



Revista Electrónica de LEEME (Lista Electrónica Europea de
Música en la Educación)

Electronic Journal of Music in Education. ISSN: 1575-9563

Octubre 1998

La Didáctica aplicada a la enseñanza del instrumento

Mariantonia Palacios de Sans

En éste artículo vamos a intentar dar respuesta a una serie de interrogantes sobre un tema que cada día adquiere mayor importancia: ¿cómo enseñar un instrumento?; ¿existe una metodología a aplicar en la formación de ejecutantes?; ¿en qué consisten estos métodos?; ¿existe, en fin, una didáctica que pueda ser aplicada a la música instrumental?.

Lo primero que debemos hacer es comprender qué es la Didáctica. Originariamente se la definió como el arte de enseñar. Esta concepción de la didáctica exigía poco del docente, pues se fundamentaba en la idea de que éste era poseedor de un "don" innato que lo capacitaba para enseñar. Sólo mucho después se reconoció la existencia de una base científica en la enseñanza. La revolución copernicana de la educación que se inicia en el siglo pasado desplaza el foco de interés del educador hacia el educando. El aprendizaje será ahora considerado un proceso que se lleva a cabo internamente en el alumno, y la didáctica será entonces la conceptualización de cómo llevar al educando a alcanzar los objetivos de la educación. En otras palabras, la didáctica es la acción que el docente ejerce sobre la dirección del educando, para que éste llegue a alcanzar los objetivos de la educación. Este proceso implica la utilización de una serie de recursos técnicos para dirigir y facilitar el aprendizaje.

Vamos ahora a tratar de aplicar estos conceptos a la formación de un intérprete, es decir, a la enseñanza de la música instrumental. Debemos antes que nada establecer dos renglones diferentes: la enseñanza instrumental para los niños que se inician, y la enseñanza instrumental para alumnos con una formación previa como ejecutantes, es decir, lo que llamaríamos comunmente clases de perfeccionamiento.

En el primero de los renglones ha habido una verdadera revolución en este siglo. Las experiencias y teorías educativas de Rousseau, Pestalozzi, Froebel, Key, Dewey, Claparede, Ferrière, Montessori y tantos otros se verán reflejadas también en la enseñanza de la música en nuestro siglo. En el campo específico de la ejecución instrumental métodos como el Suzuki, el de John Thompson, el de John Williams, el de Eta Cohen, el de Paul Herfurth, el de David Hirschberh, el Estrellita (Musiyama) son un claro ejemplo de esta llamada

"Escuela Nueva".

A pesar de estar sustentados por teorías muy disímiles, estos métodos tienen el mismo principio generador: tratan de hacer más accesible y adecuado para la edad psíquica y fisiológica de los niños el aprendizaje de un instrumento.

Uno de los aspectos más interesantes de resaltar es que éstos métodos se basan implícitamente en los principios didácticos fundamentales:

1- Principio de la proximidad : la enseñanza debe partir del punto más próximo posible a la vida del educando. El repertorio que utilizan los métodos que hemos citado está constituido en su mayoría por canciones infantiles o por obras de grandes maestros especialmente escritas para los niños: Album de la Juventud de Robert Schumann, o el Mikrokosmos y las Piezas para Niños de Bela Bartok, o el Album de la Juventud OP. 39 de P.I. Tschaicovsky. Al fundamentar el repertorio en canciones infantiles tradicionales o en aquellas especialmente compuestas para los niños, están cumpliendo con este principio didáctico: van de lo conocido a lo desconocido, de lo cercano a lo remoto.

2- Principio del ordenamiento: las tareas y las partes de un todo deben tener una secuencia para facilitar su asimilación y aprendizaje. Todos los métodos citados van de lo simple a lo complejo, y lo aprendido en una obra será aplicado y ampliado en la siguiente.

3- Principio de la adecuación: todo debe adaptarse a las necesidades y posibilidades del educando y de la sociedad. En nuestra sociedad se haría necesario, por ejemplo, hacer un énfasis en la música de los compositores venezolanos y latinoamericanos, cosa que brilla por lo general por su ausencia. Las teorías psicológicas sobre el aprendizaje y los estudios de Piaget sobre las características del niño han ejercido gran influencia en la educación, incluida la educación musical. Ya hemos dicho que los métodos mencionados tratan de facilitar el aprendizaje instrumental adecuándolo a las características psíquicas y fisiológicas del niño.

4- Principio de la participación y de la vivencia: se refiere a la educación activa, que parte de la experiencia del alumno. Está de más decir que toda educación instrumental es de por sí activa, ya que implica necesariamente la participación del educando. Pero podríamos considerar éste principio de la participación ampliado si tomamos en cuenta que muchos de los métodos citados obligan implícita o explícitamente a que el niño cante lo que toca.

5- Principio de la espontaneidad: Aquí se hace referencia a promover la creatividad del alumno. En realidad esta es una de las grandes fallas de la educación instrumental. Los factores esenciales del proceso musical en su secuencia natural son: escuchar-tocar-componer (improvisar o escribir).

De todos los métodos que mencionamos arriba, solo uno, el Estrellita, fomenta la improvisación, que es la expresión máxima de la creatividad. Los demás se paran en el segundo estrato: tocar. El alumno resultado de este tipo de entrenamiento es aquel que interpreta, por ejemplo el concierto de Ravel a la perfección, pero que es incapaz de acompañar una simple canción popular. Hay una especie de desconexión entre el

instrumento y la capacidad de expresarse a través de él. Claro que si consideramos que la interpretación es hasta cierto punto una recreación de la obra que se toca, entonces estaremos de acuerdo en que el intérprete es también un creador. En este punto debemos hacer una honrosa excepción. La didáctica del órgano de tubos está íntimamente ligada a la improvisación (resolución de bajo continuo, acompañamiento sin partitura de corales, improvisación en sí misma, etc.) , y métodos como el Curso de Improvisación al órgano, de Marcel Dupré, son muestra de ello.

6- Principio de la autocorrección: se refiere a que los alumnos deben hacerse capaces de detectar por ellos mismos los problemas que se presentan en su desarrollo (problemas técnicos y de interpretación) y adquirir la capacidad de resolverlos eventualmente sin ayuda.

7- Principio de la eficiencia: mínimo esfuerzo, máximo rendimiento. Casi todos los métodos insisten desde el comienzo en la necesidad de tocar con la menor tensión posible, tocar relajados, de acuerdo con las leyes naturales del movimiento, economizando inteligentemente energía, y aprovechando al máximo el tiempo de estudio.

Como se ve, la educación instrumental para principiantes , y sobre todo para niños principiantes, cuenta con valiosos recursos metodológicos, que de ser aplicados inteligentemente, pueden llevar a una optimización de los resultados. Pero lo más importante de todo sigue siendo el maestro, el profesor, pues es él quien aplicará estos métodos y será el responsable de su eficacia.

Generalmente el docente musical es un buen conocedor de la materia que pretende enseñar, aunque no necesariamente sea un eximio intérprete. Pero uno de sus problemas es que su conocimiento es estrictamente especializado en la mayoría de los casos, por lo que no estará en capacidad de ayudar al educando a integrarse al resto de las disciplinas musicales. Para muchos músicos esta preparación profesional unilateral es inadmisibile, pues va a conducir a una estrechez de intereses. Pianistas que sabrán sólo de piano, o violinistas que no conocen nada más allá de la séptima posición. No conocen o no les interesan otros campos como el análisis, la composición, las técnicas contemporáneas, la teoría, por no hablar de otras cosas tan importantes como historia del arte, historia de la humanidad, acústica, física, matemáticas, etc.

Además de ser un técnico, el profesor de instrumento debería ser un maestro, es decir, debería tener la capacidad de orientar con eficiencia el aprendizaje de los educandos. La realidad no siempre se compagina con esta necesidad, ya que la mayoría de los profesores de instrumento nunca ha recibido entrenamiento en el área de la pedagogía. Al alumno no le quedará entonces otra opción que el repetir intuitivamente (inconscientemente) los principios que recibieron a su vez de sus maestros (si es que los recuerda) , y muchas veces esas reglas o instrucciones están basadas en principios fundamentales que han caído en el olvido con el transcurrir del tiempo.

La transmisión de conocimientos por parte del maestro se hace a través de la lección o clase. La lección es la unidad formal del acto docente. Todos los principios didácticos hallan en la lección el ámbito propio de su efectivo cumplimiento. En toda lección estan presentes tres direcciones:

- 1) el adoctrinamiento, que es lo que corresponde a la exposición organizada de los contenidos de la lección.
- 2) el adiestramiento, que se refiere a la adquisición de hábitos deseables por parte del alumno.
- 3) las ejercitaciones, que es donde se ve si el contenido de la lección fue realmente asimilado por el alumno, ya que implica su aplicación.

Ya hemos dicho anteriormente que en el caso de la iniciación del alumno al instrumento, sobre todo si se trata de un niño, el maestro cuenta con los distintos métodos que le sirven como auxiliares en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Pero cuando estudiamos la didáctica aplicada a la enseñanza en alumnos que ya tienen conocimientos en el área de la interpretación, la situación es totalmente diferente. No hay un método único, reconocido universalmente como eficaz, sino que prácticamente cada profesor tiene su propio método de enseñanza, basado en su experiencia personal como intérprete y como docente. Y aunque no todas las cosas que hay que aprender se pueden enseñar, trataremos a continuación de establecer algunas similitudes y diferencias en las metodologías utilizadas por grandes intérpretes.

Toda ejecución instrumental implica varios pasos:

- 1- Percepción de los estímulos visuales (lectura de la partitura).
- 2- Respuesta mediadora que permita al individuo transformar los estímulos visuales percibidos en su sonido equivalente. Un principiante al leer la partitura debe pensar cuál es la nota, dónde colocar el dedo, cuál es la intensidad, cómo pasar el arco o con qué articulación, etc. Estas operaciones mentales se hacen de forma separada en el novato, pero la experiencia y la práctica pueden automatizar muchas de ellas y ser captadas como una sola entidad.
- 3- Cada individuo percibe los estímulos auditivos que resultan de su ejecución.
- 4- El intérprete procederá a evaluar la precisión de su respuesta al estímulo visual: si se confirma, continúa; si se contradice, hará los ajustes necesarios.

Comenzaremos con el primer paso de la ejecución instrumental: la percepción de los estímulos visuales.

Casi todos los grandes maestros coinciden en la necesidad de la observación exacta de la página impresa como punto de partida. Karl Leimer afirma que la más absoluta corrección en la interpretación es la única

base sobre la que puede estructurarse un trabajo interpretativo de importancia. Para eso recomienda ampliamente la utilización de las ediciones Urtext. Es por eso que grandes pianistas como Josef Lhevinne consideran que el niño debe poseer un dominio completo de la notación desde la primera lección. Para él, este es uno de los puntos débiles en los nuevos métodos de enseñanza instrumental.

A pesar de que hemos planteado que la lectura exacta de la partitura es el primer paso hacia una correcta interpretación, ya Richard Strauss decía que una página impresa es un borrador impreciso de la concepción original. La notación musical puede ser entendida como un set de instrucciones que indican al ejecutante cómo el compositor quisiera que su música sonara. A pesar de que los sistemas de notación han cambiado durante siglos y el compositor se ha esmerado cada vez más en el detalle y precisión que ofrece al intérprete, siempre hay imprecisiones que dan a este último un margen de libertad. En qué medida podrá un intérprete aportar su individualidad a la obra que ejecuta. He aquí el eterno problema de la interpretación.

Para el estudiante, siempre será necesario establecer el grado de libertad permitido, determinando cuáles aspectos de la ejecución no están tradicionalmente fijados en el papel durante un período histórico determinado. Por ejemplo, si hablamos del período barroco, el intérprete debe conocer la técnica para desarrollar el bajo cifrado, o las ornamentaciones características. Si es el caso de un romántico, el intérprete debe conocer las libertades rítmicas permitidas, etc. En otras palabras, el intérprete debe ver lo que el compositor escribió, pero también debe ver lo que no escribió pero pensó y sintió. En este punto el intérprete se convierte en un aliado del compositor, pues infunde vida a su música a través de su propia visión. Interpretar es recrear la obra que se toca.

Algunos maestros del piano como Andor Foldes, Karl Leimer y Walter Giesecking prefieren que esta lectura de la obra se haga alejada del instrumento. De esta manera se obtendrá una imagen mental de la música sin la distracción de los aspectos físicos de la ejecución. Esta lectura debe ser lo más completa posible incluyendo indicaciones de tempo, intensidad, fraseo, y sin ningún tipo de errores.

Autores como Alfredo Cortot y Josef Lhevinne agregan a esta lectura de la partitura un conocimiento de las condiciones en que fue creada la obra. Cortot incluso recomienda la elaboración de una ficha guía donde se incluyen datos como el nombre del autor, la nacionalidad, el opus de la obra, fecha y dedicatoria de la misma, circunstancias que rodearon su composición, el plan formal, el análisis, el carácter y sentido de la obra, un comentario estético y técnico, así como consejos para su estudio e interpretación. Esta ficha debe ser leída por el alumno antes de tocar la obra y el maestro está en el deber de hacerle las correcciones pertinentes.

Josef Lhevinne dice que sólo después de entender y respetar las ideas del compositor vendrá el aspecto de la técnica pianística propiamente dicho. Para él la técnica no es un fin en sí misma, sino que es sólo un medio para expresar las ideas del compositor.

De manera que el siguiente paso de la ejecución será escuchar la propia interpretación. Casi todo el mundo corrige notas falsas o equivocaciones groseras. Pero esto no es todo lo que hay que cuidar. La duración, los silencios, la intensidad, la articulación, y por sobre todo, la calidad del sonido. Esta capacidad de oírse a sí mismo sólo se obtiene mediante un entrenamiento progresivo y sistemático. Leimer basa su método en esto. Suzuki también nos dice que el mayor provecho en lo que se refiere a adelantos técnicos y musicales

comienza cuando ya la obra está terminada, pues sólo en este punto podrá comenzarse con el entrenamiento del oído.

El escucharse nos conduce a otro de los aspectos del cual se ocupan todos los grandes maestros: el logro de un sonido bello (toucher, en francés; tocco, en italiano)). Casi todos coinciden en que un maestro sólo podrá enseñar el toucher adecuado a una interpretación si él mismo ha sido un buen ejecutante que los ha ensayado todos. La belleza de tono debe partir de un concepto mental de lo que es. Es como el sentido del balance del color en un pintor. Esta representación mental debe poder traducirse en los movimientos de la mano, dedos y brazos necesarios para su producción.

Pero esa traducción de pensamientos tiene también sus bemoles. La cuestión de la relajación muscular es fundamental. Todos los grandes maestros coinciden en que deben evitarse todos los movimientos innecesarios y relajar los músculos que momentáneamente no estén en actividad. Para tocar con el menor esfuerzo posible es necesario poder contraer conscientemente los músculos en cualquier momento y relajarlos también conscientemente. La diferencia de criterios entre los grandes intérpretes estriba en cómo lograr esta relajación. Algunos aseguran que ciertos movimientos externos de los brazos (movimientos funcionales) o de las muñecas (caídas) ayudan. Otros en cambio sostienen que la relajación no se obtendrá desde afuera, sino que viene desde adentro. En lo que todos coinciden es en que la belleza de tono solo puede ser logrado con una relajación.

Otra cosa debemos agregar al punto de escuchar la propia interpretación. Foldes, Suzuki y otros recomiendan no sólo oírse a sí mismos, sino que consideran necesario escuchar atentamente la interpretación de otros. Incluso recomiendan la audición de grabaciones discográficas, ya que consideran que los discos son una excelente fuente de instrucción musical.

Pasemos ahora a desarrollar el aspecto de la técnica instrumental. Muchos grandes maestros consideran indispensable la ejercitación diaria en escalas y arpegios, pues los consideran la tabla de multiplicar de la cultura instrumentista. Si un estudiante conoce a perfección todas las digitaciones y posiciones, sus dedos encontrarán la digitación correcta en cualquier pasaje. Algunos autores van más allá al exigir que las escalas y arpegios deben hacerse con interés, con concentración intensa, escuchando la sonoridad de cada una de las notas ejecutadas; lentamente, de manera que se puedan grabar en nuestro sistema nervioso todos los movimientos necesarios para su ejecución. Leimer nos dice que en realidad la técnica es producto de un trabajo mental. Para él las escalas deberán estudiarse hasta manos separadas, pues el objeto es llegar a tocar con la mayor igualdad de fuerza posible cada una de las notas.

Otros maestros mantienen en cambio una posición contraria, es decir, que las escalas y arpegios no deben ser objeto de estudio sino al comienzo, y que después bastará con sobrepasar las dificultades técnicas propias de cada obra a ejecutar, ya que estos ejercicios técnicos son un medio y no un fin en sí mismos.

Uno de los objetivos de la práctica diaria es poder convertir en fáciles pasajes aparentemente difíciles. Es por ello que se hace tan necesaria una de las más importantes tareas del maestro de instrumento: enseñar al alumno cómo estudiar, cómo practicar. Los grandes maestros coinciden en que este estudio no debe ser mecánico, sino que debe requerir de una gran concentración por parte del ejecutante. Esto implica que se toque en forma reflexiva. Una buena técnica solo se logrará mediante trabajo mental. Leimer, por ejemplo,

nos habla de estudiar poco tiempo de manera consciente y no muchos de manera superficial. Para él es preferible estudiar media hora con una concentración absoluta que tres horas de una práctica mecánica. 20-30 minutos consecutivos y luego descansar, y esto repetido varias veces al día.

Es importante recalcar que la técnica existe para hacer música, no es algo autónomo, sino que esta está íntimamente vinculada con la evolución de la expresión musical formando con ella un todo único. Un alumno nunca debe ejercitarse, siempre debe hacer música.

La conclusión más importante que podemos obtener después de analizar los puntos de vista de los grandes maestros es que no hay una didáctica musical general, sino que dependerá del profesor, y también del alumno. Lo cual nos demuestra la gran importancia que tiene la preparación del docente en el área de la ejecución instrumental. Preparación que por cierto no se logra recibiendo clases de la materia, sino que se adquiere a través de la experiencia como intérprete.

Bibliografía básica:

CORTOT, Alfred; Curso de Interpretación, traducción de Jeanne Thieffry, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1978, 198 p.p.

FOLDES, Andor: Claves del Teclado, traducción de Walter Liebling, prólogo de Sir Malcom Sargent, Ediciones Ricordi Americana, Buenos Aires, 1972, 79 p.p.

LHEVINNE, Josef; Basic Principles in Pianoforte Playing, prólogo de Rosina Lhevinne, Dover Publications, Inc. New York, 1972, 48 p.p.

LEIMER, Karl y GIESEKING, Walter; La Moderna Ejecución Pianística, Ediciones Ricordi Americana, Buenos Aires, 1977, 62 p.p.



[Volver al índice de la revista](#)