, se proyectó una ponencia sobre consideraciones interpretativas en relación con la música contrapuntística del siglo XVIII. Para ese propósito, se utilizó como base el libro *Una introducción a los Estudios de Bach* (Melamed-Marissen 1998) y el libro *Introducción a la interpretación de J. S. Bach* (Turek, 1983). Se utilizaron estos materiales porque el primero habla acerca de la historia de la música e interpretación de las obras de Johann Sebastian Bach y el segundo es un manual práctico donde se indican formas correctas de ornamentar y articular en el piano.

Finalmente, se ejemplificaron en el piano las formas de realizar los diferentes adornos indicados, así como las maneras en que deben ser practicados para lograr una buena ejecución de los mismos.

#### II. Actividades en grupo

Se realizó una pequeña audición de todos los participantes, y cada uno de ellos pasó a tocar los avances de su pieza. Al finalizar, todos los estudiantes se dieron retroalimentación tanto de la ejecución de sus compañeros como de sí mismos.

Se proyectó en pantalla la tabla de ornamentos hecha por Johann Sebastian Bach y se explicó la manera de estudiar cada ornamento y cada estudiante pasó al piano a intentar realizar los diversos ornamentos presentada en dicha tabla.

Posteriormente, el profesor dio estrategias de memorización para ser empleadas en ese momento con algún fragmento corto de su obra que no hubiera sido estudiando. Estas formas de estudio se refirieron principalmente a aspectos rítmicos y armónicos del pasaje, así como a la memorización de la mano izquierda, poniendo especial atención a los dibujos melódicos que se descubren en la partitura.

### **III. Práctica independiente y IV. Presentación de resultados**

Los estudiantes practicaron durante 40 minutos la pieza en cuestión y se les pidió que también usaran el tiempo para practicar la tabla de ornamentos de J. S. Bach. De igual modo, se les pidió que intentaran memorizar 4 compases de una nueva pieza con las estrategias vistas durante esta sesión. Cabe mencionar que se les proporcionó copias, tanto de la tabla de ornamentos como de una nueva y sencilla pieza para poner en práctica su memoria.

Los estudiantes presentaron los resultados a sus compañeros, y es notorio que, a medida que en que adquieren más experiencia con el entrenamiento y las estrategias de practica musical efectiva y autorregulación también son más capaces de encontrar y expresar lo que necesitan para mejorar. Todos ejecutaron la tabla de ornamentación de Bach, aunque no todos lo hicieron adecuadamente se vio el intento positivo que realizaron en su práctica individual.

Los alumnos en general no pudieron del todo recordar los 4 compases que intentaron memorizar en este lapso de tiempo, sin embargo, expresaron que les hace falta un poco más de práctica y repetición de las estrategias aprendidas.

### **V. Cierre**

Para terminar la presente sesión, el profesor explicó a cada estudiante lo que había notado en su desempeño. Pidió a los alumnos que anotaran es su cuaderno tanto las cuestiones positivas como las que aún necesitaban reforzar y, en ese sentido, de manera general se apreció que los alumnos han aprendido a entender mejor aquello que buscan y

qué estrategias implementar para poder alcanzarlo. Esta situación es positiva, ya que de ahora en adelante será el punto de partida para el estudio de cualquier obra que ellos quieran emprender. Así, les deje como tarea terminar la obra que estaban estudiando, pues solo restaban las últimas secciones. Así mismo, les explique que en la próxima sesión se prepararía un ensayo de lo que sería el recital final.



## Diario de Campo

### Sesión VII

**Fecha:** sábado 13 de abril de 2024

Esta sesión fue la primera después de las vacaciones de semana santa y, aunque todos los estudiantes fueron notificados de que reanudaríamos el taller en esta fecha, sólo se presentaron 3 de ellos, mismos que fueron llegando al salón en diferente horario. Por lo anterior, aproveché la sesión para hablar con ellos acerca de todo lo visto durante las cinco sesiones que ya habíamos realizado y estuvimos discutiendo por un largo periodo sobre la importancia no solo de seguir el esquema de un horario de práctica, sino también de anotar los objetivos a alcanzar durante la semana de práctica, para lo cual fue necesario realizar nuevamente un plan de trabajo que ellos me solicitaron hacer con su programa de piano del semestre.

Aprovechando que esta sesión sería un paréntesis en el taller, me di a la tarea de hacer un ejemplo con un programa que incluía entre otras obras un *Preludio* de Bach y un movimiento de una sonata de Mozart. Aquí, se expuso un estricto esquema de horario de práctica aunado a tareas específicas que se debían desempeñar y tratar de lograr a lo largo de una semana de estudio. Por ejemplo:

#### **Preludio de Bach**

1. Seccionar en 10 fracciones la pieza
2. Identificar y enumerarlas esas secciones, de ser posible con algún color;
3. Trabajar una sección por día con las siguientes consignas:
  - Digitalar cada mano por separado
  - Leer cada mano, primero por notas sueltas y luego por frases.
  - Una vez aprendida la sección por manos separadas, proceder a tocarlas juntas, siempre lento y escuchando con claridad lo que se ejecuta.

La Sonata de Mozart se debe de seccionar, pudiendo resultar entre 15 o 20 secciones, según se adapte mejor a las necesidades de aprendizaje. Se digitalará, se solfeará el ritmo y se procederá a leer cada mano por separado. Por la extensión que tiene el movimiento, se recomienda estudiar 2 secciones cada día.

## Diario de Campo

### Sesión VIII

**Fecha:** sábado 27 de abril de 2024

#### I. Introducción-Inducción

Para este día se preparó la sesión para hablar acerca de prácticas interpretativas y se comenzó hablando de la singularidad que dicha tarea representa, pues aparte de lo que conlleva el estudio de un repertorio con las estrategias de autorregulación y de práctica musical efectiva, existe una preparación a salir a escena durante un recital, en este sentido, se habló de las diferentes maneras en que un estudiante puede prepararse mental y físicamente para una presentación en público, destacando principalmente la importancia que tiene todo el proceso de preparación de una obra o de un programa. En ese sentido, el Estudiante 3 afirmó: “No valdría mucho la pena el concentrarse o el no ponerse nervioso antes de salir a tocar si técnicamente las piezas no están resueltas, pues el resultado sería tocar sucio o detenerse durante la ejecución”. Este comentario fue muy acertado y tuvo gran relevancia para la explicación de los puntos más importantes a tomar en cuenta durante la preparación y en este sentido se comentó lo siguiente:

1. Escoger con la ayuda del profesor un repertorio al alcance del nivel que tiene el estudiante como pianista.
2. Tener estrategias de práctica diaria que permitan alcanzar objetivos semanalmente.
3. Asistir a clases todas las semanas para revisión del repertorio y hacer anotaciones de los aspectos a mejorar.
4. Aprender el repertorio lo más sólidamente posible, es decir, conocer analíticamente las obras en cuanto a tonalidad y modulaciones, tener bien anotada la digitación adecuada a cada pasaje y saber tocar los pasajes pianísticos por manos separadas o voces por separado.
5. Tocar lentamente de memoria el repertorio completo con ambas manos.

Estos puntos son relevantes para tener seguridad a la hora de presentarse en público, pues la experiencia dicta que, si bien es cierto que los ensayos con familiares y amigos son muy benéficos, estos no sustituyen una preparación sólida del repertorio durante la práctica

diaria y las clases. Después de esta explicación se abordó el tema principal de esta sesión. La mayoría de los estudiantes del taller comentaron que casi nunca ensayan su repertorio frente a otras personas, sino únicamente en clase con su profesor. También destacaron que algunas veces la fecha del examen llega tan rápido que en esa misma semana se ven obligados a aprender de memoria algo de su repertorio. Al comentario anterior se les explicó que era necesario hacer un esfuerzo por tener su programa por lo menos 3 semanas antes del día del examen, y que ese tiempo debía ser aprovechado para tocar frente a sus compañeros o sus familiares. Así mismo, se les aconsejó gestionar algún recital en un espacio diferente a la escuela, como, por ejemplo, alguna Casa de Cultura Municipal, o en algún asilo de ancianos o espacio donde se otorgue un servicio a la comunidad.

Estas actividades son parte de lo que se denomina prácticas interpretativas y van directamente ligadas a la conciencia como músico que se debe tener al estar en presencia del público, dicho de otra manera:

La práctica, el estudio diario y analítico, pueden ser sumamente enriquecedores y satisfactorios, pero la esencia de una pieza musical y esa inexplicable forma en que los espacios entre las notas adquieren un significado solo se revelan durante un concierto cuando tocas la pieza en tiempo real frente a un público que vive cada nota junto a ti (Biss, 2024).

## **II. Actividades en grupo**

Se discutieron las diferentes estrategias para lograr resultados positivos al momento de tocar en público, entre el profesor y los estudiantes destacaron las siguientes:

- a) Ensayos y preparación previa
- b) Técnicas para enfrentar el escenario
- c) Manejo de nervios
- d) Técnicas de relajación y respiración
- e) Visualización positiva

De igual manera, cada estudiante pasó al piano a tocar la pieza de estudio que lleva en el taller frente a sus compañeros, quienes realizaron críticas constructivas sobre la interpretación tanto de ellos mismos como de los demás, cabe mencionar que el Estudiante 4 comenzó sugiriendo que un ejercicio sano sería el realizar críticas constructivas, aunque estas en un primer momento se escucharan como duras. El Estudiante 2 comentó que, casi siempre, las críticas que había escuchado sobre él, eran por terceras personas y en su

mayoría se habían referido a un mal desempeño que había tenido en algún examen. Alguien más dijo que ese tipo de actitudes no abonaban a sentir seguridad y que por esa razón, siempre se sentía expuesto en el momento de tocar en público.

Una vez dicho lo anterior, se acordó ser lo más objetivo posible al emitir los juicios. El Estudiante 1 empezó diciendo que para él se le estaba haciendo sencilla la manera de seguir los pasos para el estudio de una nueva obra, pero, sin embargo, le faltaba la paciencia para esperar que cada etapa de su estudio estuviese bien aprendida. El Estudiante 2 le dijo al Estudiante 1 que sentía que su pulso no era constante, que si bien, estaba tocando las notas correctas, estas a veces las hacía a un ritmo y a veces a otro y que intentara no parar demasiado al estar tocando.

A lo anterior el Estudiante 3 aseveró: “Me parece que al estudiar está bien que pares de tocar y repitas lo que creas conveniente, pero al tocar el ejercicio en clase o frente de nosotros, trata de tocar sin detenerte”. El Estudiante 4 dijo que, para él, le parecía que estaba bien como estaba tocando y que las pausas que hacía eran únicamente porque la obra era muy nueva y apenas estaba afinando detalles y que esa situación siempre pasaba y la consideraba válida.

El profesor les hizo observaciones pertinentes en cuando a las digitaciones puestas por ellos, ya que, en ocasiones, estas no respondían a la ejecución adecuada de los pasajes. En lo referente al estudio de la polifonía, se cantó entre los estudiantes las voces del primer preludio en Do Mayor del Libro 1 del *Clave Bien Temperado* de Johann Sebastian Bach. Este ejercicio fue sumamente enriquecedor, pues los participantes pudieron constatar con su propia voz el timbre y la duración de las notas que debían cantar, esto les otorgó una conciencia más clara sobre lo que deben de tomar en cuenta en el momento del estudio de una obra polifónica o contrapuntística. De igual manera, ayudó a escuchar las voces por separado y a apreciar el timbre de las mismas, entre voces femeninas y masculinas. También se trabajó en la duración exacta de las figuras de las notas, un aspecto que es poco observado por los estudiantes a la hora de tocar y es una cualidad importante al ejecutar la música.

### **III. Práctica independiente**

Los estudiantes pasaron a los cubículos durante 40 minutos para practicar lo visto a lo largo de esta sesión. El profesor pasó a observar la práctica individual y revisó uno a uno el trabajo que los estudiantes realizaban. Sobre esto, se puede destacar que el Estudiante 1 trabajó en poner las digitaciones a cada voz y repasar fragmentos de dos y cuatro compases primero por manos separadas y después por manos juntas, esta manera de práctica es muy efectiva y fue posible constatar el resultado positivo que el estudiante obtuvo al estudiar de esta forma.

El Estudiante 2 solfeó rítmica y melódicamente su pieza, arguyendo que se le dificultaba dar el sonido completo a algunas de las voces. También intentó ejecutar el pasaje con las manos por separado con la ayuda del metrónomo, para medir la duración exacta de las notas. Es importante destacar que estas estrategias de práctica traen muchos beneficios y, en ese sentido, el taller está yendo en una dirección correcta sobre lo que se enseña.

El Estudiante 3 trabajó en la repetición de la obra de principio a fin. Lo hizo de manera continua y aisló un par de compases que no podía ejecutar correctamente. Luego, estudió ese par de compases y finalmente repitió toda la pieza. Cabe destacar que en ese momento no fue capaz de obtener un resultado del todo satisfactorio.

Por su parte, el Estudiante 4 encontró dificultades para tocar sin equivocarse. Por lo anterior, el doctorando le comentó que quizá faltaba un estudio más detallado de las voces, así como de la música, utilizando la estrategia de práctica con una mano a la vez. Debido a que en ese momento el estudiante se encontraba intentando tocar la obra de principio a fin con ambas manos y aún tenía problemas de lectura y de ejecución, el doctorando le explicó nuevamente los pasos que debía seguir y le comentó que era necesario enumerarlos para ir cumpliéndolos a cabalidad uno por uno con el propósito de obtener un mejor resultado en sus sesiones de práctica. Al llegar a este punto, es necesario mencionar que las habilidades naturales (talento) de cada uno, jugaron un papel preponderante en el aprendizaje de la obra.

#### **IV. Presentación de los resultados**

Los participantes presentaron su pieza y se pudo constatar un avance significativo. Como se ha mencionado anteriormente, el taller ha sido efectivo para los estudiantes y ellos se han mostrado motivados con sus logros. Si bien, estos aún son limitados, también se puede decir que son importantes y que establecen las bases para un desarrollo más sólido en sus estudios como instrumentistas.

#### **V. Cierre**

Al concluir la sesión, los estudiantes hicieron comentarios acerca de la fecha en que se llevaría a cabo el recital. A lo anterior, el profesor sugirió realizar un simulacro con un poco de público. Se acordó que este sería el día 1o de junio y cada alumno invitaría a un amigo para que lo escuchara. El profesor instó a los participantes para que se prepararan lo mejor posible, como si se tratase ya de un examen importante. También les pidió que en la siguiente semana utilizaran las estrategias ya abordadas y practicasen tanto “manos separadas” como “manos juntas” para obtener una mayor seguridad.

## Diario de Campo

### Sesión IX

Fecha: sábado 18 de mayo de 2024

#### I. Introducción-Inducción

En esta sesión, hice un recuento, no sólo de lo estudiado a lo largo de las sesiones del taller, sino también de lo realizado antes de su puesta en marcha. También hice un breve recuento de este estudio, comenzando por la encuesta que permitió generar el diagnóstico de la situación, seguida de una entrevista de 18 preguntas. Del mismo modo, el doctorando les recordó la manera cómo había llevado a cabo 6 observaciones no participantes durante las sesiones de estudio de los alumnos y cómo, con el resultado obtenido de dichos ejercicios, había diseñado el taller, proyectándolo a 10 sesiones. Los estudiantes comentaron que nunca habían participado en un estudio como este y que en un principio les daba cierta desconfianza y pereza asistir, sobre todo porque no sabían a qué se iban a enfrentar. Así, el Estudiante 1 aseveró:

Siempre que vamos a algún lugar adonde nos expongamos nos da temor y a veces preferimos no participar, pero creo que este taller nos ha ayudado a darnos cuenta de que todo lo que abone a nuestra formación siempre será benéfico y debemos participar, pues es por nuestro bien.

Por su parte, el Estudiante 3 explicó:

Es que, profe, se siente como cuando lo pasan a uno al pizarrón en la primaria a hacer cuentas; al principio, si no sabes bien, prefieres esconderte, pero conforme le vas entendiendo quieres pasar cada vez que el maestro lo solicita.

Después de esta pequeña charla se recordaron los puntos más relevantes del taller. Por ejemplo, cómo organizar la práctica, cómo ejecutarla y cómo evaluarla. Así mismo, se habló sobre la importancia del análisis de la obra antes de estudiarla, poniendo especial atención a la tonalidad, a la estructura rítmica, a la melodía y a las partes que conformen la obra. De igual manera, se recordó que una buena digitación desde el inicio de la lectura de las piezas ayudaría mucho en los resultados. Alguien más comentó acerca de la importancia del estudio por secciones y de ir avanzando poco a poco, venciendo las dificultades de los fragmentos antes de adelantarse al siguiente pasaje. En síntesis, esta fue una fructífera

introducción-inducción a esta sesión, pues se pudo constatar que los estudiantes han aprendido lo impartido durante el taller.

## **II. Actividades en grupo**

Para esta ocasión, les proporcioné una pieza de pequeña dificultad, similar a los *Pequeños Preludios* o a las *Invenciones a Dos Voces* de Bach o la *Pequeñas Suites* de Purcell, etc. Todas las obras no excedían las dos páginas de extensión. Aquí, la finalidad sería poner en práctica todo lo aprendido, a fin de intentar tocar lo mejor posible dicha obra en el tiempo del que se dispone en esta sesión.

Nuevamente, se hizo un recordatorio a los estudiantes de los elementos más importantes a tomar en cuenta para un estudio y resultado satisfactorio. Del mismo modo, se hizo hincapié en solfear rítmicamente la obra, en cantar la melodía y en estar siempre presentes en la tonalidad antes de empezar a leerla. Luego se les comentó que anotaran las digitaciones de las manos por separado y subrayaran las secciones que conformaban la obra. Así mismo, se les instó a que fueran dedicando un lapso de 10 minutos para cada sección, con la finalidad de que, después de una hora, hubieran visto toda la pieza.

## **III. Práctica independiente**

Para esta ocasión, en lugar de los 40 minutos habituales para la práctica independiente de los estudiantes, se consensó entre los asistentes el tener 60 minutos, ya que por primera vez se debían poner en práctica todo lo aprendido a lo largo del taller. Esto, por un lado, permitiría a los estudiantes probar sus habilidades, y por el otro, daría la oportunidad al docente de comprobar si lo impartido y lo estudiando a lo largo de las sesiones había tenido un impacto positivo en el progreso de los participantes. Posteriormente, los alumnos pasaron a los cubículos de estudio individuales.

Después de 20 minutos, pasé a observar el progreso de cada estudiante, quedándose 5 minutos con cada uno y pudo sugerir algunas estrategias de estudio, como, por ejemplo, la repetición de una sección en específico y la explicación de cómo hacerlo. Aquí, por ejemplo, les sugerí que tocaran la mano izquierda y que cantaran la mano derecha y los exhorté a que hicieran repeticiones de ciertos compases en distintas velocidades. Del mismo modo, los animé a que terminaran su práctica sin presiones ya que el resultado final,

aunque no fuera el óptimo, les serviría mucho para continuar en el camino hacia un mejor entendimiento de la música contrapuntística y para ir construyendo una práctica instrumental más efectiva.

#### **IV. Presentación de los resultados**

El Estudiante 1 tocó el Pequeño Preludio en Do menor de Johann Sebastian Bach. Este estudiante explicó que había intentado realizar el estudio de la pieza completa, pero que sólo había alcanzado a tener la primera parte en la modalidad de “manos juntas” y la segunda parte en la modalidad de “manos separadas”. Aquí, se comentó que el resultado de este ejercicio había sido muy bueno, ya que en dos sesiones él había podido completar el estudio de una obra de poca dificultad y que al adquirir más experiencia podría expandir su conocimiento y lograr resultados en menos tiempo.

El Estudiante 2 tocó la invención No. 8 de J.S. Bach y pudo ejecutar la pieza completa a una velocidad lenta, cometiendo algunas equivocaciones mínimas. El Estudiante No. 3 tocó la primera parte de una *Courante* de Bach, “manos juntas” y una porción de la segunda parte. Después, optó por ejecutar la obra en la modalidad de “manos por separado”. El Estudiante 4 tocó un Pequeño Canon a 3 voces de Miakovsky. Este participante fue capaz de digitar claramente todo el Canon y tocarlo lentamente, aunque lo hizo con varios errores y tropiezos.

#### **V. Cierre**

Al llegar al cierre de la clase pedí a los estudiantes que externaran sus percepciones acerca de su desempeño durante la sesión y decidí no intervenir para que la opinión de estos se viera reflejada sin que yo influyera. A su vez, expliqué que esto ayudaba también a ser objetivos en relación con su propio desempeño y que ese ejercicio de autocrítica siempre sería benéfico y ayudaría a la toma de decisiones para mejorar en el estudio.

Así, el Estudiante 2 comenzó diciendo que siempre había dejado que el logro de su estudio cotidiano fuera el resultado natural del trabajo realizado durante la semana y que nunca había reflexionado y mucho menos experimentado que podía obtener resultados en una sola sesión de estudio, y añadió: “esto lo pondré en práctica en todo mi material”. El Estudiante 1 comentó que, si bien, el *Preludio* que había estudiado era una pieza de

mediana dificultad, le había otorgado ciertos desafíos y que había sentido un poco de presión, porque había visto el reloj continuamente para evaluar su desempeño, lo que le había hecho recordar un examen del CENEVAL que había presentado contra reloj. Sin embargo, admitió, que había podido tener un resultado mejor de lo que él pensaba, sin embargo, no había podido terminar la pieza en la hora de estudio.

El Estudiante 3 comentó que había pasado casi toda la sesión poniendo digitaciones y repitiendo las secciones en que había fragmentado la pieza; también expresó que podía tocarla completa porque era muy corta, pero que aún presentaba dificultad para ejecutarla de manera fluida. Del mismo modo, añadió que, a pesar de eso, le daba gusto el poder concluir el estudio de una pieza en un lapso verdaderamente corto y que estaba seguro de que, adquiriendo más experiencia con estas estrategias de práctica, podría hacerlo cada vez mejor.

Finalmente, despedí a los participantes externándoles una felicitación por los logros alcanzados hasta el momento, motivé a dos estudiantes más a que también fueran presentando sus resultados, ya que, en esta sesión, aunque habían asistido, prefirieron no tomar parte en la presentación de resultados. También les comenté que, para la siguiente sesión, se haría una mesa redonda para platicar y externar ideas, dudas y hacer sugerencias sobre lo ocurrido a lo largo del taller. Así mismo, les informé que se haría un pequeño ensayo para el recital y que sería 2 semanas después de esa fecha.

## Diario de Campo

### Sesión X

Fecha: sábado 1 de junio de 2024

#### I. Introducción-Inducción

En esta sesión se llevó a cabo una mesa redonda en la que los estudiantes expusieron sus percepciones sobre lo que habían experimentado durante el taller. Yo les recordé que, para propósito de este estudio, se mantendría en secreto la identidad de cada participante, y que, al momento de hacer el reporte de investigación, sus nombres serían sustituidos por un número. Los estudiantes propusieron hablar en orden numérico y tuvieron la idea de que, una vez terminado el testimonio de cada uno, se entraría en la discusión general. Así, cada participante, junto con el profesor, podrían plantear sus ideas y discutir los puntos relevantes.

#### II. Actividades en grupo

Así, la actividad comenzó directamente con la intervención del Estudiante 1, quien expresó que había entrado al taller porque pensaba que la música polifónica era muy útil, algo que no sabía antes, y también porque le gustaba más tocar piezas de otros periodos estilísticos. Sin embargo, después se había percatado que era un periodo muy importante para la formación del músico y que representaba las bases para un pianista. Así mismo, expresó que lo que había aprendido le había ayudado en lo relativo a su manera de practicar: “He entendido como seccionar una obra y eso me ha ayudado mucho también”.

El Estudiante 2 comentó que se le hizo muy interesante los procesos de estudio que se implementaron en el taller, por lo que explicó: “eso me ha parecido muy útil y he experimentado cambios positivos. Aún me falta desarrollar más, pero he visto cambios, pues lo que he abarcado me ha funcionado bastante. El orden de estudio día con día, ponerme metas a corto plazo y si no las cumplo me doy un día o dos más y reflexiono si aceleré uno de los procesos para encontrar la razón [la causa]”.

El Estudiante 3 comentó que le daba mucha importancia al taller de música barroca, porque, independientemente del instrumento que tocaba, pensaba que era muy benéfico y que cualquier instrumentista o cantante podría tomarlo, ya que era fundamental dominar

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

los aspectos del contrapunto. El mismo estudiante comentó que esos conocimientos también se podrían aplicar en otros estilos de música. En ese sentido, explicó:

Me parece también muy bueno empezar a saber cómo estudiar, porque en un inicio yo practicaba muy superficialmente. Así como mis compañeros, poco a poco he estado implementando estrategias como estudiar por secciones y por manos separadas, ya que antes yo era de intentar leer toda la obra de principio a fin, y ya luego, conforme pasaba el tiempo, trataba de mejorarla, pero siempre con resultados muy pobres.

El Estudiante 4 dijo que había entrado al taller porque se encontraba en una especie de encrucijada a la hora de estudiar una obra y que siempre efectuaba su estudio con desorden, sobre todo en lo referente a la música del periodo barroco. En ese sentido, explicó:

Las estrategias que he estado implementando me han ayudado mucho, sobre todo el tener un horario fijo para la práctica y seccionar la obra; todo esto lo he implementado no solamente en la música de este periodo, sino en todo mi repertorio. Algo que tampoco sabía, es que yo mismo podía evaluar mi práctica, y eso me ha resultado muy benéfico también. Me quedo principalmente con haber aprendido a cumplir un horario cada día y a fragmentar el estudio de mis piezas e ir avanzando poco a poco, pero de manera sostenida.

Luego, los estudiantes se adentraron en una plática general, y el Estudiante 3 dijo: “Si abarcáramos todo lo que nos impartió el profesor, creo que sería increíble, pero es poco el tiempo y está en nosotros hacerlo con tiempo”. A esto, el Estudiante 5 agregó: “maestro, es que considero que usted debería hacerlo durante todos los semestres y nosotros poder asistir. Eso nos ayudaría a perfeccionar lo que ahorita apenas experimentamos un poco de manera superficial. Entonces, alguien propuso que se presentara al consejo académico de la Unidad Académica de Artes, una propuesta para que fuera una materia optativa, que por lo menos se impartiera 4 semestres de los 8 de la licenciatura. El doctorando comentó que esa idea era muy buena, ya que permitiría adentrarse con mayor profundidad en el tema, y

los alumnos podrían ser más constantes en el estudio y la asistencia, ya que tendrían que ser evaluados cada semestre.

Posteriormente, los estudiantes y el doctorando discutieron acerca de la dinámica del recital, en donde interpretarían las obras vistas en el taller. El profesor les propuso la fecha del siguiente sábado, sin embargo, todos los participantes acordaron hacer el simulacro como lo habían planeado y decidieron darse dos semanas más para llevar a cabo el recital final.

### **III. Práctica independiente**

Todos los participantes pasaron a estudiar manera independiente a sus cubículos de práctica. Así, pasé a revisar su práctica e hice algunos comentarios y di sugerencias con relación a como estudiar algún pasaje que aún no se clarificaba del todo. En general, se habló de como tocar de principio a fin sin detenerse con el propósito de desarrollar la resistencia y la capacidad de mantener la concentración.

### **IV. Presentación de los resultados**

Todos los participantes expresaron que aún no se sentían seguros del todo; que las dos semanas que aún faltaban para el recital, les servirían de mucho para perfeccionar esos detalles de seguridad que aún mostraban a la hora de tocar. El Estudiante 1 dijo: “Me gustaría tocar de memoria el día del recital, pero en caso de no sentirme del todo seguro quisiera que me dejara poner la partitura”. A lo anterior, le comenté: “Recuerden que una de las partes más importantes del taller es también la de tocar de memoria y con seguridad. Sería bueno que hicieran el esfuerzo por dos razones: la primera, es que así podrían comprobar si las estrategias de práctica que se compartieron a lo largo del taller fueron realmente efectivas para memorizar, y la otra, es que una vez logrado esto, ustedes llegarán a experimentar una mayor confianza y podrán implementarlo de ahora en adelante con todo su repertorio”.

Por su parte, el Estudiante 2 dijo: “creo que no me dio tiempo de estudiar como yo hubiese querido, sobre todo porque en esta época se acercan los exámenes y tengo qué estudiar lo de mis otras materias, pero sé que, si me hubiera abocado a eso, lo hubiera tenido hoy ya de memoria”. Al llegar a este momento, volví a dirigirme a los estudiantes

comentando que, todo se resumía a las estrategias de práctica musical efectiva y a la autorregulación, lo cual permitía poner una agenda con horario y que estas piezas en realidad no les llevaría más de 20 minutos al día, a lo que todos estuvieron de acuerdo. Por su parte, el Estudiante 3 dijo, “Es que aún no ponemos en práctica todo al cien por ciento, por eso, estaría bien implementar la propuesta de hacer de este curso-taller, una materia optativa dentro de la licenciatura y que durara varios semestres. ¡Sería muy provechoso para todos!

Por su parte, el Estudiante 4 se refirió al nivel de desempeño de su pieza como *regular*, y comentó que pensaba que para el próximo sábado le saldría muy bien en el simulacro de recital.

## **V. Cierre**

Finalmente, los felicité por ser un grupo compacto y muy constante; les agradecí la confianza depositada en él para la realización del estudio que había llevado a cabo y, por último, los motivé para que siguieran trabajando durante la semana y no dudaran en hacer preguntas, en caso de que surgiera alguna inquietud. Quedaron todos de acuerdo en que para el sábado 8 de junio se tomaría la primera hora para realizar un ensayo general y que a partir de la segunda se comenzaría con el recital de prueba.

## Capítulo 6. Evaluación de la investigación-acción

### 6.1 El simulacro de recital

Los estudiantes sabían que el taller culminaría con un recital de las obras trabajadas en él. Así, durante este, se escucharon las obras, se analizaron las partituras y cada participante, de acuerdo con su gusto e interés, escogió una o dos piezas que interpretarían al final. Por supuesto, se implementaron numerosas estrategias de práctica musical efectiva y de autorregulación para consolidar el aprendizaje de las obras. Antes del recital, los estudiantes propusieron llevar a cabo un simulacro que les permitiera tener una primera aproximación de los resultados obtenidos, en un contexto más amigable y menos formal. Para ello, cada uno de los pianistas invitó a un amigo o familiar para que tomara el rol de espectador, y con ellos pudieran experimentar las sensaciones de una presentación pública o de un examen.

Durante la interpretación en ese simulacro de recital se observaron errores como: no tomar el tiempo suficiente para concentrarse en la pieza antes de comenzar a tocarla, repetir pasajes varias veces como consecuencia de tocar una nota equivocada en lugar de continuar, detenerse a ver la partitura, e incluso, hablar con ellos mismos al sentir que un pasaje no les saldría del todo bien. Sin embargo, de acuerdo con los estudiantes, los resultados fueron bastante satisfactorios, ya que jamás se habían sentido tan seguros al subir al escenario, ni habían logrado disfrutar tanto de su interpretación frente a un público.

Una vez terminado el simulacro, el doctorando dialogó con los participantes, señaló las áreas de oportunidad y los motivó para que en ese momento (ya sin “público”) volvieran a tocar sus piezas a partir de las siguientes cuatro recomendaciones:

- 1) Llevar a cabo una visualización mental de toda la pieza. Esta debería incluir el *tempo*, la sonoridad y los matices con los que se desea comenzar;
- 2) A pesar de los errores, tocar sin detenerse, o continuar a partir de los puntos de referencia establecidos para tal fin;
- 3) Hacer las correcciones necesarias sobre la marcha y de la manera más discreta posible;
- 4) Disfrutar de la música, pues en la medida en que una interpretación se disfruta, el público también lo hace.

## 6.2 El Recital

Una semana después del simulacro de recital, los estudiantes habían desarrollado un nivel de confianza más alto, gracias a que tuvieron la experiencia de tocar frente a un público reducido, además de que habían contado con una semana más para practicar. Para el recital, el doctorando invitó a varios profesores y estudiantes de la UAZ con el propósito de crear un ambiente más formal e incrementar en los estudiantes el nivel de presión característico de este tipo de actividades.

Desde la perspectiva del postulante, los resultados fueron más que satisfactorios. Todos los participantes, de acuerdo con su nivel técnico-musical, tuvieron un desempeño sobresaliente mismo que dio cuenta de que el taller tuvo un impacto positivo en ellos. El recital comenzó de la siguiente manera: saludaron al público asistente como artistas profesionales, se dirigieron a este de manera verbal, agradeciendo su presencia y hablando sobre el compositor que iban a interpretar. Así, por ejemplo, el Estudiante 1 expresó:

Buenas tardes a todos. En esta ocasión interpretaré dos fugas ligeras del compositor alemán Georg Philipp Telemann, la primera de ellas está en Sol menor y la segunda en La mayor. Ambas fueron escritas a dos voces con la clara intención del compositor de que fuesen obras de carácter pedagógico donde el intérprete pudiese desarrollar su toque independiente entre las manos y una de las características del contrapunto, que es la de imitar en sonoridad y expresión el tema principal, no importando cuál de las manos lo lleve o en qué sección de la fuga aparezca.

La acción de dirigirse oralmente al público, evidenció que se encontraba seguro de sí mismo y que la preparación que obtuvo al largo de los meses en el curso-taller, se convirtió en una herramienta muy importante a la hora de salir a tocar en el recital. El Estudiante 1 comenzó a tocar su primera pieza con seguridad en la memoria y con firmeza en sus dedos, destacó con claridad la entrada del tema principal y tocó ágilmente los pasajes rápidos escritos en semicorcheas, incluso a una velocidad mayor a la que había practicado en el simulacro de recital. En síntesis, el participante realizó una ejecución sobresaliente y demostró de manera fehaciente lo aprendido.

Un ejemplo más estuvo representado por la participación del Estudiante 4, quién ejecutó el Preludio No. 1 en Do mayor BWV 846 del Primer Libro del *Clave Bien Temperado* de Johann Sebastian Bach. Al iniciar su participación explicó:

En una de las sesiones del taller el doctorando nos explicó que esta obra siempre la consideramos como una pieza armónica, ya que está compuesta por arpeggios que

van modulando. Sin embargo, nos enseñó que se trataba de una composición polifónica a 3 voces con una nota pedal en el bajo, una voz intermedia y la voz soprano. Para entender bien y analizar el preludio, cantamos entre los asistentes 2 la voz bajo, dos la voz de en medio y dos la soprano, de esta manera fue muy fácil y a la vez asombroso el distinguir que cada una de las voces tenía un color en particular y que era de esta manera como debía intentar realizar mi interpretación.

Una de las características principales de la música contrapuntística es, precisamente, la de poder dar una ejecución distinta y distintiva a cada una de las voces, por lo que fue uno de los puntos relevantes que se estuvieron trabajando durante el curso-taller y esta cualidad fue aprendida por los participantes. La pianista y clavecinista Rosalyn Turek (1914-2003), reconocida intérprete de la obra de Bach, sostenía que la falta de un estilo adecuado para la música barroca en el piano no se debía al instrumento, como algunos puristas lo han afirmado, sino al intérprete. Además, hacía hincapié en que algunos músicos de la época catalogaban al clave como un instrumento carente de expresividad, en cambio, en el piano es posible realizar una gran gama de sonidos y colores incluso utilizando los pedales del instrumento (Turek, 1960).

**Figura 24. Participante el Auditorio de la Unidad Académica de Artes de la UAZ**



**Fuente.** Fotografía tomada por el doctorando

El doctorando notó que el taller de interpretación de música contrapuntística fue una experiencia enriquecedora para todos los estudiantes que participaron. A lo largo de

este, los participantes pudieron profundizar en las técnicas y estilos de la música contrapuntística, lo que les permitió mejorar significativamente sus habilidades interpretativas. El esfuerzo y dedicación de los participantes se reflejaron en la presentación de su recital final. La calidad de las interpretaciones y la cohesión del grupo fueron notables, evidenciando el impacto positivo que tuvo el taller en su desarrollo musical.

### 6.3 El grupo focal de cierre

El grupo focal de cierre se llevó a cabo el lunes 10 de junio de 2024 en las instalaciones de la Unidad Académica de Artes de la Universidad Autónoma de Zacatecas. En él se involucraron 6 de los participantes quienes, exhortados por las preguntas del doctorando (ver cuestionario semi-estructurado en el apéndice), proporcionaron una cantidad importante de información que, al analizarla, permitió generar las siguientes 7 categorías: 1) Práctica musical efectiva; 2) Autorregulación; 3) Beneficio logrado; 4) Estrategias subdesarrolladas; 5) Vacío de conocimientos estilísticos; 6) Vicios arraigados; y 7) Consecuencias de no estudiar correctamente (ver Figura 22).

**Figura 25. Categorías emergentes del grupo focal.**



**Fuente. Elaboración propia**

### **Categoría 1. Práctica musical efectiva**

Como se ha visto a lo largo de la tesis, uno de los principales objetivos de esta investigación-acción consistió en enseñarle a los estudiantes diversas estrategias de práctica musical efectiva que les permitieran superar los desafíos que la interpretación de la música contrapuntística del S.XVIII representa, pues como explica Hallam et al (2012), la práctica musical efectiva es aquella que logra el producto final deseado, en el menor tiempo posible, sin interferir negativamente con los objetivos a largo plazo. En ese sentido, las declaraciones de los participantes han permitido al doctorando darse cuenta de que estos se han apropiado de manera exitosa de algunas estrategias de gran utilidad. Por ejemplo, el Estudiante 1 afirmó:

Dividir por secciones chiquititas de 4 compases, 2 compases, eso sí lo agarré, ya de plano lo uso siempre. También lo de aprender bien esa sección, una vez aprendido eso ya la tengo, ya me la aprendí bien, ya la memoricé, ya queda solo mantenerla, eso también lo mantengo. Las digitaciones también; definir bien las digitaciones desde el inicio para después no andar cambiándolas y batallando, también está lo que no hacía antes y ahora sí.

En ese mismo sentido, el Estudiante 2 hizo referencia a como él ha aprendido a trabajar la obra por secciones: “Al inicio también trataba de hacerlo por secciones, y eso todavía lo hago.” Al parecer esta estrategia fue muy significativa para los participantes, pues el Estudiante 3 afirmó con seguridad:

A mí me ayudó en cuanto tener más claro cómo fragmentar, porque yo antes trataba de hacer eso, pero estaba un poco ambiguo, era a lo mejor trataba de tocar una hoja o un sistema completos, o algo así, pero ahora entendí que es más como por secciones todavía más pequeñas, a lo mejor teniendo en cuenta la frase musical, el motivo o digamos la voz. Ese tipo de cosas, hay como que tenerlas bien en claras para ver cómo fragmentar.

Y es que, como explica Capistrán-Gracia (2019, p. 19): “La célebre frase de Julio César *divide et vinces* (divide y vencerás) ofrece una estrategia magnífica para vencer el gran reto que implica el aprendizaje de una obra”.

### **Categoría 2. Autorregulación**

En lo referente a la autorregulación, los estudiantes coincidieron en que se trataba de una disciplina de gran ayuda para el desarrollo positivo de su práctica. Así, comentaron que debían continuar trabajando y mejorando constantemente, y se refirieron a que,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cronometrar su estudio, apuntar, grabarse o escucharse entre ellos, era un ejercicio que les permitía llevar un control de su semana de estudio, tal como lo enuncian Bonneville-Roussy y Bouffard (2025): Hay por lo menos dos enfoques: la práctica deliberada y la autorregulación, los cuales juegan un papel crucial en relación con el logro y el crecimiento musical.

En este sentido, el Estudiante 1 dijo: “Cuando el tiempo es reducido, si solo se disponen tantas horas al día, pues, media hora para una pieza, media hora para la otra, dependiendo la pieza, 15 minutos, 45 minutos, dependiendo, y eso me ha servido también”.

Así mismo, el Estudiante 2 confirmó: “Con lo que me he quedado es que sigo fraccionando el tiempo, eso sí lo sigo haciendo”. Poco después afirmó. “Planificar el tiempo sobre todo”.

Desde la perspectiva del doctorando, la finalidad de esto es que los estudiantes aprendan a aprender (Jorgensen, 2000), implementen estrategias que los ayuden a autorregularse (McPherson, 2010; Miksza, 2012; Nielsen, 2001; Pintrich, 1990) e impulsen en ellos una actitud metacognitiva (Hallam, 2001; Ross, 1985).

### **Categoría 3. Beneficio logrado**

Como se ha insistido, una de las metas principales del presente estudio fue la de proporcionar a los estudiantes algunas estrategias de práctica musical efectiva que pudieran llevarlos a obtener logros en su práctica cotidiana (Hallam et al., 1997). En ese sentido, los resultados del grupo focal sugieren que esta meta fue alcanzada y que favoreció a los participantes en el taller, tal y como lo señaló el Estudiante 1:

Avanzar rápido mis piezas, este semestre las saqué más rápido de lo normal que era para mí antes. Más rápido que antes. Creo que es lo que más me sirvió, y pues ir a hacer otras cosas que es lo que he seguido haciendo.

Por su parte, el Estudiante 2 aseveró: “Creo que el semestre pasado tuve un avance más rápido, sobre todo en el repertorio barroco, porque saqué más rápido y mejor las obras que estaba tocando ahí, que eran cuatro invenciones”. A su vez, el Estudiante 3 dijo: “Al menos, en ese sentido, lo memoricé mejor, porque al menos mi defecto era que como que las manos no van solas y te equivocas, y ya no hay donde agarrarte. Entonces, la memoria ya quedó más segura.”

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Las declaraciones presentadas por los estudiante en los párrafos anteriores, confirman lo que menciona Capistrán-Gracia (2017):

...realizar una práctica efectiva no solamente significa sentarse al instrumento durante horas; el dominio de una pieza requiere de un involucramiento físico y mental completo por parte del individuo. Un conocimiento bien informado, una actitud orientada al logro de objetivos, junto con el uso de estrategias adecuadas para aprender, dominar y memorizar una pieza, son determinantes para obtener buenos resultados interpretativos en un examen, durante una audición o en el escenario.

#### **Categoría 4. Estrategias subdesarrolladas**

En esta categoría, los estudiantes fueron francos en reconocer que aún faltan aspectos por mejorar. Como se explicó anteriormente, al final de la intervención ellos comentaron que el taller se había quedado un poco justo en su duración, por lo que propusieron alargarlo y contar con el doctorando como instructor, pues sintieron que había resultado benéfico para su aprendizaje. Y es que, algunas estrategias de práctica musical efectiva quedaron en un nivel de subdesarrollo. En relación con el tema de las estrategias de práctica musical efectiva subdesarrolladas, el estudiante 5 comentó:

Eso voy a ver en una semana, si lo puedo hacer. Ah, pero ¿qué voy a ver en esa semana? Sí, ya sé que voy a ver esas dos secciones, pero ¿cómo las voy a ver?, ¿qué tengo que dominar? ¡Ah, pues voy a dominar los acordes de la izquierda y a leer la parte de la derecha! Fíjese, nada más esos dos detalles: voy a ver los acordes, el pulso, cómo lo puedo ir tocando, y la digitación de la mano derecha. Estas estrategias son de ayuda, pero aún no las domino.

La declaración del Estudiante 5 impulsa a reflexionar en lo que Foldes (1958. p. 29) comenta en su libro *Claves del Teclado*:

Practicar es al mismo tiempo un arte y una ciencia. Cómo practicar, o en muchos casos, cómo no practicar, ha sido objeto de intensos estudios por parte de los más notables maestros de piano de todas las épocas. *Dime cómo practicas y te diré qué clase de pianista eres.* Al preguntársele a cierto pedagogo del piano cual consideraba él la verdadera meta de la instrucción pianística, respondió: “Enseñar al alumno como practicar.”

#### **Categoría 5. Vacío de conocimientos estilísticos**

Desde el inicio de la presente investigación resulto evidente la urgencia de abordar las problemáticas relacionadas con los aspectos técnico-musicales de las obras

contrapuntísticas para teclado, pues fue posible observar que algunos de ellos poseían conocimientos muy limitados acerca de los compositores de la época, así como un desconocimiento casi total sobre estilo (fraseo, articulaciones, ornamentación, etc.). Así, no fue de sorprender que entre los resultados derivados del grupo focal surgiera la temática del estilo. Por ejemplo, el estudiante 3 aseveró:

“Yo los trinos y adornos los hacía un poco al “ahí se va”, o solo intentaba meterlos como cupieran en la figura en la que estuvieran. Ahora intento hacerlo medidos, como los vimos en el curso, pero aún me gana el vicio de hacerlos un poco de manera improvisada”.

Y es que, como explica Turek (1987):

La ornamentación no solo embellece la melodía, sino que también refleja la expresividad emocional y la complejidad musical del Barroco. Además, la ornamentación permite a los ejecutantes añadir su propia interpretación personal, lo que hace que cada interpretación de la música de Bach sea única.

Por su parte, el estudiante 4 explicó: “Siempre he tocado la música de Bach como la de otros compositores y no me había detenido a pensar que no es lo mismo, que, por ejemplo, Chopin o Ponce se deben tocar diferente”.

En este caso, lo positivo de la investigación-acción fue que estos vacíos de conocimientos estilísticos fueron parcialmente subsanados y ahora toca a los jóvenes estudiantes seguir aprendiendo, investigando y poniendo en práctica sus conocimientos. Se entiende que es un proceso que irán desarrollando a lo largo de su vida como profesionales de la música, al tomar cursos, asistir a talleres, participar en clases magistrales y, sobre todo, al documentarse a través de la lectura de fuentes de información de alto rigor académico.

### **Categoría 6. Vicios arraigados**

La interpretación de la música del S.XVIII en el piano representa desafíos significativos para los estudiantes. Así, durante el proceso de aprendizaje, a menudo desarrollan vicios que afectan negativamente su ejecución y comprensión musical y se arraigan en su praxis interpretativa. Entre ellos, destaca la falta de atención a una lectura ordenada del texto musical, el poco conocimiento estilístico, la rigidez interpretativa, así como la desconexión con el contexto histórico de las obras. Lo anterior se refleja en un desarrollo poco sólido de la técnica pianística y que comprende la calidad del sonido, los

matices, las dinámicas y la capacidad expresiva dentro del estilo musical que se interpreta, cualidades que el estudiante de música puede alcanzar únicamente mediante un estudio paciente y reflexivo, pues como explica Buitrago (2011, p. 30): “El estudio de la técnica pianística es una manera adecuada para lograr habilidades que permitan tocar conscientemente el piano y es un proceso que toda persona puede desarrollar”.

En relación con esta categoría, el Estudiante 2 comentó en relación con sus propios vicios: “Pues trato de hacerlo, pero de repente como que mi cerebro se le olvida, o es tanta la rutina que tenía antes que todavía queda ahí rezago de lo que hacía anteriormente”. Del mismo modo, el Estudiante 3 explicó:

Bueno, hablando acerca de lo que comentaba un poco anteriormente, se había notado ya por ejemplo en otras materias, digamos apreciación o historia, que vemos, digamos todos los periodos, pero todos, así como muy embarraditos, y a veces el siguiente año otra vez, muy embarraditos, y yo sí siento que lo mejor sería como a lo mejor un año barroco, otro año, otro periodo y así es cierto, no lo había pensado que incluso en el piano creo que también podría ser más productivo, porque tenemos como una mejor claridad de cómo es el estilo.

### **Categoría 7. Consecuencias de no estudiar correctamente**

En alguna ocasión le preguntaron a Arthur Rubinstein si existía un secreto para tocar bien, y este respondió, “Si existiese un secreto, ya lo hubiera vendido desde hace mucho.” La respuesta del gran pianista, aparte de ser humorística, encierra una gran verdad. Y es que, en ejecución instrumental no existen fórmulas que nos conduzcan a obtener un buen resultado interpretativo-musical. Sin embargo, sí existen estrategias de práctica musical efectiva y de autorregulación que ayudan al estudiante a obtener resultados de manera sostenida y confiable. Desafortunadamente, una buena parte de los ejecutantes de todos los instrumentos carecen de esos conocimientos para efectuar una práctica productiva.

Los vicios más arraigados y que fueron percibidos por el doctorando durante las observaciones no participantes del presente estudio fueron: lectura deficiente de las partituras, repetición de pasajes con notas erróneas, mala posición de la mano, muñeca, postura poco ergonómica al sentarse, distracciones frecuentes con el celular, rápido agotamiento mental. Por supuesto, estas deficiencias traen por consecuencia un resultado insatisfactorio al momento en que los estudiantes presentan sus obras, ya sea en sus clases,

durante las presentaciones o al presentar sus exámenes, pues ejecutan de manera accidentada y con errores de memoria. Incluso, los pasajes que tocan bien suelen no ser interpretados con la calidad debida. Como explica Syroyid (2022.p.228), “Uno de los problemas más habituales del estudio instrumental es la impaciencia del alumno por oír el resultado final, intentando tocar la obra a *tempo* final desde un principio.” Así, no es de sorprender que el Estudiante 4 afirmara: “También me di cuenta de antes, cuando estudiaba sin un orden. Sabía que si ponía un dedo en lugar de otro se me podía olvidar el pasaje, o si no analizaba bien por partes la obra, mi memoria podría flaquear en un examen”.

**Figura 26.** Estudiante en el Auditorio de la Unidad Académica de Artes de la UAZ



**Fuente.** Fotografía tomada por el doctorando

## Capítulo 7. Conclusiones

Como se explicó desde un inicio, la presente investigación-acción fue motivada por el deseo vehemente del doctorando de ayudar a los estudiantes de la Licenciatura en Música con Énfasis en Piano de la Universidad Autónoma de Zacatecas, a superar los desafíos inherentes al aprendizaje e interpretación de las obras con textura polifónica de la primera mitad del siglo XVIII. Como parte de la investigación-acción que llevó a cabo, en la fase de identificación del problema o situación, el postulante pudo identificar como causa principal que los estudiantes no implementaban estrategias de práctica musical efectiva y de autorregulación, al momento de abordar sus obras de estudio en su práctica instrumental cotidiana. Como resultado, muchos de ellos obtenían resultados insatisfactorios que incluso llegaban a impulsarlos a abandonar la carrera. También pudo determinar que, en consecuencia, muchos estudiantes de piano suelen evitar el estudio del repertorio para teclado con textura contrapuntística del siglo XVIII, con lo que se pierden de desarrollar competencias de gran valor en la formación del pianista profesional.

Ya en la fase de diagnóstico, el postulante descubrió que mucho del resultado que los alumnos obtienen se debe, en gran medida, a una práctica desordenada, tanto en la en la preparación como en la ejecución y autoevaluación de la práctica, pues, si bien es cierto que los estudiantes practican, estas sesiones pueden ser de más o de menos tiempo, pueden ser cotidianas o pueden dejar días sin practicar, así mismo pueden realizarlas en uno u otro horario con duraciones siempre diferentes.

Afortunadamente, en el taller los participantes se mostraron receptivos y, al paso de las reuniones, se volvieron más y más inquisitivos, participativos y dispuestos a implementar las estrategias de práctica musical efectiva y de autorregulación, con el propósito de mejorar en su interpretación. Así, la experiencia del recital no solo fue satisfactoria, sino que los estudiantes mismos pudieron constatar que su aprendizaje fue benéfico y que su avance, aunque poco, fue significativo. En consecuencia, las estrategias aprendidas se constituyeron en una base para un desarrollo interpretativo sólido. Actualmente, los estudiantes que participaron en el estudio organizan sus sesiones de práctica semana tras semana, dosifican su tiempo de estudio para cada obra, detallan el elemento o sección de la obra que deben trabajar en dicho tiempo y toman decisiones de manera más crítica y reflexiva.

Lo relevante del estudio fue que los participantes comprendieron que una mejora sustancial solo se logra con una correcta planeación de la práctica y con fundamento en la organización de los tiempos de estudio. Así, aprendieron que el aprendizaje del repertorio pianístico incluye el establecimiento de metas a corto, mediano y largo plazo, así como la implementación de autoevaluaciones continuas y objetivas. Del mismo modo, entendieron que es crucial que el estudio de la música contrapuntística del siglo XVIII sea abordado desde varias perspectivas pedagógicas y con distintos compositores de la época, a fin de alcanzar una mejor comprensión de la polifonía.

Y es que, las obras de compositores como Buxtehude, Purcell y Telemann permiten un acercamiento paulatino y orgánico al contrapunto. Más aún, a través de estas piezas los estudiantes aprenden cómo realizar un estudio horizontal del texto musical, lo que los ayuda a familiarizarse con el tejido contrapuntístico de manera menos compleja y los prepara para aprender obras de mayor envergadura técnica y musical, tanto del barroco como de otros estilos.

Otro aspecto revelado por este estudio, tiene que ver con la importancia de promover una formación musical que vaya más allá de la mera técnica, y que involucre la estética de la música y la contextualización histórica de las piezas, ya que esto es necesario para que los estudiantes logren una interpretación genuina y bien fundamentada de las obras. Más aún, la educación musical a nivel profesional debe fomentar una mayor autonomía y criticidad en el estudio e interpretación musical, es decir, debe impulsar la metacognición, es decir, la capacidad de aprender a aprender. Las instituciones educativas deben darse cuenta de esto y comenzar a incorporar el conocimiento de estas estrategias en el plan de estudios. Así, se deben proporcionar herramientas y estrategias que ayuden a los estudiantes a abordar sus obras desde una perspectiva más informada, para que puedan ser intérpretes mejores, más críticos y adaptables a diferentes contextos musicales.

Por supuesto, las 10 sesiones no fueron suficientes para enseñarles todo. Sin embargo, se despertó en ellos el ánimo de investigar acerca de más estrategias de práctica musical efectiva y de autorregulación, y se sembró en ellos el deseo de conocer a un nivel más amplio y profundo el repertorio de música contrapuntística del siglo XVIII.

También hay que mencionar que, para un par de estudiantes, la experiencia no fue lo que esperaban, pues se dieron cuenta de que se trataba de un trabajo paulatino y

sistemático y no de un atajo o “fórmula mágica” para aprender rápidamente y sin esfuerzo. Desde la perspectiva del postulante, esta actitud se ha venido reflejando en los últimos tiempos, donde todo se encuentra al alcance de la mano por medio de herramientas digitales. Y es que, hoy en día es fácil acceder rápidamente a la consulta de un vídeo y a múltiples grabaciones. Prácticamente todo, se encuentra disponible en internet y, desde la perspectiva del doctorando, esta ventaja no ha sido tan benéfica para el estudio de la música, la cual se caracteriza por ser el resultado de una práctica dosificada, paulatina e informada.

Como docente y concertista de piano, el doctorando coincide con Franz Liszt, cuando explicó “Mi finalidad es dejar a los pianistas que me sucederán, un cúmulo de experiencias vividas” (Deschaussées, 1994). Así, quiso enfocar esta investigación-acción a la obtención de resultados satisfactorios, mediante la implementación de un taller a través del cual los estudiantes hicieran acopio de suficientes estrategias de práctica musical efectiva y autorregulación y superaran los desafíos que este repertorio entraña. El propósito final ha sido que, después de concluir este estudio, este taller pueda ser replicado con diversos estudiantes para irlo perfeccionando, con la finalidad de que otras universidades de nuestro país puedan implementar un modelo de estudio similar que permita lograr un aprendizaje sólido y una conciencia de que la práctica y el estudio cotidiano deben ser efectivos.

## Bibliografía

- Atmadja, S. A. (2012). *A Guide to Selected Resources on Memorization Techniques for Pianists: An Annotated Bibliography* [Disertación Doctoral]. West Virginia University.  
<https://researchrepository.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5864&context=etd>
- Banowitz, J. (2021). *The performing pianist's guide to fingering*. University Press.
- Beletzky, N. y Nielsen, J. (2001). Toma de apuntes en estudiantes de nivel medio. Ponencia presentada en el *II Congreso Nacional de Investigación Educativa*. Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Comahue, Cipolletti, Argentina.
- Benavides, A. (2008). *Rol del análisis musical en la enseñanza del piano a nivel universitario: coherencia con las teorías del aprendizaje en adultos y su incidencia en la pedagogía del piano. el clave bien temperado de J. S. Bach como estudio de caso* [Tesis de maestría no publicada]. Pontificia Universidad Javeriana.  
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/22082>
- Bernstein, S. (1981). *With your own two hands*. G. Schirmer, Inc.
- Berr, B. (2010). The end is where we start from. *American Music Teacher*, June- July, 56.  
<https://www.jstor.org/stable/i40140689>
- Berrocal de Luna, E, y Expósito López, J. (2011). *El proceso de investigación educativa II: Investigación-acción” en Innovación docente e investigación educativa*. Grupo Editorial Universitario.
- Bonneville-Roussy, A. y Bouffard, T. (2014). When quantity is not enough: Disentangling the roles of practice time, self-regulation and deliberate practice in musical achievement. *Psychology of Music*, 43(5), 686–704.  
<https://doi.org/10.1177/0305735614534910>
- Campayo, E. y Cabedo, A. (2018). Investigación-acción como recurso para la innovación y mejora de la práctica educativa en conservatorios: una experiencia en las enseñanzas elementales de música en España. *Psychology, Society, & Education*, 10(1), 15-36. <https://doi.org/10.25115/psye.v10i1.1767>
- Capistrán-Gracia, R. W. (2014). La práctica hace al maestro. *Docere*, 5(10), 36-39.  
<https://revistas.uaa.mx/index.php/docere/article/view/2260>

- Capistrán-Gracia, R. W. (2015). Métodos y estrategias de estudios: ¿de quién son responsabilidad? En Capistrán-Gracia (coord.), *Educación Musical a Nivel Superior* (pp. 51-58). Universidad Autónoma de Aguascalientes
- Capistrán-Gracia, R.W. (2017). *La práctica musical efectiva. Revisión de literatura, resultados de investigación y propuesta metodológica*. Editorial UAA. [https://editorial.uaa.mx/catalogo/cac\\_rc\\_practica\\_musical\\_efectiva\\_9786078523092.html](https://editorial.uaa.mx/catalogo/cac_rc_practica_musical_efectiva_9786078523092.html)
- Capistrán-Gracia, R.W. (2018). El Portafolio Electrónico como Instrumento de Evaluación y como Estrategia de Autorregulación en la Formación del Músico Profesional. *Revista Educación*, 42(2), 1-12. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/educacion/article/view/25937>
- Castillo, P. (2007). *Costumbres de interpretación de la música barroca a partir de los libritos para el teclado dedicados a Anna Magdalena Bach, 1722-1725*. Universidad Veracruzana, Dirección General Editorial.
- Chang, C. (2008). *Fundamentos del estudio del piano*. <http://www.pianopractice.org/spanish.pdf>
- Colás, P. y Buendía, L. (1998). *Investigación Educativa*. Alfar.
- Copland, A. (1939). *Cómo Escuchar la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- Corral, Y. (2010). Diseño de cuestionarios para recolección de datos. *Revista Ciencias de la Educación*, 20(36), 152-168. <http://www.servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/n36/art08.pdf>
- Cuartero, M. y Payri, B. (2010). Tipos de memoria, aptitudes y estrategias en el proceso de memorización de estudiantes de piano. *Revista Electrónica de LEEME*, 26, 32-54. <https://roderic.uv.es/rest/api/core/bitstreams/3ed17d1d-8e76-4a4d-9174-d8be9d44952b/content>
- Da Costa, D. (1999). An investigation into instrumental pupils' attitudes to varied, structured practice: two methods of approach. *British Journal of Music Education*, 16, 65-77. <https://doi:10.1017/S0265051799000157>
- Díaz San Juan, L. (2011). *La Observación*. Facultad de Psicología. UNAM. [https://www.psicologia.unam.mx/documentos/pdf/publicaciones/La\\_observacion\\_Lidia\\_Diaz\\_Sanjuan\\_Texto\\_Apoyo\\_Didactico\\_Metodo\\_Clinico\\_3\\_Sem.pdf](https://www.psicologia.unam.mx/documentos/pdf/publicaciones/La_observacion_Lidia_Diaz_Sanjuan_Texto_Apoyo_Didactico_Metodo_Clinico_3_Sem.pdf)

- Duke, R. A., Simmons, A. L. y Davis Cash, C. (2009). It's not how much; it's how. Characteristics of practice behaviour and retention of performance skills. *Journal of Research in Music Education*, 56(4), 310-321. <http://www.jstor.org/stable/40204936>
- Escobar-Pérez, J. y Cuervo-Martínez, A. (2008). Validez de contenido y juicio de expertos: Una aproximación a su utilización. *Avances en Medición*, 6, 27-36. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-61802017000300042](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-61802017000300042)
- Escolar, Z. (2017). El contrapunto para tecla de J. S. Bach a lo largo de la historia: Influencia en la Literatura posterior y corrientes interpretativas. *AV. Notas Revista de Investigación Musical*, 02, 62-76. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7645960>
- Flavell, J. H. (1976). Meta-cognitive aspects of problem solving. En L. B. Resnick (Ed.), *The nature of intelligence* (pp. 231-235). Erlbaum.
- Gallardo, A. (2015). *La memoria en la interpretación pianística: su evaluación en el contexto de la enseñanza musical superior* [Tesis no publicada]. Universidad de Córdoba. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=66200>
- García Lascuráin, E. (1999). *Guía de estudio para abordar los pequeños preludios de Johann Sebastian Bach* [Tesis de Licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/pd1999/273792/Index.html>.
- García, S. (2008). Interpretación pianística, vinculación entre análisis musical y herramientas técnicas. *Actas de la VII Reunión de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/43865>
- Gibbs, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa*. Ediciones Morata.
- González, A. (2008). La interpretación al piano del repertorio original para clave y fortepiano. *Resonancias*, 46, 47-54. <https://ria.asturias.es/RIA/bitstream/123456789/227/1/Archivo.pdf>
- Halford, M. (1980). *The Harpsichord Manual. An Introduction to the Technic, Ornamentation and Performance Practices*. Alfred Publishing Co.

- Hallam, S. (2001). The development of meta-cognition in musicians: Implications for education. *The British Journal of Music Education*, 18(1), 27-39. <https://www.cambridge.org/core/journals/british-journal-of-music-education/article/abs/development-of-metacognition-in-musicians-implications-for-education/E417353F666DD1A817A9053803B27792>
- Hallam, S., Rinta T., Varvarigou, M., Creech, A., Papageorgi, L., Gomes, T. y Lanipekun, J. (2012). The development of practising strategies in young people. *Psychology of Music*, 40(5), 652-680. <https://doi.org/10.1177/0305735612443868>
- Hargreaves, D. J. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Graó.
- Hargreaves, D. J. y Marshall, N. A. (2003). Developing identities in music education. *Music Education Research*, 5(3), 263-273.
- Harris, P. (2008). *Improve your sight Reading Vol. IV*. Faber Music.
- Herrera, R. (2023). *¡Juro que en mi casa me salía mejor!* Editores Buena Onda.
- Jorgensen, H. (2002). Instrumental performance expertise and amount of instrumental practice among students in a conservatoire. *Music Education Research*, 4(1), 105-119. <https://doi.org/10.1080/14613800220119804>
- Jorgensen, H. (2004). Strategies for individual practice. En Williamon, A. (Ed.), *Musical excellence: strategies and techniques to enhance Performance* (pp. 85-104). Oxford University Press.
- Kostka, M. J. (2002). Practice expectations and attitudes: A survey of college-level music teachers and students. *Journal of Research in Music Education*, 50(2), 145-154. <https://doi.org/10.2307/3345818>
- Losada, E. (2016). Una reflexión: La lectura musical y algunos procesos del conocimiento. *Worldwide Cuban Music*. <https://worldwidecubanmusic.com/2016/03/14/una-reflexion-la-lectura-musical-y-algunos-procesos-del-conocimiento>.
- Lundin, R. A. (1967). *An Objective Psychology of Music*. The Ronald Press Company.
- McPherson G. E. y McCormick, J. (1999). Motivational and self-regulated learning components of musical practice. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 17(141), 98-102.

- McPherson, G. E. y Zimmerman, B. J. (2002). Self-regulation of musical learning: A social cognitive perspective. En R. Colwell y C. Richardson (Eds.), *The new handbook of research on music teaching and learning: a project of the Music Educators National Conference* (pp. 327-347). Oxford University Press.
- Neuhaus, H. (2004). *El arte del piano. consideraciones de un profesor* (G. González, C. Martín Colinet Trad.). Real Musical.
- Nielsen, S. (1999). Learning strategies in instrumental music practice. *British Journal of Music Education*, 16(3), 275-291.
- Nielsen, S. (2001). Self-regulating learning strategies in instrumental music practice. *Music Education Research*, 3(2), 155-167. <https://doi.org/10.1080/14613800120089223>
- Rosen, Ch. (2002). *Piano notes: the world of the pianist*. Free Press
- Rosenthal, R., Durairaj, M. y Magann, J. (2009). Musicians' descriptions of their expressive musical practice. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 181(4), 37-49.
- Schonberg, H. (1990). *Los grandes pianistas*. Javier Vergara Editor
- Shamagian, M. (2007). *Metodología de la enseñanza del piano* (2.a ed., Vol. 1). Dos acordes.
- Simones, L., Rodger, M., & Schroeder, F. (2017). Seeing How it Sounds: Observation, Imitation and Improved Learning in Piano Playing. *Cognition and Instruction*, 35(2), 125-140. <https://doi.org/10.1080/07370008.2017.1282483>
- Sloboda, J. A., Davidson, J. W., Howe, M. J. A. y Moore, D. G. (1996). The role of practice in the development of performing musicians. *British Journal of Psychology*, 87, 287-309. <https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.1996.tb02591.x>
- Sosniak, L. A. (1990). The tortoise, the hare and the development of talent. En M. J. A. Howe (Ed.), *Encouraging the development of exceptional skills and talents* (pp. 149-164). British Psychological Society Books.
- Spradley, J. P. (1979). *The Ethnographic Interview*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Stake, R. (2006). *Multiple case study analysis*. Guilford Press.

- Tripiana Muñoz, S. y Vela González, M. (2020). Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica instrumental. *Revista Internacional de Educación Musical*, 8, 3-14. <https://zaguan.unizar.es/record/97231?ln=es>
- Tureck, R. (1983). *Introducción a la interpretación de Johann Sebastian Bach*. Musigraf Arabí.
- Volioti, G., & Williamon, A. (2017). Recordings as learning and practising resources for performance: Exploring attitudes and behaviours of music students and professionals. *Musicae Scientiae*, 21(4), 499–523. <https://doi.org/10.1177/1029864916674048>
- Von Arx, V. (2014). *Piano lessons with Claudio Arrau a guide to his philosophy and techniques*. Oxford University Press.
- Westney, W. (2003). *The perfect wrong Note: Learning to rust your musical self*. Cambridge: Amadeus Press.
- Yücetoker, I. (2021). Pedagogical analysis of the baroque period piano repertoire: example of Italy. *International Education Studies*; 14(11), 19-30.

**Anexo 1. Transcripción de Entrevistas:**

**Informante 1**

<b>Informante</b>	Samuel Isaías Beltrán López
<b>Edad</b>	23 años
<b>Semestre</b>	8° semestre
<b>Lugar de la entrevista</b>	Unidad Académica de Artes de la UAZ
<b>Fecha de la entrevista</b>	25 de enero 2023
<b>Etnógrafo/Investigador</b>	César Antonio Manzo D'nes

<b>Iniciales de la persona</b>	<b>Transcripción</b>
<b>CAMD</b>	Nombre y edad
<b>SIBL</b>	Samuel Isaías Beltrán López, 23 años.
<b>CAMD</b>	¿Cuántos años llevas estudiando piano de manera formal?
<b>SIBL</b>	Llevo cerca de ocho años.
<b>CAMD</b>	¿Qué semestre te encuentras cursando en este momento?
<b>SIBL</b>	El último semestre. Octavo.
<b>CAMD</b>	¿Te gustan las obras para teclado compuestas en la primera mitad del siglo XVIII llamadas usualmente música barroca?
<b>SIBL</b>	Sí.
<b>CAMD</b>	¿A cuántos compositores de esta época <b>conoces</b> y cuál es tu

	preferido?
<b>SIBL</b>	Muy pocos, solo dos: Scarlatti, también a Bach, obviamente. Y, pues, mi preferido es Scarlatti.
<b>CAMD</b>	¿Podrías enlistar lo más acertadamente posible el repertorio de esta época que has interpretado en tu vida estudiantil, desde tus inicios hasta la fecha?
<b>SIBL</b>	Claro. ¿Tengo que nombrar las obras? Ok, pues varios preludios y fugas de Bach y solamente una sonata de Scarlatti.
<b>CAMD</b>	Antes de preludios y fugas, ¿tocaste algunas invenciones?
<b>SIBL</b>	Claro, toco algunas invenciones, sinfonías y pues ya.
<b>CAMD</b>	Pequeños preludios y fugas, Ana Magdalena Bach.
<b>SIBL</b>	Pequeños preludios y fugas. Ana Magdalena Bach no.
<b>CAMD</b>	¿Directamente comenzaste con Pequeños preludios y fugas?
<b>SIBL</b>	Exactamente.
<b>CAMD</b>	¿Y alguna sonata de Scarlatti por allí no? Cuando seleccionas una obra de este periodo ¿tomas la decisión en fusión nivel técnico musical o la decisión se basa únicamente en el gusto por la obra?
<b>SIBL</b>	El gusto por la obra, definitivamente.
<b>CAMD</b>	Si una pieza presenta para ti una dificultad desafiante, ¿deja de ser atractiva para ti o te dan más ganas de aprenderla?
<b>SIBL</b>	Me dan más ganas de aprenderla.
<b>CAMD</b>	¿Con qué frecuencia escuchas música barroca?

<b>SIBL</b>	Muy poco frecuente.
<b>CAMD</b>	Bueno. ¿Una vez al año? ¿Una cada seis meses?
<b>SIBL</b>	Yo creo que máximo cuatro veces cada seis meses.
<b>CAMD</b>	¿Podrías nombrar a todos los grandes intérpretes de esta música que conozcas?
<b>SIBL</b>	No conozco muchos grandes intérpretes, pero sé que Richter es uno de ellos, nada más.
<b>CAMD</b>	¿Qué tan satisfecho quedas con el resultado al ejecutar una obra de este periodo en público?
<b>SIBL</b>	Del uno al diez, ocho.
<b>CAMD</b>	Es decir, normalmente quedas satisfecho. ¿Si tu nivel de satisfacción en general con obras de este periodo no es el que esperas, por ejemplo, a qué factor se lo atribuyes?
<b>SIBL</b>	Si llegara a sentirme satisfecho, pues a estar estudiando diario la obra.
<b>CAMD</b>	¿Cuáles son tus estrategias para una práctica instrumental efectiva, es decir, cómo estudias?
<b>SIBL</b>	Claro. Pues me voy por secciones y por compases cuando se trata de música barroca. Siempre me voy primer compás, segundo compás y así progresivamente hasta llegar al último para que la memoria, pues, no falle. También estudio ciertas secciones que tienen pasajes difíciles o complicados, para no fallar a la hora de la interpretación.
<b>CAMD</b>	¿Conoces fuentes de información las cuales brinden apoyo para tu estudio y qué tanto las utilizas?

<b>SIBL</b>	Solo conozco algunos tratados de armonía, para ese entonces no las utilizo demasiado.
-------------	---



**Informante 2**

<b>Informante</b>	Alejandra Ordoñez Rocha
<b>Edad</b>	19 años
<b>Semestre</b>	3° semestre
<b>Lugar de la entrevista</b>	Unidad Académica de Artes de la UAZ
<b>Fecha de la entrevista</b>	28 de octubre de 2022
<b>Etnógrafo/Investigador</b>	César Antonio Manzo D'nes

<b>Iniciales de la persona</b>	<b>Transcripción</b>
<b>CAMD</b>	Nombre y edad.
<b>AOR</b>	Alejandra Ordoñez Rocha, 19 años de edad.
<b>CAMD</b>	¿Cuántos años llevas estudiando piano de manera formal?
<b>AOR</b>	Eh... licenciatura.
<b>CAMD</b>	Sí, desde que tú consideres que llevas estudiando piano.
<b>AOR</b>	10 años.
<b>CAMD</b>	¿Qué semestre estás cursando en este momento?
<b>AOR</b>	Tercer semestre.
<b>CAMD</b>	¿Te gustan las obras para teclado compuestas en la primera mitad del siglo XVIII llamadas usualmente música barroca?
<b>AOR</b>	Más o menos.

<b>CAMD</b>	¿A cuántos compositores de esta época conoces y cuál es tu preferido?
<b>AOR</b>	Mmm... conozco a Scarlatti, Telemann, Bach, Händel y, pues, el que más toco es Bach, me llama más la atención.
<b>CAMD</b>	¿Podrías enlistar lo más acertadamente posible el repertorio de esta época que has interpretado en tu vida estudiantil, desde tus inicios hasta el momento?
<b>AOR</b>	Sí, a ver... toqué al inicio unos preludios, no minuetos de Ana Magdalena Bach. Luego unos pequeños preludios de Bach y, luego, las invenciones a dos voces y las sinfonías a tres voces. Y ahorita estoy viendo algunas piezas de clave bien temperado del número uno.
<b>CAMD</b>	Por ejemplo, de las invenciones ¿cuántas tocaste?
<b>AOR</b>	Bueno creo que toqué... bueno, no vi todas. Toqué, pues, la mitad.
<b>CAMD</b>	Unas siete invenciones tocaste.
<b>AOR</b>	Más o menos. También de las de a tres voces, también toqué más o menos la mitad.
<b>CAMD</b>	Cuándo seleccionas una obra de este periodo ¿tomas la decisión en función de tu nivel técnico musical o la decisión se basa únicamente en el gusto por la obra?
<b>AOR</b>	En el gusto por la obra.
<b>CAMD</b>	Si una pieza presenta para ti una dificultad desafiante, ¿deja de ser atractiva para ti o te dan más ganas de aprenderla?
<b>AOR</b>	Me dan más ganas de tocarla.

<b>CAMD</b>	¿Con qué frecuencia escuchas música barroca?
<b>AOR</b>	Mmm... más o menos. Escucho más otro periodo.
<b>CAMD</b>	Podrías nombrar a todos los grandes intérpretes de esta música que conozcas.
<b>AOR</b>	¿A todos?, uy.
<b>CAMD</b>	A los que conozcas.
<b>AOR</b>	Recuerdo, pues, a Scarlatti, Telemann.
<b>CAMD</b>	No, intérpretes.
<b>AOR</b>	Ah, intérpretes. Richter, nada más recuerdo a Richter.
<b>CAMD</b>	¿Qué tan satisfecha quedas con el resultado al ejecutar una obra de este periodo en público?
<b>AOR</b>	Más o menos. A veces me equivoco un poco con las voces y no las interpreto bien cada voz.
<b>CAMD</b>	Si tu nivel de satisfacción en general con obras de este periodo no es el que esperas, ¿a qué factor se lo atribuyes?
<b>AOR</b>	Ah, que no analicé bien la obra y que no estudié lo suficiente.
<b>CAMD</b>	Pero si te encuentras satisfecha con tu desempeño con las obras, ¿a qué factor se lo atribuyes?
<b>AOR</b>	A la práctica.
<b>CAMD</b>	¿Cuáles son tus estrategias para una práctica instrumental efectiva, es decir, cómo estudias?

<b>AOR</b>	Bueno, las obras barrocas, por ejemplo, ya que son de cuatro voces o tres voces estudio cada voz por separado y así voy de dos en dos. Por ejemplo, primero hago una y luego otra, luego dos, luego tres y luego cuatro, cinco, hasta que ya lo tengo. Voy analizando también el tema, eh, pues sí, los episodios que tiene para saber dónde voy a destacar una voz, dónde voy a tocar más bajito y así.
<b>CAMD</b>	¿Conoces fuentes de información las cuales brinden apoyo a tu estudio y qué tanto las utilizas?
<b>AOR</b>	Mmm... bueno, pues no, libros; pero casi no los utilizo. Utilizo más para leer, así como compositores, como que me ayuden a la práctica.
<b>CAMD</b>	Pero sí digamos que tratados de técnica o hablando de música barroca tratados de ornamentación, articulación, ese tipo de cosas que hay.
<b>AOR</b>	Pues he leído el <i>Contrapunto</i> de Pistón, pero no sé si eso me ayude como para mi práctica o solamente...
<b>CAMD</b>	Como teoría en general, de contrapunto.

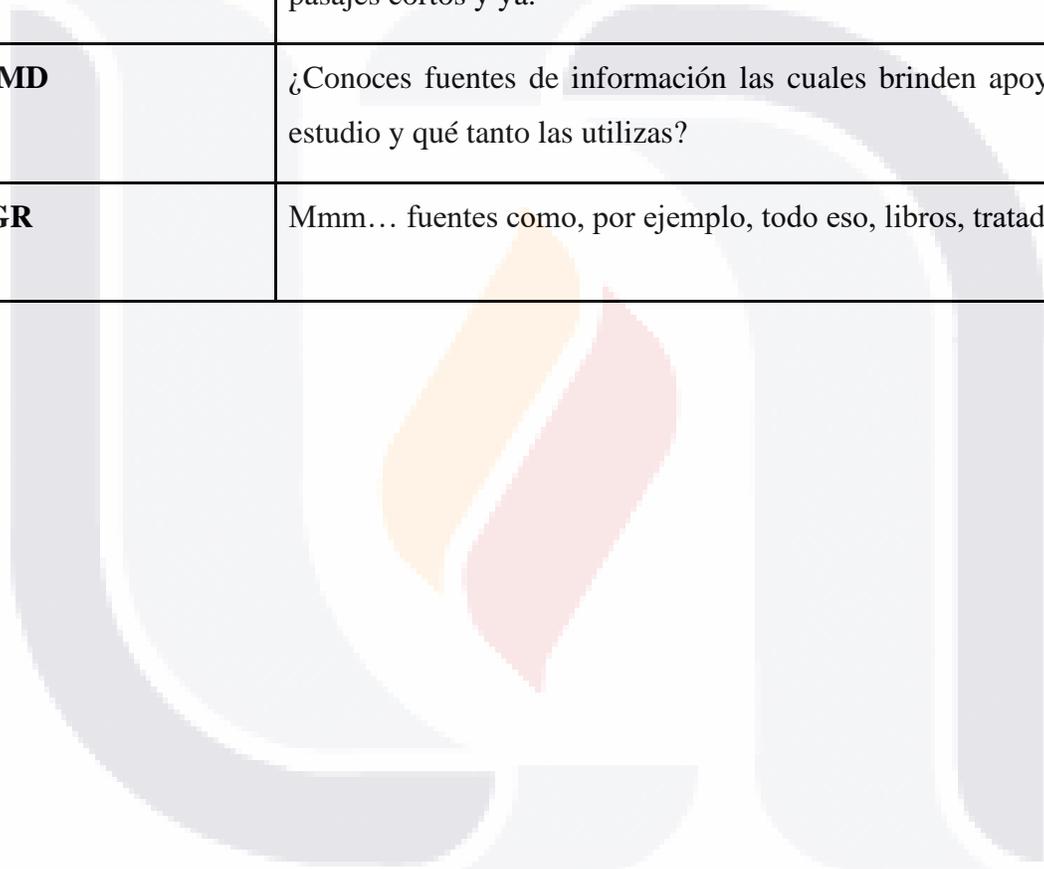
<b>Informante</b>	Rocío Isabel Godina Robledo
<b>Edad</b>	27 años
<b>Semestre</b>	4º semestre
<b>Lugar de la entrevista</b>	Unidad Académica de Artes de la UAZ
<b>Fecha de la entrevista</b>	5 de noviembre de 2022
<b>Etnógrafo/Investigador</b>	César Antonio Manzo D' nes

<b>Iniciales de la persona</b>	<b>Transcripción</b>
<b>CAMD</b>	Nombre y edad.
<b>RIGR</b>	Rocío Isabel Godina Robledo, 27 años.
<b>CAMD</b>	¿Cuántos años llevas estudiando piano de manera formal?
<b>RIGR</b>	Siete años.
<b>CAMD</b>	¿Qué semestre te encuentras cursando en este momento?
<b>RIGR</b>	Cuarto de licenciatura.
<b>CAMD</b>	¿Te gustan las obras para teclado compuestas en la primera mitad del siglo XVIII llamadas usualmente música barroca?
<b>RIGR</b>	Sí, sí me gustan.
<b>CAMD</b>	¿Podrías enlistar lo más acertadamente posible el repertorio de esta época que has interpretado en tu vida estudiantil, desde tus inicios hasta la fecha?

<b>RIGR</b>	Sí. Bach un pequeño preludio; El clave bien temperado, el primero y el segundo; el Preludio y la fuga. Invenciones de Bach. Ay Dios. Me acuerdo de esto.
<b>CAMD</b>	Correcto. Cuando seleccionas una obra de este periodo, ¿tomas la decisión en función de tu nivel técnico musical o la decisión se basa únicamente en el gusto por la obra?
<b>RIGR</b>	Creo que intervienen los dos.
<b>CAMD</b>	Si una pieza presenta para ti una dificultad desafiante, ¿deja de ser atractiva para ti o te dan más ganas de aprenderla?
<b>RIGR</b>	Hace tiempo así era. Si representaba algo que se me dificultara perdía el interés, pero con nuevas herramientas de estudio pues se puede lograr, como abarcar un buen estudio, buen proceso, pues eso dan ganas de concluir y con ganas, no.
<b>CAMD</b>	¿Con qué frecuencias escuchas música barroca?
<b>RIGR</b>	Yo diría que, mínimamente, no regularmente, yo creo que es un intermedio. O ¿algo más específico?
<b>CAMD</b>	Sí, algo más específico. Bueno, si un mes al mes.
<b>RIGR</b>	¡Ah! Ok, pues yo creo que tres veces, quince días.
<b>CAMD</b>	¿Podrías nombrar a todos los grandes intérpretes de esta música que conozcas?
<b>RIGR</b>	Pues Bach.
<b>CAMD</b>	Intérpretes.
<b>RIGR</b>	¡Ah! Intérpretes. Pero actuales.

<b>CAMD</b>	O del pasado, pero que sean intérpretes. Es decir, ejecutantes.
<b>RIGR</b>	Vivaldi es compositor. Sí es, ¿verdad? Mmm...
<b>CAMD</b>	Un intérprete sería, no sé, Martha Argerich, Richter, Glen Gould.
<b>RIGR</b>	Ah, pues aparte de los que usted mencionó. Mmm... Arthur Rubinstein, Marta Argerich, mmm... ¡ay!
<b>CAMD</b>	¿Qué tan satisfecha quedas con el resultado al ejecutar una obra de este periodo en público?
<b>RIGR</b>	Eh, pues regular.
<b>CAMD</b>	¿Poco satisfecha?
<b>RIGR</b>	Yo diría que a veces poco satisfecha y a veces un poquito más contenta.
<b>CAMD</b>	Si tu nivel de satisfacción en general con obras de este periodo no es el que esperas, ¿a qué factor se lo atribuyes?
<b>RIGR</b>	Mmm... yo creo que, al estudio, a la preparación, a lo mejor de enfrentarte a un público, también eso, pues a veces uno estudia, pero se olvida quizás de cosas; un poco trabajar con la presión se siente tocar en frente de las personas, no como conjunto.
<b>CAMD</b>	Pero si te encuentras satisfecha con tu desempeño con las obras, ¿a qué factor se lo atribuyes?
<b>RIGR</b>	¿Si me siento satisfecha?
<b>CAMD</b>	A lo mejor has tocado 10 veces y de esas 10 veces, tres te has sentido satisfecha, ¿a qué factor se lo atribuirías?

<b>RIGR</b>	Mmm... pues sí yo creo. Podría decir muchas cosas, pero finalmente el origen siempre va ser el estudio.
<b>CAMD</b>	¿Cuáles son tus estrategias para una práctica instrumental efectiva, es decir, cómo estudias?
<b>RIGR</b>	Mmm... pues ya teniendo la pieza las empiezo a estudiar a manos separadas. Trato de ver la pieza armónicamente, estudiar por pasajes cortos y ya.
<b>CAMD</b>	¿Conoces fuentes de información las cuales brinden apoyo a tu estudio y qué tanto las utilizas?
<b>RIGR</b>	Mmm... fuentes como, por ejemplo, todo eso, libros, tratados no.



<b>Informante</b>	Manuel Mauricio Martínez López
<b>Edad</b>	24 años
<b>Semestre</b>	5° semestre
<b>Lugar de la entrevista</b>	Unidad Académica de Artes de la UAZ
<b>Fecha de la entrevista</b>	15 de noviembre de 2022
<b>Etnógrafo/Investigador</b>	César Antonio Manzo D' nes

<b>Iniciales de la persona</b>	<b>Transcripción</b>
<b>CAMD</b>	Nombre y edad.
<b>MMML</b>	Manuel Mauricio Martínez López, 24 años de edad.
<b>CAMD</b>	¿Cuántos años llevas estudiando piano de manera formal?
<b>MMML</b>	De manera formal estoy por cumplir el próximo 28, 8 años tocando seriamente.
<b>CAMD</b>	¿Qué semestre te encuentras cursando en este momento?
<b>MMML</b>	Quinto semestre de nivel superior.
<b>CAMD</b>	¿Te gustan las obras para teclado compuestas en la primera mitad del siglo XVIII llamadas usualmente música barroca?
<b>MMML</b>	Pues me gustan, me encantan.
<b>CAMD</b>	¿A cuántos compositores de esta época conoces y cuál es tu preferido?

<b>MMML</b>	Varios, entre ellos Couperin, Rameau, Scarlatti y, sobre todo, Johann Sebastian Bach que es mi favorito.
<b>CAMD</b>	¿Podrías enlistar lo más acertadamente posible el repertorio de esta época que has interpretado en tu vida estudiantil, desde tus inicios hasta la fecha?
<b>MMML</b>	Los minuets de Ana Magdalena Bach en mi sección, junto con los pequeños preludios e invenciones de Johann Sebastian Bach. Y durante los niveles previos toqué varios preludios y fugas del clave bien temperado uno. Y recientemente los dos primeros años superiores interpreté tres suites francesas y estoy retomando otra vez el clave bien temperado.
<b>CAMD</b>	Cuando seleccionas una obra de este periodo ¿tomas la decisión en función de tu nivel técnico musical o la decisión se basa únicamente en el gusto por la obra?
<b>MMML</b>	Un poco de las dos cosas, tomando en cuenta cual obra y me gusta, a la vez analizo si está a mi nivel o la demanda que me va pedir para trabajar.
<b>CAMD</b>	Si una pieza presenta para ti una dificultad desafiante, ¿deja de ser atractiva para ti o te dan más ganas de aprenderla?
<b>MMML</b>	Me dan más ganas de aprenderla. A veces siento el bajón de que no puedo, pero si me gusta en verdad éste me da más fuerza para poder practicar.
<b>CAMD</b>	¿Con qué frecuencia escuchas música barroca?
<b>MMML</b>	Muy seguido.
<b>CAMD</b>	¿Una vez a la semana?

<b>MMML</b>	Sí. Casi prácticamente unas tres, cuatro veces a la semana.
<b>CAMD</b>	¿Podrías nombrar a todos los grandes intérpretes de esta música que conozcas?
<b>MMML</b>	Sí, Andreas Schiff, Glen Gould, Sviatoslav Richter, que son los principales pianistas con que me identifico.
<b>CAMD</b>	¿Qué tan satisfecho quedas con el resultado al ejecutar una obra de este periodo en público?
<b>MMML</b>	Vivaldi es compositor. Sí es, ¿verdad? Mmm...
<b>CAMD</b>	Un intérprete sería, no sé, Martha Argerich, Richter, Glen Gould.
<b>MMML</b>	Ah, pues aparte de los que usted mencionó. Mmm... Arthur Rubinstein, Marta Argerich, mmm... ¡ay!
<b>CAMD</b>	¿Qué tan satisfecha quedas con el resultado al ejecutar una obra de este periodo en público?
<b>MMML</b>	Pues quedo satisfecho por mi trabajo, así como mi agrado de que mi música me guste mucho a mí, mi propia interpretación y que luego el público la disfrute.
<b>CAMD</b>	¿Poco satisfecha?
<b>MMML</b>	Yo diría que a veces poco satisfecha y a veces un poquito más contenta.
<b>CAMD</b>	Pero, por ejemplo, si tu nivel de satisfacción en general con obras de este periodo no es el que esperas, ¿a qué factor se lo atribuyes?
<b>MMML</b>	Podría ser a varias cosas, puede ser falta de práctica o bien un poco de miedo al tocar delante del público y más si hay pianistas porque lo pueden notar.

<b>CAMD</b>	Pero si te encuentras satisfecho con tu desempeño con las obras, ¿a qué factor se lo atribuyes?
<b>MMML</b>	A la práctica, motivación, inspiración y creatividad musical a la hora de tocar.
<b>CAMD</b>	¿Cuáles son tus estrategias para una práctica instrumental efectiva, es decir, cómo estudias?
<b>MMML</b>	Primero comienzo a leer de arriba abajo las obras descifrando lo que va haciendo cada una, así como las notas y ya después que vaya me escucha el maestro, me señala observaciones. Por lo general comienzo con los pasajes que no me salen practicándolo varias veces hasta que ya no haya ningún error y una vez que me sale, lo junto con cierta sección para tenerlo seguro, varias veces hasta lograr la seguridad.
<b>CAMD</b>	¿Conoces fuentes de información las cuales brinden apoyo a tu estudio y qué tanto las utilizas?
<b>MMML</b>	Bueno, fuentes a parte del internet no muchas, más que casi me apoyo con lo que va diciendo mi propia maestra o a veces veo el YouTube interpretación como...
<b>CAMD</b>	¿Pero en sí algún libro?
<b>MMML</b>	No.

<b>Informante</b>	María Fernanda Becerra Escobedo
<b>Edad</b>	25 años
<b>Semestre</b>	5° semestre
<b>Lugar de la entrevista</b>	Unidad Académica de Artes de la UAZ
<b>Fecha de la entrevista</b>	8 de octubre de 2022
<b>Etnógrafo/Investigador</b>	César Antonio Manzo D' nes

<b>Iniciales de la persona</b>	<b>Transcripción</b>
<b>CAMD</b>	Nombre y edad
<b>MFBE</b>	María Fernanda Becerra Escobedo, 25 años.
<b>CAMD</b>	¿Cuántos años llevas estudiando piano de manera formal?
<b>MFBE</b>	Ay, no sé, deje me acuerdo. Como siete, más o menos.
<b>CAMD</b>	¿Qué semestre te encuentras cursando en este momento?
<b>MFBE</b>	Quinto.
<b>CAMD</b>	¿Te gustan las obras para teclado compuestas en la primera mitad del siglo XVIII llamadas usualmente música barroca?
<b>MFBE</b>	Sí, no conozco tanto, pero sí.
<b>CAMD</b>	¿A cuántos compositores de esta época conoces y cuál es tu preferido?
<b>MFBE</b>	¿Para piano o en general barrocos?

<b>CAMD</b>	En general.
<b>MFBE</b>	Bach, Vivaldi, Händel también, Scarlatti: los dos, creo que eran dos. Couperin creo que también. Y son los que se me vienen a la mente por el momento.
<b>CAMD</b>	Ok. ¿Tu preferido?
<b>MFBE</b>	Pues supongo que conozco más a Bach, entonces diría que él, pero la verdad me hace falta conocer obras de los demás autores.
<b>CAMD</b>	¿Podrías enlistar lo más acertadamente posible el repertorio de esta época que has tocado en tu vida estudiantil, desde tus inicios hasta la fecha?
<b>MFBE</b>	A ver, ¿cómo?
<b>CAMD</b>	Sí, por ejemplo, si te acuerdas de la música barroca que has tocado desde que iniciaste hasta ahora.
<b>MFBE</b>	Pues han sido Preludios y fugas e invenciones de Bach.
<b>CAMD</b>	Y un poco antes no sé si tocaste pequeños preludios, Ana Magdalena. Todo eso cuenta.
<b>MFBE</b>	Así como dos de Ana Magdalena y creo que como dos preludios de Scarlatti.
<b>CAMD</b>	Cuando seleccionas una obra de este periodo ¿tomas la decisión en fusión de tu nivel técnico musical o la decisión se basa únicamente en el gusto por la obra?
<b>MFBE</b>	Es un poco de ambos, por lo general yo creo que lo que tiene mayor peso es que me guste, porque yo pienso que esto es un factor que ayuda a la motivación para poder estudiar, pero obviamente si no

	está a mi nivel pues no lo debo de tocar. Entonces las dos son importantes, pero quizá el que me guste es el que más peso tiene.
<b>CAMD</b>	Si una pieza para ti presenta una dificultad desafiante, ¿deja de ser atractiva para ti o te dan más ganas de aprenderla?
<b>MFBE</b>	Depende qué tanto. A lo mejor si es muy extremo a lo mejor me espero, pero por lo general yo creo que sí me motiva más.
<b>CAMD</b>	¿Con qué frecuencia escuchas música barroca?
<b>MFBE</b>	Fue una época. Hace algunos años en los que sí me dedicaba a escuchar mucha música académica y entre ellas, pues, barroca, romanticismo, pues todo eso, pero por el momento tengo mucho que ya no lo hago, entonces por el momento casi no.
<b>CAMD</b>	¿Podrías nombrar a todos los grandes intérpretes de esta música que conozcas?
<b>MFBE</b>	Glenn Gould, Richter. Son los que yo conozco que sé que son como fuertes en esta época, pero se me vienen a la mente otros intérpretes, pero no sé qué tan buenos son. Pero no se podría decir Martha Argerich, pero no conozco tanto; Evgeny Kissin, Listza Valentina algo así. Son los que se me vienen a la mente por el momento.
<b>CAMD</b>	¿Qué tan satisfecha quedas con el resultado al ejecutar una obra de este periodo en público?
<b>MFBE</b>	No mucho.
<b>CAMD</b>	¿Las razones?
<b>MFBE</b>	Siento que son una obra muy desafiante para la memoria porque como es contrapuntística a lo mejor si me equivoco en una parte es más difícil retomar.

<b>CAMD</b>	Si es un poco la siguiente pregunta: si tu nivel de satisfacción en general en obras de este periodo no es lo que esperas, ¿a qué factor se lo atribuyes?
<b>MFBE</b>	Sí pues a eso que es más difícil retomar. En ocasiones sí puedo tocarlo de inicio a fin, digamos, en momentos antes, pero a lo mejor con la presión sí es más fácil que mi mente se desvíe un poco.
<b>CAMD</b>	Pero si te encuentras satisfecha con tu desempeño con las obras de este periodo ¿a qué factor se lo atribuyes?
<b>MFBE</b>	Creo que muy pocas veces me he encontrado satisfecha. Entonces no sé.
<b>CAMD</b>	¿Cuáles son tus estrategias para una práctica instrumental efectiva, es decir, cómo estudias?
<b>MFBE</b>	Ok. Este... por el momento creo que he abordado todas mis piezas de la misma manera, pero sí estoy consciente de que cada pieza, ya sea género o estilo o periodo tiene que abordarse de diferente manera. Como que todavía me faltan las herramientas para poder llevarlo a cabo. Por ejemplo, yo creo que en un inicio lo que hago es tratar de tocarlo muy lento con manos juntas para ver si tengo dudas en la digitación. Yo creo que ese es el primer paso y una vez que esto lo logré llevar a cabo, pues ya voy viendo por frases, por páginas; toco manos juntas desde un inicio, pero muy lento; luego toco un par de veces para tener memoria muscular y ya que tengo eso un poquito para que me salve, ahora sí ya voy viendo más cuestiones de fraseo, intensidad, ir juntando las frases para poder tocar con todas las partes de la obra.
<b>CAMD</b>	¿Conoces fuentes de información las cuales brinden apoyo a tu estudio y qué tanto las utilizas?

<b>MFBE</b>	No, creo que no conozco. Hace poco me hice una cuenta en una página de internet que no recuerdo su nombre, y a veces me vienen textos de música; a veces para ayudar a la memorización o a veces viene partituras. Pero sí me hace falta investigar muchísimo más. Y ahorita no me acuerdo el nombre de esa página.
-------------	---



<b>Informante</b>	José Alejandro Rodríguez Hernández
<b>Edad</b>	32 años
<b>Semestre</b>	8vo Semestre
<b>Lugar de la entrevista</b>	Unidad Académica de Artes de la UAZ
<b>Fecha de la entrevista</b>	15 de noviembre de 2022
<b>Etnógrafo/Investigador</b>	César Antonio Manzo D' nes

<b>Iniciales de la persona</b>	<b>Transcripción</b>
<b>CAMD</b>	Nombre y edad.
<b>JARH</b>	Mi nombre es José Alejandro Rodríguez Hernández y tengo 32 años.
<b>CAMD</b>	¿Cuántos años llevas estudiando piano de manera formal?
<b>JARH</b>	Formal, no sé cuántos años, pero empecé desde 2006, ya después saca sus cuentas.
<b>CAMD</b>	¿Qué semestre te encuentras cursando en este momento?
<b>JARH</b>	En este momento el último semestre de la licenciatura.
<b>CAMD</b>	¿Te gustan las obras para teclado compuestas en la primera mitad del siglo XVIII llamadas usualmente música barroca?
<b>JARH</b>	Mmm... sí, aunque debo de admitir que desconozco el amplio repertorio pianístico, en este caso de la música barroca de principios del siglo XVIII.

<b>CAMD</b>	¿A cuántos compositores de esta época conoces y cuál es tu preferido?
<b>JARH</b>	Bueno, por supuesto Bach es mi preferido, pero he escuchado obras de Couperin, Scarlatti. Uy, éste y, bueno, por decir eso, sé que hay más pero no estoy muy familiarizado especialmente con los franceses, me gustaría aprender más de la música francesa.
<b>CAMD</b>	¿Podrías enlistar lo más acertadamente posible el repertorio de esta época que has interpretado en tu vida estudiantil, desde tus inicios hasta la fecha?
<b>JARH</b>	Pues estoy más familiarizado con la música de Bach, con los dos libros del clave bien temperado, Ana Magdalena Bach; Scarlatti con unas cuantas sonatas que están en mi repertorio y solamente podría Mari Mare. también he tocado algo de él, pero música de cámara y más que nada recuerdo un compositor que se llama Jean Baptist Lulle, he tocado un par de cuartetos de él también y nada más. En relación con el repertorio de teclado estoy más familiarizado con Bach.
<b>CAMD</b>	Cuando seleccionas una obra de este periodo ¿tomas la decisión en función de tu nivel técnico musical o la decisión se basa únicamente en el gusto por la obra?
<b>JARH</b>	Yo pienso que influyen las dos. Por supuesto, conozco mis límites y tengo que ser inteligente al momento de abordar las obras; me considero capaz dentro de lo que cabe. Si quiero escoger, por ejemplo, Bach, un Preludio y fuga del Clave Bien Temperado pienso que soy capaz de abordarlo, pero sí trato de ver primeramente los retos a los que me voy a enfrentar y trabajar sobre ellos. Este... no precisamente tienen que ser difíciles. Este... las obras más solemnes son las que se me hacen más difíciles. Hay

	<p>un Preludio y fuga de Bach que tiene cinco voces y ésta, considero, es la más difícil que se me hace. Sí la he tocado y se me hace más con la que he batallado. Especialmente también con las fugas a dos voces son muy difíciles, pero sí, siempre tomo en cuenta el tiempo que me puede llevar, qué tanto lo puedo disfrutar no solamente en el momento ya de tenerlo en las manos, pero trato de disfrutar cada sección de estudio. Si me dan a escoger entre los compositores barrocos, Bach.</p>
<p><b>CAMD</b></p>	<p>Si una pieza presenta para ti una dificultad desafiante, ¿deja de ser atractiva para ti o te dan más ganas de aprenderla?</p>
<p><b>JARH</b></p>	<p>Mmm... en su momento podría considerarla ya no atractiva porque no me gusta batallar, pero sí trato de seguir, sí trataría de empezar a pensar cómo puedo resolver estos pasajes. Claro, no voy a dejarla o cambiarla por otra obra, pero sí siento que tengo el compromiso al momento de escoger una obra. Ok, me estoy enfrentando a esto, cómo tengo que resolver y entra la inteligencia de uno y cómo puede resolver ciertas adversidades, las obras, no sé. Si hay a lo mejor trinos dobles pues cómo puedo estudiar estos trinos dobles, cuánto tiempo me va tomar también y establecer mis límites el tiempo que ésta a lo mejor me va tomar una semana con rigor, dedicación y constancia y generalmente sí. Este... sí, ¿cómo se dice?, lo contrario de fracasar (maestro: sin tener éxito en el estudio). Sí, jaja. Pero también depende de la dedicación que uno le ponga. Generalmente sí pierdo el interés, pero trato de que me gane ese sentimiento, ése de que puedo abordar otras cosas más fáciles que estar batallando, porque con forme uno va creciendo siente uno que va perdiendo el tiempo y uno dice: “ok”. O en el peor de los casos dejarlo con el tiempo y uno debe irlo asimilarlo cuando uno vuelva a retomarlo pues: “oh, no debería haber hecho</p>

	esto”; uno no se da cuenta de algunas cosas que no toma en cuenta en ese momento y es mejor dejar las obras.
<b>CAMD</b>	¿Con qué frecuencias escuchas música barroca?
<b>JARH</b>	Uy, todos los días, todos los días.
<b>CAMD</b>	Perfecto. Podrías nombrar a todos los grandes intérpretes de esta música que conozcas.
<b>JARH</b>	Bueno puedo decir primeramente Sviatoslav Richter y considero que él representa el rigor en la música barroca. Por supuesto, mi referencia es Bach, es uno de los favoritos de muchos y recomendados por maestros. Pero también está Glen Gould. Entonces éstas son mis dos referencias principales en la música barroca. También podría decir Cristopher Rousset, he estado encontrado muy interesante sus obras, también me parecen mucho, exclusivamente hablando mucho de ejecutantes de instrumentos de teclado. Y Wanda Landowska, es una genial intérprete.
<b>CAMD</b>	¿Qué tan satisfecho quedas con el resultado al ejecutar una obra de este periodo en público?
<b>JARH</b>	Uy, yo pienso que al momento de estar estudiando una obra no tenemos en cuenta de que lo vamos a terminar tocando en público, entonces, claro, al momento de estudiar hay que prepararse para algunas adversidades. Por ejemplo, ahí viene un pasaje y uno se predispone, pero pues, bueno, lo que uno tiene que hacer, por supuesto, es continuar. En el momento ya de estar en el escenario la mente siempre se va dividir en la atención hacia el público, hacia el escenario, hacia cualquier cosa: que un niño está gritando. Pues a lo mejor al momento de estudiar no lo tomamos en cuenta, pero personalmente y cuando estudio trato de estudiar con distractores

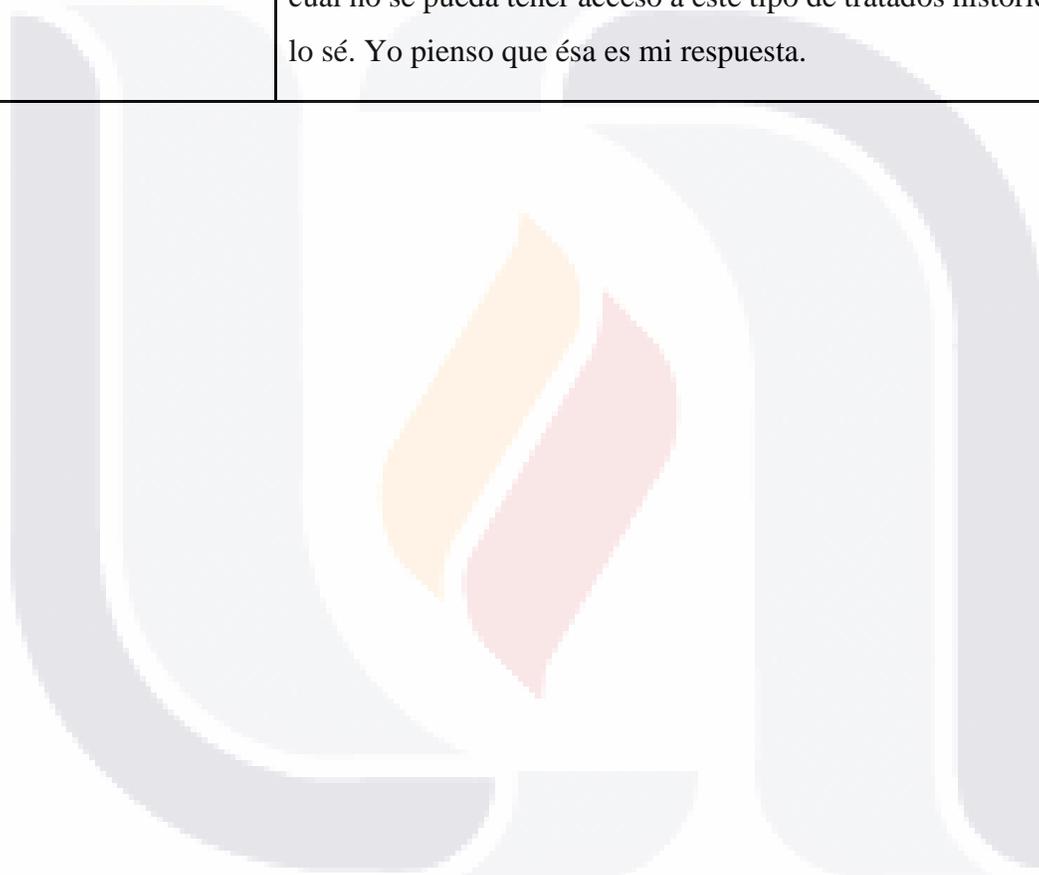
	<p>que pueda ignorar en el momento, así como poner un programa de radio no súper alto, pero tenerlo a un lado del atril de mi piano y crear un tipo de distractor para poder entrenarme. Y que sea tal vez atractivo para mí, no sé, me gustan los programas de radio de terror, entonces le pongo <i>play</i> a un programa o un video de <i>YouTube</i>, lo pongo allí, trato de siempre estar enfocando mi atención en la partitura, en el trabajo y lo que trato es de imaginarme que alguien más me está escuchando o, en su defecto, decirle a alguien: “¿me podrías escuchar?”. Y yo pienso que eso es algo importante que no nos enseñan en la escuela, al momento de estar, al momento de adentrarnos al ruedo siempre la mente se va distraer y esto es una lucha constante para poder mantener la atención. Pero esto es algo que siempre se puede corregir. Si uno se acostumbra o habitúa que hay alguien más que lo está escuchando o imaginarse que alguien más lo está escuchando.</p>
<p><b>CAMD</b></p>	<p>Y al tener estás prácticas, digamos, tú ya cuando sales a tocar ¿te sientes bien después de tocar?</p>
<p><b>JARH</b></p>	<p>Sí, este... a lo mejor. Siempre van a estar los nervios y hay que saber controlar y mantener la atención al estar tocando en público, porque al último lo único que quieres es pasar un buen rato y no hay que decepcionarlos. Yo pienso también que hay que aprovechar la atención del público, porque el único momento en que uno tiene la atención, se puede aplicar un poco de vanidoso. Pero siempre hay que mesurar todo lo que uno tiene que decir ante el público y no caer en lo romántico. Simplemente tocar lo que está en la partitura y ya, considero yo. Yo soy muy riguroso.</p>
<p><b>CAMD</b></p>	<p>Si tu nivel de satisfacción en general con obras de este periodo no es el que esperas, ¿A qué factor se lo atribuyes?</p>

<p><b>JARH</b></p>	<p>Pues podría decir, dependiendo del compositor, si uno no está familiarizado, en mi caso, por ejemplo, de Couperin. Si voy a escoger una obra de Couperin tengo que saber su contexto histórico, cuáles fueron sus influencias y estar familiarizado con su lenguaje, con su música. Si a la primera uno quiere abordar, no sé, una suite, no sé realmente, desconozco mucho de la obra de Couperin, por mencionar un ejemplo. Pues no creo que sea un buen resultado, me imagino. Hay que documentarse primero quién fue, qué hizo, cuáles fueron las circunstancias en que se dio, se concibió la obra en la que este caso voy a tocar para poder asimilarla. Porque también me imagino que ya vienen los problemas de: “ok, Couperin. Estoy tocando tal obra”. Pero no, si uno no la disfruta, al momento de tocarla o de abordarla, estarla explorando y tener esa avidez de conocimiento, de curiosidad, pues se va notar al momento de tocarla en público. Pues yo pienso que al momento de abordar la obra hay que prepararse muy bien, hay que documentarse y, pues, el resultado va hablar por sí solo al momento de tocar.</p>
<p><b>CAMD</b></p>	<p>Pero si te encuentras insatisfecho con obras de este periodo, ¿a qué factor se lo atribuyes?</p>
<p><b>SIBL</b></p>	<p>Pues, bueno, yo pienso que como artista uno, en mi caso, las veces que ido tocando en público no me encuentro satisfecho. Uno dice: “pude haberlo hecho mejor, pude haberme preparado mejor”. Siempre uno ya está allí para dar lo mejor que se puede sin preocupaciones y eso depende también del nivel de preparación del artista. Pero yo pienso más que nada que los artistas somos muy duros con nosotros mismos y no reconocemos los logros que podemos hacer y, cuando los conseguimos, no nos damos cuenta por estar preocupados por otras circunstancias mentales,</p>

	<p>psicológicas. Considero que puede ser una gran ventaja si el artista sabe usarlo para poder expresar lo que quiere decir en la obra en la partitura. También depende de las circunstancias porque pasa un artista, si está pasando por un mal momento, pues. Básicamente, yo pienso que entender cómo uno va creciendo, va entendiendo uno más la obra, eso es una gran ventaja para los artistas: saber manejar o plasmar las emociones en las obras, pero el nivel de insatisfacción es como la perfección, uno trata de alcanzarlo. En mi caso, yo sé, soy muy duro conmigo mismo, pero siempre va haber algo de que uno no esté a gusto con eso. Pero pues bueno, eso es algo que siempre pasa. No sé. Jijiji.</p>
<p><b>CAMD</b></p>	<p>¿Cuáles son tus estrategias para una práctica instrumental efectiva, es decir, cómo estudias?</p>
<p><b>JARH</b></p>	<p>Pues bueno, en este momento estoy tocando las tocatas de Bach y por lo que siempre, no empiezo por la tocata, los movimientos contrastantes, siempre me voy a la fuga porque considero que son más difíciles de explorar. Es como armar un rompecabezas, uno tiene que ir agarrando ciertas piezas para ir empezando, que todo embone. A diferencia de los movimientos lentos con carácter improvisatorio, no preocupa tanto por leer éste, no siempre trato primero abordar las fugas, es con lo que me voy a enfrentar, son los movimientos finales y es con lo que uno tiene que cerrar, entonces trato de aventajarle esa manera. Por así decirlo, siempre empiezo de atrás hacia adelante. Y siento que es una manera de aprovechar el tiempo en el momento de estudiar que si no sé qué, son a dos voces, tres voces, cuatro voces y, bueno, por una parte. Y entender cómo se van desplazando las voces, cuál es la dirección que cada uno toma, cómo van interactuando unas voces con las otras en el caso de las fugas... entonces, siempre agarro la partitura</p>

	<p>y digo: “aquí es a donde me voy a enfrentar algunas adversidades”, estudiando es que se pueden resolver. Siempre empezar por lo más difícil, tal vez, no tiene caso empezar por lo que ya sabes que te va salir bien. Uno lo escucha aquí todos los días. Alumnos que están estudiando un compás de un solo acorde, lo estudian y lo estudian y les salen muy bien y pues ya uno peca de vanidad. Yo pienso que hay que ser lo más inteligentes al momento de estudiar porque a la hora del ruedo se va notar, siempre se nota y más que nada la música barroca es bien chismosa.</p>
<p><b>CAMD</b></p>	<p>¿Conoces fuentes de información las cuales brinden apoyo a tu estudio y qué tanto las utilizas?</p>
<p><b>JARH</b></p>	<p>Pues bueno, a lo mejor va sonar un poco ortodoxo lo que voy a decir, pero sí conozco fuentes de información en las que no estoy familiarizado y, bueno, no quiero mencionar ese punto de que es culpa del maestro, por supuesto que no, pero como alumno investigador hay que buscar fuentes de información que se pueden comparar. Yo pienso que hay que buscar fuentes, información que se pueda comparar, en este caso tratados que se puedan dar a la interpretación de la música barroca como la de Carl. Uno de los hijos de Bach hizo un tratado, no recuerdo cual, tuvo muchos, es muy famoso ése y recuerdo que sí llegué a consultar sobre la interpretación de los trinos, de las formas de las ornamentaciones, cómo tienen que ser tocadas apropiadamente. Pero bueno, ya bien sabemos que aquí influye mucho la cuestión del idioma como artistas saber inglés ya no solo, es de mucha ayuda. Uno tiene que aprender si bien no a dominar, aprender el francés o el alemán. Si uno está interesado en aprender a tocar la música barroca inclusive el latín también es de mucha ayuda, pero yo pienso que también hay que familiarizarse y habituarse con las nuevas tecnologías y yo</p>

pienso que dependiendo del criterio que uno tenga puede encontrar buenos tutoriales con muy buenos pianistas, y esa es una manera tal vez digerida para que la información sea asimilada por los estudiantes, lo cual considero de mucha ayuda porque yo también he consultado tutoriales y con mi criterio yo puedo discernir que el que está dando el tutorial es bueno. Entonces, los tutoriales yo pienso que son un salvavidas en este tipo de casos, en el caso en el cual no se pueda tener acceso a este tipo de tratados históricos. No lo sé. Yo pienso que ésa es mi respuesta.



<b>Informante</b>	Diego Ariel Soto Carrillo
<b>Edad</b>	19 años
<b>Semestre</b>	4° semestre
<b>Lugar de la entrevista</b>	Unidad Académica de Artes de la UAZ
<b>Fecha de la entrevista</b>	15 de noviembre de 2022
<b>Etnógrafo/Investigador</b>	César Antonio Manzo D' nes

<b>Iniciales de la persona</b>	<b>Transcripción</b>
<b>CAMD</b>	Ok, nombre, edad y semestre que cursas.
<b>DASC</b>	Mmm... Diego Ariel Soto Carrillo, 19 años y estoy en cuarto semestre.
<b>CAMD</b>	¿Cuál es la percepción del estudiante (en este caso tuya) en relación al nivel técnico y musical que posee para abordar las obras para teclado del siglo XVIII?
<b>DASC</b>	Mmm.. mi percepción es... bueno, creo que ya tengo poquita experiencia, bueno, un poco de experiencia leyendo. Creo que no tengo problema leyendo. Como así en primera impresión, esas obras entonces, pues creo que con la lectura no hay tanto problema, pero ya algunas partes del ámbito técnico, pues sí, creo que debo dedicarle más tiempo a la técnica que a la lectura, se podría decir. Es mi percepción.
<b>CAMD</b>	Ok, pero, este... ¿tienes una? ¿Piensas que es neCésario que tengas cierto nivel técnico para tocar alguna obra que escojas o que te de

	tu maestro en el semestre, o tú la adquieres partir del estudio de la obra?
<b>DASC</b>	Mmm... yo creo que adquiero el nivel técnico a partir del estudio de la obra, más que tenerlo antes. Bueno así, así.
<b>CAMD</b>	Ok, bien. ¿Qué estrategias de práctica musical efectiva utiliza el estudiante al aprender y practicar las obras contrapuntísticas para clave del siglo XVIII?
<b>DASC</b>	¿Qué estrategias?
<b>CAMD</b>	Sí, ¿cuáles son tus estrategias a la hora de estudiar? ¿Cómo? ¿O solo lees? ¿O tienes algunas estrategias para aprender de manera efectiva la pieza que estás estudiando?
<b>DASC</b>	Principalmente lo que hago es, pues, leerla. Por ejemplo, una fuga por manos separadas. Bueno, primero le pongo atención a cada voz, luego, ya pues como hay voces que son compartidas en cada mano pues también, estudio así, manos separadas o por voces, pues intento escuchar el desarrollo de todas y ya, pues, ir como agregando las dos manos por frases hasta que pues esté seguro que, bueno, que me sale.
<b>CAMD</b>	Mmm... esa es tu estrategia para estudiar. Ok. Mmm... ¿en qué criterios te basas para digitar este tipo de obras?
<b>DASC</b>	Mmm... criterios... Yo creo que, más que nada, que sea como natural, vamos a decir la posición, que no sea incomoda o si sí, que sea natural y pues que me permita, pues, llevar a buena velocidad la obra, según lo pida.
<b>CAMD</b>	¿Anotas siempre la digitación o la vas teniendo de memoria a la hora de ponerla?

<b>DASC</b>	No sí, procuro tenerla, bueno, anotar la digitación al inicio del estudio de la obra.
<b>CAMD</b>	Ok. Mmm... ¿Qué técnica conoces para balancear o conducir adecuadamente las voces de la trama contrapuntística?
<b>DASC</b>	Mmm... pues lo que suelo hacer es cantar las voces, o sea, bueno, solfearlo para ver cómo sonaría, bueno, cantábile, bueno, para que suene cantábile al momento de tocar, de que en sí debería de escucharse. Y pues ya, ir haciendo énfasis cuando entra una voz, intentando bajar el volumen de las demás, pues es lo que yo intento hacer.
<b>CAMD</b>	Pero ¿tienes una manera para lograrlo o simplemente con el oído te guías?
<b>DASC</b>	Pues a veces suelo grabarme, creo es lo único que hago, de así. Pues además de oído, me grabo. Escuchando la grabación es más sencillo darse cuenta en qué estoy fallando. Creo que es lo que hago: grabarme.
<b>CAMD</b>	¿Qué estrategias utilizas para memorizar estas obras?
<b>DASC</b>	Mmm... dividirla en frases, es lo que hago. Lo divido en frases y entonces, pues, me aprendo una frase y pues luego pues agrego otra, lo sigo repasando; bueno, voy como añadiendo, más que nada. Una frase y luego otra. Y luego junto esas dos. Y luego agrego otra y luego esas tres. Y así, lo voy memorizando como por frases.
<b>CAMD</b>	¿Alguna otra cosa que emplees para memorizar? Sí, sobre todo porque, si te fijas, en esta música va entre los sujetos y los contrasujetos, son muy chiquitos. Sí, ¿no? Te acuerdas (frase

	“tarariada”), se acabó. Entonces allí empieza, empieza todo lo demás.
<b>DASC</b>	Pues también. Lo que hago allí es fijarme en la tonalidad y los cambios de tonalidad, aunque sea para guiarme, aunque ya me sé el tema, nomás ocupo de acordarme de la tonalidad en que sigue el tema para poder continuar con el motivo.
<b>CAMD</b>	Ok. ¿Cuál es la percepción de los estudiantes respecto al valor estético y musical de este tipo de obras?
<b>DASC</b>	Mmm... ¿Valor estético? ¿Musical? Pues yo lo veo como, pues, algo muy como complejo musicalmente por toda la polifonía que hay, contrapunto. Bueno, por lo general esa complejidad hace que esté bonito, si sea si se logra tener el balance necesario, pues sí, a pesar de que es complejo vale la pena, pues sí, es muy bonito el desarrollo musical.
<b>CAMD</b>	Bueno, ok. ¿Alguna otra cosa que quieras agregar?
<b>DASC</b>	No pues creo que no.
<b>CAMD</b>	Ok. Muchísimas gracias.

<b>Informante</b>	Manuel Mauricio Martínez López
<b>Edad</b>	24 años
<b>Semestre</b>	6o Semestre
<b>Lugar de la entrevista</b>	Unidad Académica de Artes de la UAZ
<b>Fecha de la entrevista</b>	15 de noviembre de 2022
<b>Etnógrafo/Investigador</b>	César Antonio Manzo D' nes

<b>Iniciales de la persona</b>	<b>Transcripción</b>
<b>CAMD</b>	Ok, nombre y edad.
<b>MMML</b>	Manuel Mauricio Martínez López, 24 años y medio.
<b>CAMD</b>	Primera pregunta. ¿Cuál es tu percepción del estudiante en relación con el nivel técnico y musical que posee al abordar las obras para teclado del siglo XVIII? Es decir, la voy a traducir un poquito la pregunta. Cuando a ti te gusta una obra musical de barroca, tu percepción acerca de que si la pieza tiene el nivel que tú tienes para tocar es el adecuado o a la mejor es una pieza más fácil, tu nivel está más arriba o a lo mejor es una pieza muy difícil y tu nivel es más bajo. ¿Esa percepción es importante para ti cuando inicias el estudio de esta obra o tu percepción simplemente va con el gusto?
<b>MMML</b>	Poco con las dos cosas. Primero, por el gusto, por ejemplo, este Preludio y fuga que escogí en sol mayor lo escogí porque es uno de mis favoritos de este tomo del libro I; el preludio de los arpeggios y la fuga a tres voces, pero, sin embargo, también me topo que es una fuga de las más complejas que he tocado también musical y

	<p>polifónicamente, pero sobre todo tener que darle importancia a todas las voces sin que golpear, así como también este mantener cada nota y soltarla hasta que acaben las ligaduras y destacar cada voz y la dinámica, así como el carácter.</p>
<b>CAMD</b>	<p>Entonces, digamos que tú dices: “esta obra me gusta y la estudio porque me gusta”.</p>
<b>MMML</b>	<p>Sí.</p>
<b>CAMD</b>	<p>Y ya en el camino puedes ir descubriendo algunas dificultades.</p>
<b>MMML</b>	<p>Sí, voy descubriendo dificultades que me topo, así como también dedos demasiado juntos, posiciones incómodas también para la hora de tocar.</p>
<b>CAMD</b>	<p>Muy bien, eh... siguiente. ¿Qué estrategia de práctica musical efectiva utilizas para aprender y practicar las obras contrapuntísticas para clave del siglo XVIII?</p>
<b>MMML</b>	<p>Primero, después de imprimir la obra o de que me pongan el material, me voy leyendo la partitura sin música y, luego, posteriormente escucho la obra para darme una idea de cómo tiene que sonar. En inicio toco todo de arriba abajo, ensayo y error. Y de allí comienzo analizar qué es lo que tengo que trabajar y cuáles son los pasajes que debo mejorar, las dificultades a afrontar antes de que me vea la maestra.</p>
<b>CAMD</b>	<p>Es decir, tú este... comienzas por tocar la partitura, ves si puedes en su totalidad.</p>

<b>MMML</b>	Sí, para conocerla un poco y de allí ver los pasajes que debo trabajar, así como las secciones antes de que me vea la maestra y me comience a escuchar.
<b>CAMD</b>	Ok, eh... Cuando estás estudiado este tipo de obras ¿tienes algún criterio para digitarlas o pones los dedos conforme va cayendo?
<b>MMML</b>	Pues normalmente ponen las digitaciones ya en la partitura, conforme a lo establecido. Pero también si hay una digitación como incomoda, este... tengo dos opciones: o la veo yo o recurro a la maestra para que me pueda ayudar.
<b>CAMD</b>	Y si tienes un pasaje difícil de digitar, ¿te apoyas en tu profesora?
<b>MMML</b>	Sí.
<b>CAMD</b>	Ok. ¿Conoces alguna técnica para balancear y conducir adecuadamente las voces en la trama contrapuntística?
<b>MMML</b>	Primero tocar solo los temas principales de la fuga. Saber en qué momento se va destacar cada voz; por manos separadas. Y conocer también los contrasujetos, los contratemas de la misma para saber dónde hay que destacar más, dónde hay que destacar menos, o también cuidadosamente como en el caso de esta Fuga BWV 860 dónde van las voces y el sujeto invertido también.
<b>CAMD</b>	Y ¿cómo lo estudias?, por ejemplo, como para cuando el tema principal está mezclado con otras voces. Este... ¿conoces alguna técnica para estudiarlo, para que no se mezcle?
<b>MMML</b>	Me voy directamente a ese pasaje para analizarlo por manos separadas y de allí comienzo a descifrar poco a poco como tocarlo. Y este... y saber lo que está haciendo cada mano, la izquierda, la

	derecha. Y escuchar cuidadosamente, cuidar que suene muy claramente el tema principal.
<b>CAMD</b>	¿Y tienes alguna estrategia para o utilizas alguna estrategia para memorizar este tipo de obra?
<b>MMML</b>	Sí, voy escuchando mi pieza mientras me voy leyendo la partitura y al aire como si tuviera un piano imaginario. Voy digitando poco a poco, como tocar, donde va caer cada dedo en cada pasaje y de allí ya lo aplico poco a poco al piano.
<b>CAMD</b>	Pero digamos, ¿tienes alguna especie de técnica para memorizarla?, ya una vez tocándola, digamos.
<b>MMML</b>	Sí, ya con la práctica, ya después con la repetición. Y los pasajes ya con la repetición se me van quedado en la mente y procurando tocar notas que no estén.
<b>CAMD</b>	Es decir, digamos que tu estrategia para memorizar que tú haces es a base de repetir cada día tu estudio, pero vas adquiriendo cosas de la partitura y se te van quedando.
<b>MMML</b>	Sí, después de la lectura.
<b>CAMD</b>	Ya. Digamos, después de un par de semanas o tres semanas de estarlo haciendo automáticamente, por así decirlo, se te va memorizando, verdad.
<b>MMML</b>	Sí.
<b>CAMD</b>	Ok, tu percepción acerca del valor musical y estético de estas obras ¿cuál es?
<b>MMML</b>	Bueno pues es que para mí el periodo barroco es el periodo más importante del teclado, porque, en lo personal, es donde se

	<p>desarrolla mucho la polifonía en el clavecín, y me va; y voy conociendo los diferentes tipos de interpretación en el barroco italiano, en el barroco francés o en el barroco alemán. Así como también cuál era la idea en cada compositor, por ejemplo, no puedo decir que Scarlatti es igual que Bach, son diferentes ya que Bach es sumamente estricto con la polifonía y con la repetición; mientras que Scarlatti se va a la técnica del teclado y la repetición continua, y al virtuosismo y a los adornos.</p>
<b>CAMD</b>	<p>Claro, pero digamos, ¿tú sientes que la música de este periodo tiene un valor estético especial en la historia de la música?</p>
<b>MMML</b>	<p>Sí, la verdad, porque también es desarrollo para los periodos posteriores, en el caso del clavecín. Si no hubiera existido la música para teclado el concierto, no existiría el repertorio que hoy en el día conocemos para el piano también.</p>
<b>CAMD</b>	<p>Muy bien, Manuel, pues muchísimas gracias, esta sería nuestra pequeña entrevista, pero poquito más a profundidad si te fijas. Muchas gracias.</p>
<b>MMML</b>	<p>De nada.</p>

<b>Informante</b>	José Miguel Aguirre Solís
<b>Edad</b>	20 años
<b>Semestre</b>	3° semestre
<b>Lugar de la entrevista</b>	Unidad Académica de Artes de la UAZ
<b>Fecha de la entrevista</b>	28 de octubre de 2022
<b>Etnógrafo/Investigador</b>	César Antonio Manzo D' nes

<b>Iniciales de la persona</b>	<b>Transcripción</b>
<b>CAMD</b>	Nombre y edad.
<b>JMAS</b>	José Miguel Aguirre Solís y tengo 20 años.
<b>CAMD</b>	¿Cuántos años llevas estudiando piano de manera formal?
<b>JMAS</b>	De manera formal 10 años.
<b>CAMD</b>	¿Qué semestre te encuentras cursando en este momento?
<b>JMAS</b>	La Licenciatura en Instrumento, estoy en tercer semestre de piano.
<b>CAMD</b>	¿Te gustan las obras para teclado compuestas en la primera mitad del siglo XVIII llamadas usualmente música barroca?
<b>JMAS</b>	Sí, sí me gustan.
<b>CAMD</b>	¿A cuántos compositores de esta época conoces y cuál es tu preferido?

<p><b>JMAS</b></p>	<p>Conozco a Vivaldi, Bach, Händel, Lully, a ver... a Telemann. Y mi compositor favorito es Bach.</p>
<p><b>CAMD</b></p>	<p>¿Podrías enlistar lo más acertadamente posible el repertorio de esta época que has interpretado en tu vida estudiantil, desde tus inicios hasta ahora?</p>
<p><b>JMAS</b></p>	<p>Claro. Empecé tocando invenciones de Bach a dos voces, la número uno, la ocho, la número cuatro y, posteriormente, empecé a tocar de clave bien temperado, Preludio y fuga, bueno, nada más el prelude número uno. No tengo mucha buena memoria, el número dos también toqué el Preludio y la fuga, el de do sostenido. Toqué si bemol del primer libro, me parece, y el re mayor; también toque una tocata en sol mayor y ahorita estoy tocando una tocata en fa sostenido menor. También de Clementi toqué una sonatina, pero no tengo muy buena memoria.</p>
<p><b>CAMD</b></p>	<p>No, Clementi ya es un poquito más posterior. Cuando seleccionas una obra de este periodo ¿tomas la decisión en función de tu nivel técnico musical o la decisión se basa únicamente en el gusto por la obra?</p>
<p><b>JMAS</b></p>	<p>La mayor parte del tiempo son obras que me han puesto muchos profesores, pero la vez que he llegado a seleccionar obras, me parece que la de si bemol. También está tocata porque ya había tocado una previamente y fue en base al nivel, en pocas palabras, y fue principalmente gusto personal las veces que yo tuve la oportunidad de elegir las.</p>
<p><b>CAMD</b></p>	<p>Si una pieza presenta para ti una dificultad desafiante, ¿deja de ser atractiva para ti o te dan más ganas de aprenderla?</p>

<b>JMAS</b>	Me dan más ganas de aprenderla. Siento que hay una oportunidad de ir implementando más recursos en mi repertorio.
<b>CAMD</b>	¿Con qué frecuencias escuchas música barroca?
<b>JMAS</b>	Escucho normalmente lo que estudio mucho, entonces yo diría que la música barroca de acuerdo con lo que estoy estudiando la escucho, podría decir que unas cuatro veces a la semana. Sí, por lo regular. Y por gusto, quizá un poco menos, unas dos veces a la semana.
<b>CAMD</b>	¿Podrías nombrar a todos los grandes intérpretes de esta música que conozcas?
<b>JMAS</b>	Ya nombré algunos. La verdad.
<b>CAMD</b>	Intérpretes.
<b>JMAS</b>	¿Intérpretes?, Glen Gould, un estándar de Bach; conozco mucho pianistas, pero la verdad es raro cómo es que los escuché en piezas barrocas, y cuando escucho una pieza barroca últimamente me ha pasado que la busco en Apple Music, Spotify y realmente no me fijo en el nombre del autor, del intérprete más que nada la música, la obra.
<b>CAMD</b>	¿Qué tan satisfecho quedas con el resultado al ejecutar una obra de este periodo en público?
<b>JMAS</b>	Muy satisfecho. El barroco fruto de Bach es una cosa que más me gusta tocar, siento que es natural para el instrumento, los dedos también cooperan mucho y, sobre todo, cuando se trata de voces siento que como que es una buena oportunidad de darle la expresión que a lo mejor no tienen en términos de texturas. Hay muy pocas, por ejemplo, dinámicas. Entonces el público siento que

	<p>hay una cierta majestuosidad armónica que funciona horizontalmente y verticalmente, armonía y contrapunto, y es muy placentero para mí interpretarlas.</p>
<b>CAMD</b>	<p>Si tu nivel de satisfacción en general con estas obras en este periodo no es el que esperas o en alguna ocasión no es el que esperabas, ¿a qué factor se lo atribuyes?</p>
<b>JMAS</b>	<p>Siento que a una falta de control sobre las voces. A lo mejor hay veces en las que, ya sea por no haber estudiado lo suficiente o por otra cosa, no he sido capaz de verlas de una manera más contrapuntística, me quedo nada más que nada con las puras notas y siento que el barroco, la música barroca el siguiente nivel es distinguir voces y todas las entradas checarlas, tenerlas, más bien. Yo diría que más que nada son los dedos, de que la obra no está bien estudiada.</p>
<b>CAMD</b>	<p>Pero si te encuentras insatisfecho en general con obras de este periodo, ¿a qué factor se lo atribuyes?</p>
<b>JMAS</b>	<p>Al gusto, principalmente. Me conecto mucho con la música en el momento. Yo digo que también tiene mucho con el tiempo que le puse a la obra y sobre todo si me detuve a revisar todas estas cositas que a veces se nos pasan. A lo mejor la música es como notas, como ya dije, y siento que hay que verla de una manera más metafísica, hay que analizarla de la mejor forma de manera narrativa. Entonces siento que cuando me he sentido satisfecho mi interpretación ha sido porque ha sido estudiado y el gusto hacerlo.</p>
<b>CAMD</b>	<p>¿Cuáles son tus estrategias para una práctica instrumental efectiva, es decir, cómo estudias?</p>

<p><b>JMAS</b></p>	<p>Primero que nada, intento leer la obra con las dos manos, intento avanzar lo que son los cuatro compases y luego otros ocho compases. Cuando me encuentro con una obra barroca intento mediante, más que nada, en escucharla muchas veces las grabaciones. Intento distinguir las voces, distinguir qué está haciendo cada mano y cuándo. Sobre todo, las notas largas son común que se me pasen de largo, tiene que quedar cuando está haciendo algo, otra cosa, otra voz, entonces siento que cuando ha sido más efectivo mi estudio ha sido cuando me he detenido, escuchado puntos en la partitura. Este... para voces, digitalarlo correctamente para poder hacer esas ligaduras que a veces se complican un poquito, dejar las notas que a veces se deben de quedar y respecto al estudio como tal, realmente es algo primero que nada revisar muy bien las notas; que estén en las dos manos, no estudiarlas mal con las dos manos juntas a menos que esté un poquito complicado. Irme de en cuatro, cuatro compases, siempre teniendo bien los primeros cuatro, para después ir avanzando. Yo diría que como ya hacia el proceso final, repetirla muchas veces siento que es muy importante que los dedos estén seguros de lo que están haciendo, sobre todo cuando es una escala poquito complicada, muchas alteraciones. Eh... sí yo diría que más o menos esto es en posiciones.</p>
<p><b>CAMD</b></p>	<p>¿Conoces fuentes de información las cuales brinden apoyo a tu estudio y qué tanto las utilizas?</p>
<p><b>JMAS</b></p>	<p>He checado algunos, no sabría decirle de quien, son como páginas que bajo de internet y con algunos concejos, lo de separar en la partitura las voces me lo han dicho maestros, realmente no como tal formales. No he buscado material.</p>

**Anexo 2 Encuesta que se aplicó a los estudiantes**

**1. ¿Te gusta la música contrapuntística para teclado de la 1ª mitad del s. XVIII?**

- a) Mucho
- b) Bastante
- c) Suficiente
- d) Poco
- e) Nada

**2. ¿Con qué frecuencia escuchas música para teclado con textura contrapuntística de la primera mitad del s. XVIII?**

- a) Siempre
- b) Frecuentemente
- c) Algunas veces
- d) Pocas veces
- f) Nunca

**3. Numera los nombres de tus compositores favoritos de música para teclado de la 1ª mitad del siglo XVIII. El 1 sería el que más te gusta.**

- Johann Sebastian Bach
- Francois Couperin
- Georg Friedrich Handel
- Jean-Philippe Rameau
- Domenico Scarlatti
- Georg Philipp Telemann

Otro: \_\_\_\_\_

**4. Menciona tres de tus intérpretes favoritos de música para teclado con textura contrapuntística de la 1ª mitad del siglo XVIII**

\_\_\_\_\_

**5. ¿Marca con una “x” los nombres de los compositores de la 1ª mitad del siglo XVIII, cuyas obras has tocado a lo largo de tus estudios?**

- Johann Sebastian Bach
- Francois Couperin
- Georg Friedrich Handel
- Jean-Philippe Rameau
- Domenico Scarlatti
- Georg Philipp Telemann

Otros: \_\_\_\_\_

**6. ¿Quién selecciona tus obras de estudio para la licenciatura en música?**

- a) Mi maestro toma la decisión sobre las obras que debo aprender
- b) Yo tomo la decisión acerca de las obras que quiero aprender
- c) Mi maestro toma la decisión final, pero yo puedo sugerirle algunas obras que él podría considerar para mi programa
- d) El programa de materia establece las obras específicas que se deben tocar
- e) Otro: \_\_\_\_\_

**7. Cuando tú y/o tu maestro seleccionan una obra con textura contrapuntística de la 1ª mitad del S. XVIII para propósitos de estudio, ¿cuál es el principal criterio de selección?**

- a) Que la obra sea muy atractiva
- b) Que sea una obra que me rete pero que sea factible de aprender
- c) Que sea una obra fácil con tal de cumplir con el programa de materia
- d) Que sea un obra que contenga elementos didáctico-pedagógicos que yo no haya aun superado
- e) Que la obra me rete y a la vez sea atractiva
- f) Simplemente, cumplir con el programa
- g) Otro: \_\_\_\_\_

**8. ¿Qué tanta ayuda recibes de tu maestro en relación a como aprender la música para teclado con textura contrapuntística de la 1ª mitad del siglo XVIII?**

- a) Mucha
- b) Bastante
- c) Algo
- d) Poco
- e) Nada

9. ¿Cuál es tu nivel de satisfacción cuando practicas obras para clave con textura contrapuntística del S. XVIII?

- a) Muy satisfecho
- b) Bastante satisfecho
- c) Algo satisfecho
- d) Poco satisfecho
- e) Nada satisfecho

10. Si tu nivel de satisfacción al practicar obras para teclado con textura contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII no es el óptimo (“muy satisfecho”) ¿Qué factores lo ocasionan? Puedes seleccionar más de una respuesta. Si lo haces, numéralas en orden de importancia. El 1 sería el factor que más te ocasiona problemas.

- a) Se me dificulta mucho la conducción de las voces, es decir, que cada línea melódica se escuche de manera independiente
- b) Es muy complicado encontrar una digitación apropiada para conducir las líneas melódicas
- c) Se me complica realizar distintas articulaciones en las diferentes voces
- d) Se me dificulta controlar las dinámicas en las distintas voces
- e) No sé añadir ornamentos a la partitura de acuerdo al estilo
- f) No sé cómo memorizar la obra
- g) Otro: \_\_\_\_\_

11. ¿Cuál es tu nivel de satisfacción cuando tocas en público obras para clave con textura contrapuntística de la 1ª mitad del S. XVIII?

- a) Muy satisfecho
- b) Bastante satisfecho
- c) Algo satisfecho
- d) Poco satisfecho
- e) Nada satisfecho

12. Si tu nivel de satisfacción al tocar en público obras para teclado con textura contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII no es el óptimo (“muy satisfecho”) ¿Qué factores lo ocasionan? Puedes seleccionar más de una respuesta. Si lo haces, numéralas en orden de importancia. El 1 sería el factor que más te ocasiona problemas.

- a) Tengo problemas de memoria que hacen que me pierda durante la ejecución
- b) No logro realizar una ejecución de acuerdo con el estilo
- c) Tengo problemas graves para conducir las voces adecuadamente
- d) No logro interpretar las líneas melódicas de manera independiente
- g) Otro:

**13. ¿Cuáles de las siguientes estrategias de práctica musical utilizas cuando estudias música con textura contrapuntística del siglo XVIII? Ordénalos de acuerdo con su uso. El número 1 sería la estrategia que más utilizas.**

Planifico la interpretación musical antes de practicar tomando decisiones sobre carácter, estilo, tempo, etc.	
Analizo la partitura desde el punto de vista armónico identificando progresiones, modulaciones, inflexiones etc.	
Analizo la estructura formal de la partitura identificando repeticiones, secciones diferentes, etc.	
Practico una sección a la vez	
Practico mis piezas de principio a fin sin parar	
Practico de manera piramidal, es decir aprendo una sección o frase por vez y voy añadiéndole secciones hasta que aprendo un todo.	
Practico lentamente los pasajes difíciles de la pieza	
Practico los pasajes difíciles de la pieza con metrónomo y gradualmente incremento la velocidad.	
Creo mapas mentales para entender la obra en detalle	
Practico los pasajes mentalmente creando en mi mente una interpretación ideal y en detalle y luego la toco en el instrumento.	
Simulo sin mi instrumento los movimientos que haría al practicar un pasaje y luego lo hago en mi instrumento	

**14. ¿Cuáles de estas fuentes primarias de información (tratados) sobre interpretación de la música del siglo XVIII conoces? Puedes marcar varios**

- a) *El Verdadero Arte de Tocar Instrumentos de Teclado* de CPE Bach
- b) *La Escuela del Clave* de Daniel Gottlob Türk
- c) *El Arte de Tocar el Clave* de Francois Couperin
- d) Otros: \_\_\_\_\_

**15. ¿Qué tanto los utilizas para orientar tus decisiones interpretativas?**

- a) Mucho
- b) Bastante
- c) Algo
- d) Poco
- e) Nada

**16. Menciona por lo menos tres fuentes de información que conozcas sobre el estudio y ejecución de música para clave con textura contrapuntística de la 1ª mitad del siglo XVIII. Pueden ser libros, artículos, videos, páginas web, etc.**

- 1: \_\_\_\_\_
- 2: \_\_\_\_\_
- 3: \_\_\_\_\_

17. **¿Cómo accediste a esa información o quién te la proporcionó?**

---

18. **¿Qué tanto utilizas esas fuentes de información para orientar tu práctica musical diaria?**

- a) Mucho
- b) Bastante
- c) Algo
- d) Poco
- e) Nada
- g) No conozco fuentes de información y, por lo tanto, no las utilizo.

18. **¿Cuáles de las siguientes acciones llevas a cabo cuándo estudio una obra para teclado con textura contrapuntística de la primera mitad del siglo XVIII? (puedes escoger más de una):**

- a) Tomo todas las decisiones interpretativas a partir de los conocimientos estilísticos que poseo previamente.
- b) Toco la obra tal como aparece en la partitura
- c) Tomo decisiones sobre las articulaciones y el fraseo que considero van de acuerdo con el periodo estilístico y toco los ornamentos tal como están en la partitura sin modificar nada
- d) Tomo decisiones sobre las articulaciones y el fraseo que considero van de acuerdo con el periodo estilístico, pero añado elementos según mi conocimiento estilístico en la ejecución
- e) Consulto a mi profesor
- f) Consulto a mis compañeros
- g) Uso la intuición para tomar decisiones a la hora de interpretar
- h) Otro

19. **¿Te interesaría formar parte en un taller de estudio e interpretación de obras contrapuntísticas para clave de la primera mitad del siglo XVIII?**

- a) Mucho
- b) Bastante
- c) Algo
- d) Poco
- e) No

20. **Si no te interesa formar parte de un taller de estudio e interpretación de obras contrapuntísticas para clave de la primera mitad del siglo XVIII, por favor, explica por qué:**

**Anexo 3. Cuestionario semiestructurado para llevar a cabo el grupo focal de cierre**

