

LA MUSICA Y EL NIÑO

Experiencias de un profesor de piano

Erna Czövek*

Síntesis y traducción:

Roberto Páramo Gómez del Campo**

Prefacio

"En lo profundo de nosotros existe la fuerza creadora que es capaz de crear aquello que debe ser, y no nos permitirá descanso o reposo hasta que de una manera u otra, por fuera o por dentro de nosotros, sea capaz de manifestarse a sí misma."

Goethe

¿Acaso no es el arte la manifestación más espléndida y cultivada del instinto del Hombre por preservar la especie?

El Hombre vive a través de sus hijos y sus creaciones. Conforme se aleja de su naturaleza primitiva, el sentido de inmortalidad adquiere importancia y se expresa a través de la creación. Esto no es vanidad, es instinto. El profesor debe darse cuenta de que su enseñanza y toda su actividad pedagógica es creación. Así debe interpretar su vocación y respetarla como un instinto que busca la inmortalidad.

El profesor crea al fomentar en sus alumnos este particular instinto que

se sublima en el arte, formando su gusto musical, activando y desarrollando sus capacidades y necesidades musicales para que de esta forma progresen por sí mismos.

Tanto el instinto creativo como el tener objetivos claros y definidos, determinan la calidad de vida de una persona. El profesor, cuya vocación es la de buscar el bienestar de la gente, debe fijar su atención en la calidad de vida de sus alumnos. Su trabajo debe ayudar al alumno a auto-enseñarse, a encontrar sus inclinaciones y desarrollarlas, y a que no solamente siga las instrucciones del profesor sino a que las descubra por sí mismo. Esta es la pedagogía de la

vida. Todos nos auto-educamos y los logros que más valoramos son aquellos que obtenemos a través de nuestro propio esfuerzo.

La instrucción artística y la enseñanza musical creativa deben estar dirigidas a desarrollar una conciencia vocacional y a tener un efecto positivo en la actividad independiente del alumno, de tal manera que las interpretaciones musicales estén basadas en la concepción del alumno y no en la del profesor. El gusto y la imaginación musical se desarrollan gradualmente, no a través de la perfección técnica de las obras, sino conforme se percibe la construcción y forma de las mismas.

* Erna Czövek©

*Music and the Child- Experiences of a Piano Teacher-
Corvina Kiado, Franklin Printing House, Budapest, 1979.*

** Profesor de Piano Complementario
Departamento de Música

La Música

Las artes, que difieren tanto unas de otras, tienen en común el que son un elevado y sublime espejo psíquico de la vida. Su esencia es la habilidad consciente y racional de planeación del hombre. Mientras más se desarrolla esta habilidad, más lejos llevará al hombre en el camino del ideal humano. El objetivo de la educación artística es, pues, el elevar los instintos humanos primitivos a un nivel más alto.

Para disfrutar del arte se requiere una participación mental activa, sumergirse en la obra y poder formar un juicio crítico. Un compromiso intenso con el arte es la justificación más noble de los sentimientos humanos. El profesor, además de ser instruido, debe tener sensibilidad por las artes y la enseñanza. Debe ser capaz de reconocer y seguir la esencia de una obra y de saber cómo ha sido planeada y formada por el artista. En otras palabras, el maestro no solamente explicará la forma al alumno (si es una sonata o un rondó), sino la manera como el artista concibe la obra como una unidad y la ensambla lógicamente a partir de una secuencia de detalles.

Ritmo, melodía y armonía.

La necesidad del hombre por el orden lo motiva a buscar un sentido de regularidad en el pulso rítmico, un punto de referencia temporal. El pulso rítmico es un pre-requisito en la creación de la forma, y sin él, la posibilidad de moldear la música y de hacer referencias desaparece y la forma pierde su significado.

Al centrar nuestra atención en la sensibilidad por el orden y la forma, se desarrolla en un alto grado el sentido del ritmo, base de todo entrenamiento musical. El profesor que dirige la atención del alumno al hecho de que la música tiene una forma y un contenido expresivo coherentes, lo ayudará a poder controlar el ritmo con facilidad. La manera como el ritmo es interpretado estará determinada por la forma musical y sus divisiones estructurales; esto no puede escribirse con reglas sino que es parte del arte de la interpretación. Existen tantas interpretaciones como existen pensamientos musicales. La diferencia entre alumnos musicales y no musicales se palpa de acuerdo con el mayor o menor grado en que puedan ejecutar estas sutiles diferencias, las cuales no pueden enseñarse pero sí pueden hacerse conscientes en el alumno.

Los principios de la melodía son más complejos ya que ésta es una sublimación emocional más refinada que el ritmo, tiene más componentes y presupone un nivel cultural más alto. Aquí cabe examinar la afinación.

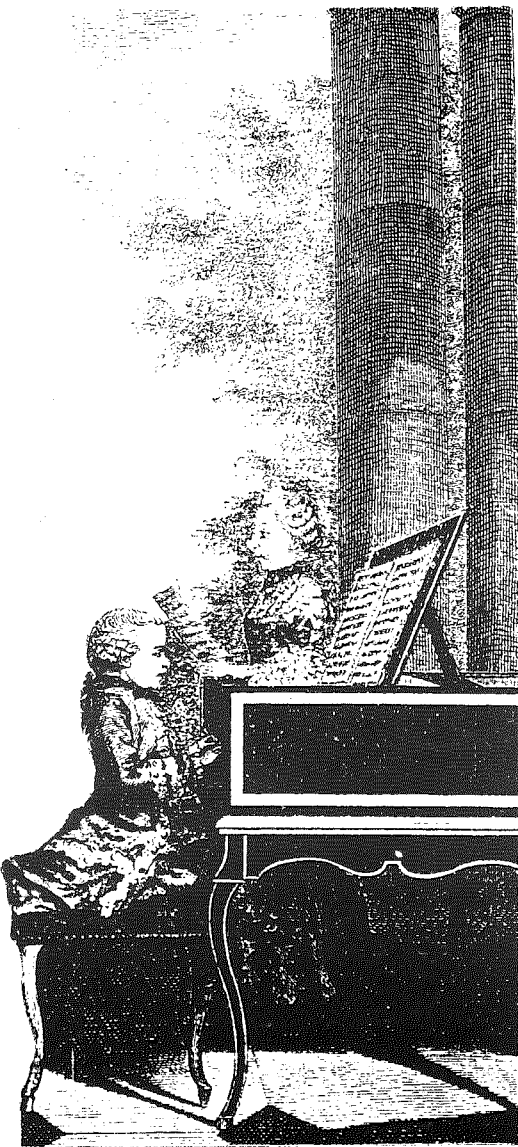
La afinación, de acuerdo con el autor, involucra varios aspectos: el oído relativo, el oído absoluto y la sensibilidad al colorido (timbre) del tono o el sonido.

El oído absoluto, aunque impresionante, no es tan ventajoso como la habilidad para reconocer tanto intervalos como la conexión entre diferentes notas (oído relativo). Aun así, la posesión de cualquiera de ellos no garantiza el que alguien sea un buen músico, ni tampoco es suficiente para capacitar a la persona para entender el contenido emocional de la música o la forma como una obra ha sido hecha. No es recomendable entonces, que el entrenamiento técnico auditivo como actividad independiente ocupe un lugar demasiado importante en los estudios musicales. La técnica es un pre-requisito de la interpretación artística, no un fin.

La sensibilidad al colorido del sonido, por su parte, es un aspecto significativo de la habilidad auditiva. Su presencia o ausencia juegan un papel decisivo en el ritmo, fraseo melódico e interpretación armónica. La belleza del sonido depende de un buen instrumento y de la imaginación del intérprete, quien, según el grado de virtuosismo adquirido, puede producir efectos maravillosos que extienden la gama de colores de la interpretación casi ilimitadamente. El profesor es un músico que debe concebir ideas musicales en el nivel más alto posible, plasmarlas en el instrumen-



to y enseñarlas a otros. Debe analizar música que esté bien construida, escucharla con su oído interno y, asumiendo que tenga una buena técnica, hacerla sonar como la imaginó. Si la relación entre profesor y alumno es buena, entonces el alumno aprenderá a hacerlo de la misma manera. El profesor debe motivar al alumno a desarrollar el sentido del color del sonido desde un principio, ya que aparte del ritmo, es una aptitud muy importante. La belleza y la calidad del sonido se desarrollan a través de la imaginación y de un buen fraseo musical.



Contenido y Forma de la Música

El contenido de la música es la manera magistral como el material musical está moldeado. La música se forma a sí misma y su esencia no es el ambiente de fondo para una acción o sentimiento de otra forma de arte (la música de una canción, por ejemplo, se genera por sí misma sin necesidad de las palabras).

La música sólo puede ser explicada con música. El ritmo, la melodía, la forma, etc., deben ser sentidos. Las notas sólo producen música cuando se siguen unas a otras lógicamente dentro de un sistema llamado estilo, fusionándose en un tipo de forma o elementos formales. Una buena melodía o ritmo es aquel cuyas notas están enlazadas con lógica convincente y de acuerdo a un estilo. Conforme se revela la obra las notas y motivos individuales se combinan en unidades más grandes que a su vez se vuelven independientes, dándole gradualmente su forma final. Esta interdependencia determina cómo debe enseñarse la música. Sólo cuando vemos las distintas partes de una obra musical y cómo están interrelacionadas podemos enseñarlas a otros. Al interpretar la música, hay que seguir su forma evolutiva. Puede surgir de una reacción emocional instintiva por parte del intérprete o de un alumno talentoso. El profesor debe ser consciente de ella o no podrá enseñarla a aquellos que no pueden encontrarla por sí mismos. Una buena interpretación hace sentir el modelado del material musical que se deriva de un sistema de preguntas y respuestas, con motivos que responden

a otros a lo largo de los movimientos y partes de la obra.

Otra faceta interesante de la música es su polisemantismo o diversidad de significados. Aquí, el papel de la enseñanza no es fácil porque a los niños en general les gusta la música primitiva o de fácil acceso. El profesor debe acostumbrar al alumno joven a entender el polisemantismo para que en el futuro no se canse de la música y adquiera la habilidad y disponibilidad para abordar la música contemporánea.

La emoción y el contenido formal operan conjuntamente en la música, pero su interpretación no debe enseñarse con historias ni exageraciones emocionales. No cabe duda que los compositores son estimulados a partir de alguna clase de emoción, pero es su talento el que les permite plasmar su imaginación musical en creatividad melódica y rítmica, armonización colorida y sensibilidad polisemántica, manteniendo en orden su mundo emocional a través de la forma. El intérprete, por su lado, logra recrear la obra estudiándola profundamente hasta entender su contenido musical.

El contenido musical puede deducirse de la partitura, pero hasta qué punto ésta inspira las emociones del intérprete, depende sólo de su riqueza emocional, imaginación, actitud en el ritmo y sensibilidad al polisemantismo, en resumen, de su talento. El profesor no puede enseñar esto, pero sí puede guiar al alumno en la manera como la música se moldea, en la forma como el talento del compositor se manifiesta y transmite sus emociones. Puede suministrar el conocimiento si el estudiante es receptivo, mas no el talento.

El Niño: Su Mentalidad e Instrucción Musical.

En términos pedagógicos la música y los logros del alumno adquieren significado cuando representan y sirven al ideal humano. El trabajo educativo del profesor consiste en mantener en orden las actividades propias del niño, en conocer y desarrollar su talento y en ganar su confianza y respeto manteniendo la relación dentro de una atmósfera seria y agradable. La enseñanza, basada en el condicionamiento más que en la persuasión, no debe ser rígida e implacable, sino consistente.

A los niños no les gustan las órdenes ni los consejos y reaccionan instintivamente contra ellos. Por otro lado, requieren orden, organización y un terreno firme para sentirse seguros. El profesor debe tener confianza en sus alumnos y respetar y explotar cada pequeño logro. Debe corregir los errores pacientemente, señalándolos de manera breve y significativa, y en ocasiones con severidad, demostrando que está en lo cierto a través de ejemplos prácticos.

La etapa más apasionante en la enseñanza musical es la enseñanza de niños principiantes. El éxito depende principalmente de un cimiento seguro que, de ser realizado creativamente, excluirá el trabajo rutinario. Cada alumno debe ser tratado en forma diferente y guiado de acuerdo con la experiencia del profesor, ya que en esta etapa no se conoce nada aún del potencial del niño.

En opinión de Martienssen (K.A. Martienssen siguió a Edwin Fischer como jefe de Departamento de la "Deutsche Hochschule der Music"

en Berlín, y su obra principal es *Schöpferischer Klavierunterricht*), el punto de partida en la enseñanza debería ser la forma como un niño prodigio se aproxima a la música. Hasta cierta edad (aproximadamente los diez años) el niño no tiene capacidad para manejar abstracciones sino cosas más concretas. Lo que el niño no puede seguir con sus sentidos lo hará bajo coacción, alterando las cosas que aprende según sus gustos, evitándolas o rechazándolas. Esto es muy peligroso ya que el niño memoriza con miedo y sin comprensión.

Ciertas abstracciones no pueden ser evitadas, como el leer partituras, registrar visualmente la música, o la memorización consciente de algunas posiciones como son la forma de sentarse, de guiar el brazo en el teclado, etc. Estas tareas dependen de los requerimientos intelectuales del niño y pueden enseñarse a través de la actividad intelectual.

Martienssen propone que el niño prodigio no es un fenómeno raro y por consiguiente no puede ser ignorado. Los métodos de enseñanza deben basarse en el comportamiento del niño prodigio y en la forma como se enfrenta a la música usando su intuición. Sus observaciones están basadas en la vida de Mozart niño, en su forma voluntaria y natural de acercarse al piano y al violín y de descubrir el placer de tocarlos sin que le enseñaran, y de cómo su padre se cuidó de no interferir sino hasta un poco más tarde, cuando gradual y paralelamente a su formación musical lo aproximó a los elementos abstractos. Igualmente debemos esperar el momento adecuado con cada niño. Por supuesto que tomará más tiempo que con un niño prodigio. Hay que esperar a que predominen el elemento auditivo y el gusto por el instrumento para empezar a hacer las correcciones necesarias.



El niño al aproximarse al piano muestra interés por producir sonidos sin reflexionar en los movimientos musculares o en la forma como se produce el sonido. De manera instintiva, y sin normas preestablecidas por el profesor, el movimiento se acercará más y más al proceso racional y efectivo de tocar el piano. Como los movimientos del niño en esta etapa son naturales, el profesor puede ir moldeándolos a su debido tiempo, acercándolos a la forma apropiada de tocar el instrumento.

En el caso de niños que tienen un oído musical torpe, el profesor puede acercarlos a la música a través de la inteligencia, ya que es posible que sean capaces de manejar algunas abstracciones. Esta técnica surtirá un mejor efecto que obligarlos a cantar o a la imaginación espontánea. En estos casos se puede adicionar el elemento visual-intelectual al aprendizaje de la música y estar tranquilos de que el niño comprenderá la música en un momento posterior. Este método debe ser utilizado como último recurso y cuando esté claro que nada se logrará a través de los elementos musicales primarios.

Las dificultades con que el niño se encuentra al comenzar a estudiar el

piano son, entre otras, la posición de la mano, la curvatura de los dedos, el apoyar la mano con el brazo, etc., ya que implican movimientos que raramente ocurren en forma natural. El profesor no deberá exigir con rudeza este nuevo condicionamiento, porque puede frenar el ímpetu y entusiasmo naturales del niño, sino que intentará conseguir con paciencia los ajustes deseados. Si tratamos de inducir al niño a tocar el piano de acuerdo a ciertas normas técnicas preestablecidas estaremos inhibiendo y des-



perdiendo sus habilidades y recursos individuales naturales. Los niños son poco racionales y adquieren la información a través de su instinto y de sus sentidos más que a través del pensamiento. Al comienzo de la enseñanza no podemos esperar mucho de ellos en el campo del conocimiento, y entre menos expliquemos y más entusiasmemos al niño a hacer y sentir la música, mucho mejores serán los resultados.

La idea de que los movimientos y las posturas que el niño adopta en sus primeros años puedan tener un efecto nocivo en su técnica futura es completamente errónea. La rigidez y las actitudes no naturales se desarrollarán solamente si son forzadas y adoctrinadas en el niño. Ellos, a través de la experimentación, irán encontrando las soluciones adecuadas para producir música en el instrumento. El profesor, por su lado, debe luchar por cambiar esas "malas" posturas a través de ejercicios que el niño disfrute y que mantengan la concentración propia del niño por el sonido y sus movimientos naturales. También debe ser activo en la enseñanza, explicar poco, ser muy flexible y dejar que el niño se desarrolle solo, aunque no completamente solo.

Requisitos Psicológicos

Martienssen, en su libro sobre la enseñanza del piano, critica los métodos tradicionales de piano en los cuales el principio organizativo es puramente fisiológico. El sugiere que la enseñanza del piano debe dar un giro radical, y que en lugar de que la instrucción técnica sea de afuera hacia adentro debe dirigirse de adentro hacia afuera, de lo psicológico a lo fisiológico.

La pedagogía musical divide los tipos de habilidad en tres grupos: visual, auditivo y motor. Desde el punto de vista musical, el tipo auditivo se acerca más a la habilidad musical; el motor a la interpretación de instrumentos musicales, y el visual sólo puede ser de ayuda en la lectura de partituras y en el proceso de memorización. Según el autor, aceptar la parte visual como constituyente de la música es erróneo, ya que no puede suplementarse una concepción musical a través de medios no musicales. Existe un cuarto tipo que debe ser considerado: el intelectual. El profesor debe ser consciente de desarrollar estas cuatro características en sus alumnos, y solamente lo logrará si la enseñanza es intuitiva y personal y no predeterminedada y esquemática.

El talento es una categoría psicológica y no sensorial. Es la sensibilidad del espíritu, la riqueza de la imaginación y la receptividad a las sutiles distinciones innatas en la persona. Es una facultad latente que determina la valía de una persona y que le asegura la posibilidad de sobresalir en algún campo y de obtener resultados por arriba del promedio, siempre y cuando las habilidades fisiológicas ade-

cuadas estén presentes para desarrollarlo. No debemos confundir el talento con las manifestaciones de los órganos de los sentidos.

La labor del maestro es desarrollar estas habilidades al punto en que puedan dar expresión al talento. Las condiciones necesarias para tener éxito en esto son: reconocer el talento; observar qué fuerza fisiológica puede ser introducida en el proceso de la enseñanza; desarrollar las habilidades que han sido reconocidas; y enseñar con flexibilidad, sin patrones musicales preestablecidos sino deducidos a través del curso propio de la música.

Las habilidades mencionadas con anterioridad, las cuales deben desarrollarse a través de la práctica, son las siguientes:

a) Musicalidad, cuyos componentes fueron expuestos en la sección titulada "Música".

b) Concentración y perseverancia.- Un niño con verdadero talento musical permanecerá quieto y concentrado cuando escucha la música, y tratará de expresarse a través de ella desde muy temprana edad, con el canto o quizá con algún instrumento. La práctica del niño debe ser manejada como un juego, aprovechando la actividad que despliega con las cosas que le gustan. El interés debe motivar al niño a trabajar regularmente y el profesor debe cuidar que el trabajo no se convierta en una obsesión que pueda arruinar el éxito de un niño talentoso. Tampoco es bueno tratar de perfeccionar el trabajo hasta el último detalle sino dejar que el perfeccionamiento de las obras se desarrolle con el tiempo y de acuerdo a como la capacidad auditiva del alumno requiera atención más precisa en

los detalles.

c) Habilidad para razonar y memoria.- Para dar forma a la música y dar una interpretación significativa es necesaria la habilidad para razonar. Una interpretación lógica es refrescante, de lo contrario se vuelve aburrida y molesta. La memoria se desarrolla con la práctica, a través de la concentración apropiada y del orden. Para un trabajo eficiente con el cerebro es necesaria cierta severidad y no podemos darnos el lujo de ser sentimentales. El proceso de memorización es muy complejo y en la mayoría de los casos el proceso es inconsciente, sobre todo en las personas talentosas. Por otro lado, existen músicos extremadamente talentosos que son capaces de memorizar directamente de la partitura sin necesidad del instrumento. El alumno promedio, sin embargo, memoriza el material tocándolo con la partitura. Se sugiere, entonces, conocer a fondo el material y poder escuchar con anticipación cada nota antes de tratar de tocar la obra de memoria. El cometer errores y comprobarlos después es una práctica poco segura y extremadamente irritante.



d) Flexibilidad psicológica y física.- La flexibilidad significa no solamente la habilidad de moverse rápidamente sino también la capacidad para adaptarse rápidamente en términos del movimiento, percepción auditiva y pensamiento. La velocidad no depende únicamente de la destreza manual. El tempo sólo puede aumentarse cuando el sonido, tono y conocimiento del material han alcanzado un estado en el que no requieren atención, es decir, en que el proceso es automático.

Finalmente, la imaginación juega un papel muy importante en la música. En el sentido pedagógico, las concepciones son altamente sistemáticas y siempre preceden a la interpretación. Su colorido e interés dependen del talento y del grado de riqueza emocional del músico.

La ficción, según Martienssen, es la transferencia de la imaginación al instrumento. El intérprete toca "como si" el instrumento pudiera reproducir su concepción. Una obra debidamente concebida puede lograr este efecto. El profesor debe tener presente que la concepción artística basada en la inteligencia puede, virtualmente, hacer lo que sea.



El Aspecto Etico de la Enseñanza Musical

La esencia humana de la música tiene un efecto calmante en el estado de ánimo de quien la disfruta. Esto es el resultado del contenido ético de la música y cuando es aparente le da un equilibrio psicológico. Las exageraciones, la insinceridad y la indiferencia en la música rompen este equilibrio y la vuelven perturbadora, molesta e incluso inquietante.

La enseñanza musical debe centrarse en la conservación de este equilibrio psicológico, en el uso valioso del tiempo libre y en el deleite por algo que contribuya a la esencia de la vida. El futuro profesor debe llegar a conocer la música y al niño, y desarrollar la conexión entre ellos de acuerdo a los valores humanos y a la moralidad. Muchas experiencias pueden ganarse a partir de buenos libros y buenos músicos, siempre y cuando las reforcemos con nuestras observaciones y experiencias, filtrándolas a través de nuestras convicciones y convirtiéndolas en propias. La experiencia y el conocimiento deben ser transmitidos a los alumnos con convicción y convincentemente.

El alumno debe ser dirigido a formar una actitud apropiada hacia la música de tal manera que su sentido crítico se desarrolle y encuentre las soluciones correctas sin ayuda del profesor. Una vez establecidas las bases de la relación del alumno con la música es importante establecer una ética de trabajo.

Existen dos formas de tocar un instrumento: una es a través del trabajo

práctico, casi sistemático y con una finalidad; la otra es aquella sin restricciones y libre de responsabilidades, y que es producto puramente de la imaginación del niño. Ambas formas deben ser observadas desde el principio para saber si el niño será serio, metódico y estudioso, soñador y fantasioso, o la mezcla de ellos. Esta tendencia es decisiva y debe tomarse en consideración. El peor crimen que un profesor puede cometer es forzar al alumno dentro de su propio método de estudio. Es importante que el profesor inspire confianza en el niño y lo ayude a desarrollar una sana autoestima, y que no le exija más de lo que es capaz de hacer. La consistencia, confianza, gradualidad y una atmósfera agradable son fundamentales para una buena relación profesor-alumno.

De acuerdo con el autor, los padres o tutores no deben tomar parte en el desarrollo musical del niño. Los castigos o recompensas regulares pueden arruinar la formación de una ética de trabajo. Claro está que esto no es una regla que no admita excepciones. Las reglas rígidas hacen más daño que los errores o relajaciones ocasionales.

El Estilo

La musicología clasifica los estilos de acuerdo a los diferentes períodos musicales, pero la forma como la palabra es aplicada es arbitraria y confusa. Se habla del estilo de la época, del estilo propio de cada compositor, del estilo de interpretar, etc. Es por esto que debemos esclarecer el concepto para poder definir sus características.

El estilo comprende dos conceptos diferentes: la técnica o modo de expresión apropiados a un período dado y el modo particular del artista, y la forma como interpreta a través de una selección de medios técnicos. El primero es un concepto técnico y el segundo psicológico.

El estilo como la técnica de un modo de expresión es comprensible, explicable, definido y puede enseñarse sin mayor problema. Está en conexión cercana con el gusto, exigencias e ideologías del período y tiene una influencia irresistible en el artista creativo y en el intérprete. El que este tipo de estilo pueda formularse con exactitud es de gran utilidad en la enseñanza de la creación artística (composición). De otra parte, el estilo como modo de expresión de la personalidad es un concepto más complejo y más difícil aún de incorporar en la enseñanza musical.

En el caso de los intérpretes y profesores, la labor de abordar los diferentes períodos es muy compleja y casi imposible de satisfacer. Las partes psicológica y física del artista no siempre son adecuadas para cada varie-

dad de estilo, por lo que la mayoría se especializa en diversos tipos de música afines a la personalidad y atributos físicos. Claro que hay pianistas cuyas interpretaciones son convincentes sin importar lo que toquen; y es que hacen tan buen uso de las leyes absolutas que gobiernan la música, que satisfacen al oyente en un alto grado.

El profesor de música, sin embargo, no puede ser selectivo, incluso cuando reconoce que un alumno tiene inclinación y capacidad por diferentes estilos. Debe enseñarlos en orden, dejando que el alumno se acostumbre a la lógica natural de ellos. El orden no debe ser cronológico sino de acuerdo con el desarrollo del niño y del joven.

El plan a seguir, de acuerdo con el autor, es continuar con la música armonizada clásicamente una vez que se haya establecido una base tonal en los primeros años, y que el niño haya madurado intelectualmente lo suficiente para abordar la música no sólo como un juego sino siguiendo una base teórica. Las obras clásicas y preclásicas pueden apoyarse con la teoría y práctica de las escalas y de acordes de tres y cuatro sonidos. Seguir con Czerny y los grandes clásicos, después Haydn, la música romántica, etc. Es bueno aproximarse a Bach a través de Bartok, cuya simplicidad y austeridad de su música están muy relacionadas. Una vez que el curso musical de la tonalidad, la polifonía y las leyes de la música clásica se hayan enraizado, puede seguirse con cualquier estilo sin ningún temor.

El estilo en su segunda definición es el modo personal de expresión del



Técnica

artista, la manera como interpreta lo que tiene que decir a través de medios técnicos. Cada época tiene un impacto en el estilo de interpretación de los artistas. El intérprete crea al interpretar obras de hace 100 ó 200 años de una forma distinta a como el compositor lo hacía en su época. Las soluciones presentadas por los artistas en la actualidad reflejan los componentes físicos y psíquicos de nuestra era. El arte de la interpretación da igual valor a la música de diferentes períodos porque puede hacer de cualquier obra una obra contemporánea. Estas distintas interpretaciones serán válidas siempre y cuando sean tocadas con convicción y de acuerdo a la personalidad del artista y a la época en que vive.

El profesor debe permitir que la música y la personalidad encuentren su legítima expresividad, y su labor es dar la información necesaria al alumno sobre el estilo como técnica de modo de expresión de los compositores. Fuera de esto, no hay reglas para el estilo interpretativo personal de cada alumno, sólo las leyes artísticas que se encuentran en toda la buena música.



En la actualidad se acepta que el hacer música es el objetivo más importante, y que la manipulación del instrumento es un medio indispensable para lograrlo. El virtuosismo por sí solo no tiene valor musical. Según Martienssen, lo que se practica en la actualidad dentro del contexto de la técnica no es técnica, sino mecánica. Una verdadera técnica virtuosa es aquella en la que el aparato motor ha sido desarrollado de adentro hacia afuera y está fundamentado en las demandas creativas de la sonoridad. Estas demandas son el foco principal de atención del intérprete que tiene una idea clara de lo que quiere escuchar. La realización artística en el piano sólo es posible cuando la parte mental y física del intérprete forman una unidad. Es por esto que la práctica de la técnica no debe estar divorciada de la música y en nuestra enseñanza debemos fijar objetivos técnicos que tengan un apropiado ideal musical y sonoro.

Existen dos pre-requisitos para tocar correctamente el piano y sin los cuales nada podrá lograrse en términos del movimiento: el balance en la posición de todo el cuerpo y unos dedos bien entrenados.

Al balance debe prestársele mucha atención y cuidado. Cuando un niño se sienta al piano por placer y sin tener ninguna guía, encuentra que el balance es fácil de obtener, aunque generalmente estos movimientos son poco adecuados y nada económicos. El profesor, sin dejar que el niño pierda su interés y gusto por la música,

ca, moldeará poco a poco sus movimientos y su postura. El punto de partida para el profesor será, entonces, los movimientos espontáneos del niño y no los patrones a seguir. Conforme la enseñanza progresa es necesario, ocasionalmente, guiar al niño en el movimiento para crear un balance armónico, tomando en cuenta las funciones y aptitudes motoras y físicas de cada niño y las demandas sonoras y musicales.

Para obtener unos dedos bien entrenados se requiere mucho tiempo y práctica y es mejor abstenerse de utilizar métodos equivocados y técnicas rígidas que puedan dañar el desarrollo natural. Todo lo que los dedos hacen ocurre dentro del balance del cuerpo, en tanto que la intuición del profesor y su habilidad para ver y sentir lo que sucede con el balance propio del niño, determinará el éxito del entrenamiento.

El toque en el piano se divide en tres etapas: preparación, acción y desacople. La primera etapa es la más importante en términos del sonido, ya que la concepción debe estar presente para influenciar el color.

La producción del sonido en la segunda etapa estará determinada por la capacidad de los dedos para lograr la ejecución de la concepción musical. Para la acción de los dedos en el piano se han desarrollado, erróneamente, muchas reglas estrictas que no consideran la concepción musical, como son el golpear las teclas con los dedos levantados para independizarlos, una muñeca baja para permitir su levantamiento, la retracción de los dedos para atacar la nota como un martillo, etc. Aún en la actualidad, la enseñanza se concentra en la acción de los dedos más que en la producción del sonido. El profesor debe evitar esto a toda costa, concentrándose no en el movimiento, sino en el sonido, y a partir de allí, ajustar el movimiento. Debe ayudar al alumno a escuchar y a tratar de producir el soni-

do ideal, tomando en cuenta la constitución física del niño, sus manos y su adaptación al toque y al sonido.

El ejercitar los dedos depende no tanto del fortalecimiento de los músculos sino del desarrollo de un delicado sentido del toque. De acuerdo a Martienssen, la fuerza de los dedos es su velocidad, lo que significa que hay que desarrollar la agilidad más que la fuerza. No hay que olvidar que hay que sentir las teclas y el instrumento no sólo con los dedos sino con todo el cuerpo.

En la tercera etapa, una vez que el dedo ha tocado la tecla, su relajación ocurrirá correctamente si el alumno dirige su atención hacia la preparación de la siguiente nota. La calidad del nuevo sonido dependerá de la calidad y significado del sonido anterior y entonces la tecla empujará al dedo relajado con su propia fuerza.

El profesor tiene que conocer las distintas formas de toque y cómo éstas expresan diferentes tipos de sonoridades y enseñarlas al alumno estimulando su sentido de la sonoridad.

La digitación en el piano es una parte complicada en la enseñanza. Cuando los alumnos son principiantes, lo primero que hay que lograr es que puedan sentir posiciones de los cinco dedos sobre distintos grupos de cinco notas. Este despliegue de los cinco dedos es la norma básica de un pianista y la seguridad en ella le ayudará a resolver otras posiciones. Cuando el principiante toca piezas que están comprendidas en un pentacorde, hay que acostumbrarlo a ver la partitura y no sus manos para que aprenda a sentir las notas bajo sus dedos. Esta habilidad le será de gran

utilidad más adelante en el difícil arte de la lectura de partituras a primera vista.

Por último, el profesor debe involucrarse físicamente al guiar los movimientos del niño, es decir, observar sus movimientos y forma de pensar para adoptar su actitud muscular y ayudarlo a encontrar los movimientos más adecuados, esforzándose por entrar en el estado de ánimo del niño y no implantando sus propios mecanismos.



Entrenamiento Profesional y Educación de Masas

El autor, de acuerdo con su tesis de que el contenido de la música es la forma como está moldeada la misma, sugiere que cada tipo de actividad musical proviene de la misma fuente, por lo que en la evaluación musical no existe diferencia fundamental entre artistas creativos, intérpretes, estetas y amateurs. La manera como la música está moldeada es el factor común para el compositor, el analista y el amante de la música, y nos hace responder a todos en armonía. El instinto musical no es privilegio de los elegidos sino de todos los que tienen capacidad de escuchar. Quien quiera involucrarse con la música debe ser musicalmente genuino y buscar el sitio correcto al que pertenece en el mundo musical, es decir, que quienes no tienen habilidad física no deben aspirar al virtuosismo, quienes no tienen capacidad de invención no deben ser compositores, etc. De esta forma la persona podrá, según su talento e inclinaciones musicales, hacer muchas cosas que contribuyan a promover la cultura musical.

Muchas reformas y revoluciones han ocurrido en la historia de la enseñanza musical conjuntamente con la evolución de los instrumentos y con los cambios sociales. Las reformas tienen lugar cuando los métodos de enseñanza que se han distorsionado y hecho obsoletos necesitan reemplazarse o mejorarse. Las revolucio-

nes en cambio, barren literalmente con lo obsoleto y falso para contribuir decisivamente con ideas diferentes al desarrollo musical. La revolución es una lucha de fuerzas que desembocan en un nuevo balance, es movimiento; mientras que la reforma es una sistematización cuidadosa que controla y ordena los logros hechos por la revolución. La revolución estalla a raíz de la impaciencia por cambiar lo anticuado; la reforma es producto de la mente sensata. El mundo entero está en perpetuo movimiento y quienes no se mueven con él, se atrasan. La enseñanza no es una excepción ya que es una fuerza primaria en el movimiento de la vida. Dentro del polifacético mundo de la música, el profesor debe encontrar el lugar apropiado para cada uno de sus alumnos. No tiene por qué angustiarse en el caso excepcional de no tener éxito con algún niño; no todos pueden ser enseñados dentro de la música. Afortunadamente, estas excepciones son escasas en número. Es neces-

sario descubrir en qué dirección vamos a guiar al alumno y hacia dónde pueden llevarlo sus aptitudes. No puede haber error en esto y no tiene que ver con lo que el alumno siente que puede hacer, sino con lo que es apto para hacer. Si el alumno es musical, el profesor debe encontrar y desarrollar el gusto del niño por la especialidad adecuada en la que pueda desarrollar sus habilidades y talento. Esto significa también que el profesor no puede estar predispuesto en contra de ninguna especialidad y debe guiar al alumno según sus habilidades y su conocimiento, no sus gustos.

Es esencial también separar a los alumnos idóneos para desarrollar una carrera musical de aquellos que sólo serán amateurs. Niños con habilidades particulares no pueden ser enseñados en grupos. Los alumnos de desarrollo lento tienen un efecto nocivo en aquellos de desarrollo rápido y la comparación que se crea entre ambos definitivamente no es una buena herramienta de trabajo. Los alumnos deben concentrarse en la música y no en la competencia con sus compañeros.

Otro gran error que existe en la enseñanza es el forzar al alumno a considerar que el objetivo de la música son las presentaciones públicas, el aplauso y el reconocimiento; esto es, más que otra cosa, producto de la vanidad de los profesores y de los padres.

Más tiempo y libertad debe darse en la enseñanza musical a profesores y alumnos. El profesor no debe estar limitado por restricciones en la enseñanza ni por métodos de enseñanza, así como tampoco el alumno debe estar limitado por patrones preestablecidos. Mientras más oportunidad exista para la libre elección, y menos sean los "debes" y "tienes", más oportu-

dad habrá para poder conocer los distintos tipos musicales en los alumnos y dar más variedad a la enseñanza.

Dentro de la enseñanza musical se encuentran también los cursos preparatorios como son el solfeo, la teoría musical, historia, etc., los cuales, afortunadamente, tienen ya un lugar muy importante en la enseñanza musical y cuyos métodos y objetivos están muy bien fundamentados. Profesores y alumnos ya no ven en ellos un grupo de cursos superfluos, como anteriormente se consideraban cuando la enseñanza se hizo privada y sin supervisión. La enseñanza instrumental debe entonces estar basada en fundamentos musicales, para que el alumno pueda penetrar en la esencia de la música y acercarse a ella a través de un enfoque multidimensional.

