



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

TESIS

**“EL MÉTODO ARPA:
UN ENFOQUE BASADO EN
OBJETIVOS PARA EL ESTUDIO
DEL REPERTORIO PIANÍSTICO”**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRO EN MÚSICA

PRESENTA

LUIS AUGUSTO CANTORAL GONZÁLEZ

DIRECTOR

DR. DOUGLAS MARCELO BRINGAS VALDEZ

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Marzo de 2023



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 21 de octubre de 2022

Oficio No. SA/DIP/793/2022

Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Luis Augusto Cantoral González
 CVU CONACYT 1033758
 Candidato al Grado de Maestro en Música
 Facultad de Música
 UNICACH
 Presente

Con fundamento en la opinión favorable emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **El Método ARPA: Un enfoque basado en objetivos para el estudio del repertorio pianístico** cuyo Director de tesis es el Dr. Douglas Marcelo Bringas Valdez (CVU 810696), quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo autoriza la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro en Música**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

ATENTAMENTE
 "POR LA CULTURA DE MI RAZA"


 DRA. CAROLINA ORANTES GARCÍA
 DIRECTORA



C.c.p. Mtro. William Desmo Martínez Espinosa, Director de la Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
 Dr. José Israel Moreno Vázquez, Coordinador del Posgrado, Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
 Archivo/minutario.

RJAG/COG/eco/igp/gtr

Dedicatoria

*A Dios,
porque “toda buena dádiva y todo don perfecto desciende de lo alto, del Padre de las luces,
en el cual no hay mudanza, ni sombra de variación.” – Santiago 1:17 (RVR60)*

*A mis padres,
por su amor y apoyo incondicional en todo momento, y por creer en la música.*

Soli Deo Gloria.

Agradecimientos

Extiendo mi más sincero agradecimiento a las personas y entidades que contribuyeron para la realización de este trabajo:

Al Dr. Douglas M. Bringas Valdez, por su apoyo incondicional y sus valiosas enseñanzas para mi formación como pianista, así como también por fungir como mi director de tesis y haberme guiado durante la elaboración del presente proyecto de titulación.

A la Dra. Glenda P. Courtois García, por sus significativas aportaciones para mi desarrollo como pedagogo del piano.

Al Dr. José Israel Moreno Vázquez, coordinador de la Maestría en Música, así como también al cuerpo administrativo, por su apoyo y orientación durante mis estudios de posgrado.

A las y los docentes de la Academia de Piano de la Facultad de Música de la UNICACH, por su confianza y consejos durante la evolución de este trabajo.

A las y los alumnos de piano del nivel licenciatura de la Facultad de Música de la UNICACH, cuya participación fue crucial para la recopilación de datos durante el proceso de investigación y experimentación para este proyecto.

Finalmente, a la Facultad de Música de la UNICACH, mi *alma mater*.

Resumen

Para los estudiantes, el aprovechamiento de sus lecciones de piano depende, en gran medida, de su capacidad para preparar las obras de su repertorio asignado en poco tiempo, sin comprometer la calidad artística; sin embargo, la mayoría de ellos practica de forma desorganizada y no completa el estudio de sus obras de manera satisfactoria.

El objetivo de este trabajo es determinar si un método de estudio de piano sistematizado puede ayudar a los alumnos a optimizar sus sesiones de estudio en el instrumento. Con tal fin, la pregunta de investigación es la siguiente: ¿cómo preparar cualquier obra del repertorio pianístico con un alto nivel artístico en el menor tiempo posible?

Para responder a la cuestión se realiza un experimento en el que estudiantes de piano de nivel superior se dividen en dos grupos: en el primero, los alumnos estudian una obra de piano de la manera que ellos acostumbran; en el segundo, estudian la misma obra a través de un método de piano propuesto. Los resultados del experimento indican que el uso de un método de piano sistematizado impacta directa y positivamente en el nivel de compleción de sus obras de repertorio.

Con base en lo anterior, se recomienda que los estudiantes de piano procuren utilizar un método de estudio como parte importante de su formación integral como futuros pianistas profesionales.

Investigaciones adicionales podrían realizarse para estimar la trascendencia del uso del método de estudio propuesto durante el experimento en beneficio de otros instrumentistas.

Palabras clave: piano, método de estudio, repertorio pianístico, calidad artística, estudio sistemático.

Abstract

For students, taking advantage of their piano lessons depends, to a great extent, on their ability to prepare their assigned repertoire in a minimum amount of time, without compromising artistic quality; however, most of them practice in a disorganized manner and do not accomplish their pieces satisfactorily.

The objective of this work is to determine if a systematized piano study method may help pupils to optimize their study sessions on the instrument. To this end, the research question is the following: how to prepare any musical piece of the piano repertoire with a high artistic level in the shortest possible time?

To answer the question, an experiment is carried out in which undergraduate piano students are divided into two groups: in the first one, pupils study a piano work in the way they are used to; in the latter, they study the same work through a proposed piano method. The results of the experiment indicate that the use of a systematized piano method impacts directly and positively on the level of completion of their repertoire pieces.

Based on the above, it is recommended that piano students seek to use a study method as an important part of their comprehensive training as future professional pianists. Additional research could be carried out to estimate the significance of using the proposed study method during the experiment for the benefit of other instrumentalists.

Keywords: piano, study method, piano repertoire, artistic quality, systematic study.

Tabla de Contenido

Introducción	12
Planteamiento del problema	14
Justificación	15
Objetivos	17
Antecedentes	18
El estudio del repertorio de piano basado en “fuerza bruta”	19
El estudio del repertorio de piano basado en “objetivos”	20
Impulso vs. organización.....	22
El Método ARPA: estudio de caso	
Descripción.....	25
Etapa I: Análisis previo	26
Etapa II: Reconocimiento técnico	28
Etapa III: Precisión motriz	31
Etapa IV: Aumento del tempo	36
Bitácora de estudio diario.....	42
Hoja de control	44
Metodología.....	46
Desarrollo del experimento	
Etapa I: Recolección de datos	48
Fase I: Encuestas	48
Fase II: Entrevistas	48
Resultados e interpretación de los datos obtenidos	49
Etapa II: Experimentación	60
Selección de los participantes para la experimentación	60
Grupo C (control) – Actividades y flujo de trabajo	61
Grupo E (experimentación) – Actividades y flujo de trabajo.....	62
Rúbrica de evaluación.....	63

Etapa III: Análisis y ponderación de los resultados obtenidos.....	65
Grupo C (control)	65
Grupo E (experimentación).....	67
Cotejo de resultados.....	68
Metodologías personales vs. El Método ARPA.....	71
Conclusiones.....	73
Bibliografía	75
Apéndices	
Apéndice A. Contenido de las encuestas.....	78
Apéndice B. Contenido de las entrevistas	79
Apéndice C. Partituras utilizadas durante el estudio de caso.....	80

Índice de Figuras

Figura 1. Comparativa entre los dos enfoques para el estudio del repertorio pianístico	24
Figura 2. Secciones de estudio para la obra propuesta	27
Figura 3. Patrón rítmico-melódico original	28
Figura 4. Reconocimiento técnico del patrón rítmico-melódico de la obra propuesta	28
Figura 5. Sección 1 – Digitación propuesta	29
Figura 6. Fórmulas rítmicas	32
Figura 7. Adecuación de las fórmulas rítmicas para el estudio de la obra propuesta	33
Figura 8. Aplicación de las fórmulas rítmicas en el estudio de la obra propuesta	33
Figura 9. Velocidades de estudio	38
Figura 10. Trabajo de aumento del tempo para la obra propuesta	39
Figura 11. Bitácora de estudio diario (ejemplo de uso)	43
Figura 12. Hoja de control (ejemplo de uso)	45
Figura 13. Pregunta: ¿Utilizas algún método de estudio en particular?	50
Figura 14. Pregunta: ¿Cuántas horas le dedicas al estudio del piano durante la semana?	51
Figura 15. Pregunta: ¿Tomas días de descanso? ¿Cuántos?	52

Figura 16. Pregunta: Al comenzar a estudiar una nueva obra, ¿qué es lo primero que realizas para familiarizarte con ella?.....	53
Figura 17. Pregunta: Aproximadamente, ¿cuánto tiempo te toma preparar una obra nueva para presentarla en un examen/recital/evento artístico con una calidad interpretativa satisfactoria?.....	54
Figura 18. Pregunta: Durante mi sesión de estudio diaria	55
Figura 19. Pregunta: ¿Tus sesiones de estudio tienen un horario fijo y/o están debidamente agendadas?	56
Figura 20. Pregunta: ¿Documentas cada una de tus sesiones de estudio? (anotar avances y logros, bitácora, etc.)	57
Figura 21. Pregunta: Al finalizar mi sesión de estudio.....	58
Figura 22. Pregunta: En lo personal, ¿te consideras una persona disciplinada y con capacidad de automotivación?	59
Figura 23. Rúbrica para la evaluación del estudio de obras de piano utilizando El Método ARPA.....	64
Figura 24. Resultados de la ejecución final de la obra propuesta (Grupo C – Control).....	66
Figura 25. Resultados de la ejecución final de la obra propuesta (Grupo E – Experimentación)	68
Figura 26. Beneficios del uso de El Método ARPA vs. metodologías personales para el estudio de una obra de piano	72
Figura 27. Nivel de completación de la obra propuesta utilizando El Método ARPA vs. metodologías personales.....	72

Leyenda de Abreviaturas

bpm	<i>Beats</i> por minuto
c. (cc.)	Compás (compases)
min.	Minuto(s)
Op.	Opus
p. (pp.)	Página (páginas)
Ti	Tempo inicial
Tf	Tempo final
trad.	Traducción

Introducción

Casi todo pianista –sea profesional o estudiante en formación– persigue, en algún momento de su carrera, un objetivo universal e inherente al arte musical: preparar cualquier obra del repertorio pianístico con un alto nivel artístico en el menor tiempo posible.

Si bien lo anterior es deseable y plausible dentro del gremio, para algunos pianistas es un ideal inalcanzable, pues los caminos para lograr tal hazaña son muy escabrosos, y pareciera que solo unos cuantos conocen bien la ruta.

El estudio del repertorio pianístico compete tanto al pianista profesional como al estudiante. Para el primero, la capacidad para estudiar obras de piano en un tiempo relativamente corto, pero con la calidad artística que le caracteriza, le garantiza estar siempre preparado ante cualquier oportunidad que su profesión le presente, entiéndase: una audición, un recital o un concurso internacional, por mencionar algunos.

Para el segundo, el estudiar la mayor cantidad de obras del repertorio pianístico, abarcando desde el barroco hasta la música contemporánea, contribuirá a que su nivel artístico y técnico se desarrolle más rápidamente y pueda abordar pronto el estudio de obras cada vez más complejas.

Los pianistas consumados de la talla de Daniel Barenboim, Krystian Zimerman, o incluso jóvenes talentos como Yuja Wang y David Fray, parecieran no tener mucho problema con lo anterior. Es como si la música fluyera de manera natural desde sus dedos hacia las teclas, teniendo siempre algo listo para tocar; empero, el delicado control del sonido, la gran maestría con la que ejecutan el instrumento y el inmenso repertorio que manejan para cumplir con su agenda de conciertos es gracias a un trabajo “tras bambalinas” que implica un estudio diligente, inteligente y optimizado.

Sin embargo, se debe recordar que ellos también, en su momento, fueron estudiantes y que muy probablemente, al estudiar una obra con uno que otro pasaje particularmente difícil, se dieron a la tarea de utilizar las mismas estrategias de estudio que hoy en día podemos escuchar en la mayoría de

las instituciones superiores de música: analizar el pasaje en cuestión, tocar la obra con manos separadas, cambiar la digitación, estudiar muy lentamente, usar el metrónomo, etc.

Si bien son ejemplos de las estrategias más comúnmente utilizadas, su aplicación práctica es aislada, es decir, que no forman parte de una sesión de estudio en sí misma, sino que se contemplan solo como herramientas para la resolución de problemas técnicos según se presenten durante el estudio. Aún así, el uso de dichas estrategias pareciera favorecer más a unos que a otros, independientemente de que se trate de estudiantes o de pianistas en activo. ¿A qué se debe esto? A un proceso particularmente esencial en el arte musical: el uso de un método de estudio.

Planteamiento del Problema

Cuando un alumno de piano comienza a aprender a tocar el instrumento, inicia con piezas muy sencillas, además de asimilar su respectiva teoría musical: el pentagrama, las claves de Sol y Fa, las notas, los compases, etc.

Conforme el alumno avanza, domina los rudimentos teóricos y técnicos del instrumento y es capaz de ejecutar obras de mayor dificultad, las clases –por lo general– se limitan a la revisión de su repertorio, a la corrección técnica de pasajes específicos y a la búsqueda de una intención musical.

Pronto, aquello se convierte en una rutina en la que el alumno busca preparar, en el menor tiempo posible y a toda costa, todas las obras de piano que le sean demandadas para su siguiente clase... pero, ¿a qué costo?

Ciertamente, las piezas de piano para principiantes inteligentemente compuestas, cargadas de patrones rítmico-melódicos y con una extensión no mayor a 16 compases, no implican mayor esfuerzo que una breve lectura y unas cuantas repeticiones para poder interpretarlas correctamente; sin embargo, conforme la dificultad crece y las partituras resultan mucho más ricas en polifonía, armonía, saltos, ritmos complejos, compases cambiantes, pasajes rápidos, cadencias virtuosas y un largo etcétera, es evidente que la manera de abordarlas debe realizarse, en consecuencia, con mucho mayor detenimiento.

El problema radica en que casi siempre se pasa por alto la manera de estudiar las obras, y esto no debería ser algo para tomarse a la ligera, pues "[...] existen un gran número de cuestiones importantes que debemos tener en cuenta. Técnica, ritmo, memorización [...]" (Berman, 2010, p. 21). Se da por hecho que, una vez que el alumno sabe leer partituras, entonces tiene la capacidad de estudiar cualquier obra que se le solicite. En teoría esto es cierto; pero en la práctica los resultados discrepan.

Justificación

La presente tesis no pretende reinventar la rueda, sino proponer, con base en la información existente respecto al tema, un método de estudio práctico, sistemático e inteligente, que permita a todo pianista, sea estudiante o artista profesional, preparar sus obras de repertorio con un alto nivel técnico-interpretativo en un tiempo relativamente corto.

Tomando en cuenta la vasta literatura de métodos y estrategias de estudio de piano que existe, se plantea la siguiente interrogante: ¿por qué motivo sería necesario un método de piano más?, siendo que, en la actualidad, pareciera que ya se ha escrito suficiente respecto al tema.

La historia se encarga siempre de demostrar cómo los tiempos cambian, y también cómo, junto con ella, todo método y técnica utilizados para el desarrollo de cualquier disciplina humana, tanto en el ramo de la tecnología como también en el de las artes y, dentro de la música, la ejecución del piano no es la excepción.

Con base en lo anterior, ¿sería factible, entonces, crear un método de piano que posea técnicas y estrategias de vanguardia para abordar el estudio de cualquier obra del repertorio pianístico? De ser así, ¿qué herramientas y técnicas nuevas sería necesario desarrollar?, ¿se tendría que acuñar alguna nueva terminología?; además, ¿cuál sería el formato correcto para difundir dicho método al público objetivo?

Contestando estas y otras cuestiones inherentes al tema, una de las metas del presente trabajo es la de identificar aquellos problemas que los métodos de estudio de piano actuales aún no han podido resolver, ya que, como tal, no existe un método estandarizado que indique cómo abordar una obra de piano para comenzar a estudiarla desde cero, sino que cada pianista, sea amateur, profesional o estudiante en formación, al final, encuentra la mejor manera de proceder, pero solo después de mucho tiempo en su quehacer musical, y de muchos años de experiencia, que bien podrían reducirse con ayuda

de un método de estudio capaz de guiarlos hacia una manera disciplinada y sistemática de estudiar cualquier obra del repertorio pianístico.

Objetivos

De acuerdo con lo que se ha descrito en párrafos anteriores, el objetivo general consiste en desarrollar un método sistemático y modular para el estudio de las obras del repertorio pianístico, denominado *El Método ARPA*, con la premisa de optimizar el tiempo de estudio de todo aquel que lo utilice siguiendo las estrategias e instrucciones descritas en él.

Derivado de lo anterior, los objetivos específicos que El Método ARPA persigue son: guiar al alumno/pianista hacia un estudio inteligente, consciente, metódico y automotivante de sus obras de piano, mediante la propuesta de “Módulos de Estudio” y estrategias bien definidas para su correcta realización, con la posibilidad de llevar un registro del avance de las obras estudiadas, mediante el uso de “Hojas de Control” diseñadas específicamente para este método.

Antecedentes

Según el diccionario *Oxford Languages*, un método es un “modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado”. Otra definición lo describe como un “conjunto de reglas y ejercicios destinados a enseñar una actividad, un arte o una ciencia” y, dicho sea de paso, también se le conoce como método a la “obra en que se recogen estas reglas y ejercicios”. En lo que respecta a la música, precisamente, esta última definición es la que nos resulta más familiar.

En cada una de las épocas que comprende la historia de la música ha habido teóricos, músicos y compositores que, debido a su oficio o a una preocupación genuina e inherente, escribieron textos e incluso desarrollaron métodos completos para aprender a tocar el piano.

Gracias al esfuerzo de dichos maestros tenemos a nuestro alcance todo un catálogo de métodos de piano, los cuales pueden clasificarse en tres grandes rubros:

1. Ejercicios Técnicos (Hanon, Herz, Liszt, Tausig, Phillip, Pischna, etc.).
2. Tratados (*Introducción al Arte de Tocar el Piano*, de Clementi; *Instrucciones para el Pianoforte*, de Cramer; *Completa Escuela Teórica y Práctica del Pianoforte*, de Czerny; entre otros).
3. Filosofías de Enseñanza (*El Método Suzuki*, de S. Suzuki; *El Método Leschetizky*, de M. Brée; *On Piano Method*, de G. Sandor; por mencionar algunos).

Estos métodos de piano se desarrollaron, como naturalmente se esperaría, a la par del desarrollo tecnológico del propio instrumento, debido a que las nuevas posibilidades técnicas y tímbricas del piano demandaron también una nueva forma de tocar para aprovechar al máximo esos recursos; sin embargo, sobre los métodos o las estrategias utilizados expresamente para aprender una obra de piano se tienen muy pocos registros, siendo la gran mayoría anécdotas vagas, incluidas sutilmente dentro de los capítulos de las biografías de algunos de los grandes pianistas y pedagogos.

Existen ciertos acercamientos e ideas generales sobre cómo estudiar una obra de piano desde

cero, pero sin proponer cómo llevar un control del avance del estudio; otros sí plantean una forma de trabajo mucho más sistemática, pero carecen de una visión integral al dejar de lado parámetros que, por no considerarse técnicos, no se contemplan dentro de la práctica del instrumento.

Cada uno de los autores mencionados anteriormente describe y propone, en sus respectivas obras didácticas, maneras propias de abordar el estudio del piano, a través de una serie de ejercicios preparatorios, la enseñanza de la teoría elemental, la práctica de los rudimentos del piano: escalas, acordes, arpeggios, etc... sin embargo, la gran mayoría de ellos carece o brinda muy poca información respecto a un aspecto igual de importante para el quehacer artístico de todo pianista profesional: ¿cuál es la manera óptima de abordar y estudiar una obra musical?

El Estudio del Repertorio de Piano Basado en “Fuerza Bruta”

Consideremos un caso típico del estudio de una obra de piano cualquiera por medio de lo que el autor ha denominado “estudio por fuerza bruta”. Cabe recalcar que cualquier parecido con la realidad es, tan solo, mera coincidencia...

El alumno toma su partitura, se sienta al piano, y dice: “hoy estudiaré dos horas y avanzaré todo lo que pueda”. Acto seguido, con una mente fresca y una determinación de acero, comienza a leer la partitura, a tocar en el piano, a repetir una cierta cantidad de veces algunos compases... al final de su sesión de estudio, el alumno se percató que avanzó hasta el compás 10. Se levanta del piano y se va.

Día dos: “ayer no estuvo tan mal. Hoy estudiaré otras dos horas, a ver cuánto más puedo avanzar”. De nuevo, el alumno se sienta en el piano y comienza a estudiar los siguientes compases. De repente, repasa la pieza desde el primer compás y se da cuenta que hay errores en algunas notas, y que quedan ciertas dificultades técnicas por resolver. Siente una pequeña frustración al tener que estudiar la pieza desde el principio. Al final de la sesión, la mayor parte del tiempo la ha dedicado al repaso de lo aprendido el día anterior, y hoy sólo ha avanzado hasta el compás 14.

Y la rutina sigue... para el día cinco, el alumno sigue estudiando de la misma manera, solo que con una mente mucho más agotada, por lo que su rendimiento al momento de estudiar no será el mejor. Al concluir la semana, el alumno, con gran sorpresa, se percata que muy apenas ha podido estudiar una sola página de la pieza, de la cual aproximadamente la mitad tendrá errores de carácter técnico e interpretativo. Para este momento, la frustración y la preocupación comienzan a ser evidentes.

Estimando que el alumno haya estudiado durante siete días seguidos, entonces ¿por qué 14 horas de estudio brindaron tan pocos resultados? ¿Cuál fue el error? En esencia, el alumno tenía una meta clara: “avanzar todo lo posible”; sin embargo, esto es una idea muy relativa, derivada también de un objetivo demasiado general. Intentar lograr una meta sin tener una estrategia bien definida es, como dice el dicho, “ir a la guerra sin fusil”.

El Estudio del Repertorio de Piano Basado en “Objetivos”

Existe la vaga premisa de que, para alcanzar el éxito, es necesario trabajar duro y dar siempre el máximo esfuerzo. Esta idea se ha convertido en una especie de mantra que, desde hace ya algunos años, ha permeado en todo ámbito de la cultura occidental; sin embargo, dicha premisa no es del todo sostenible, y el ejemplo anterior es una clara muestra de ello.

Hablando específicamente del estudio de piano –igualmente aplicable al estudio de cualquier instrumento musical– muchos alumnos, sobre todo durante sus primeros años de aprendizaje, consideran que la manera más rápida de avanzar consiste en practicar durante horas y horas; situación que, llevada al extremo por no tomar el descanso adecuado, podría ocasionar lesiones, las cuales terminarían por mermar los supuestos avances.

Perseverar en esa manera de trabajar resultará en un esfuerzo infecundo, carente de todo fundamento, demostrando así que el trabajo duro durante largas sesiones de estudio no garantiza, por sí mismo, ningún avance significativo.

Entonces, ¿cuál sería la clave para lograr que una sesión de estudio de piano sea provechosa? Y más importante aún, ¿de qué manera se conseguiría que dicho esfuerzo pudiera replicarse día tras día, de modo que permitiera avanzar en el estudio del repertorio pianístico con una mínima variación en la calidad y el rendimiento? En una sola palabra: *organización*.

En el ejemplo, se aprecia cómo el alumno se sienta al piano y comienza a tocar sin más. No hay indicios respecto a que haya tomado un tiempo previo para revisar la estructura de la pieza, ni mucho menos para decidir cómo estudiarla, sino que, sencillamente, se sienta y toca. Eso sí, con un objetivo bastante claro (supuestamente), aunque demasiado impreciso: avanzar todo lo posible durante una larga sesión de estudio.

El problema de trabajar así cualquier obra del repertorio pianístico surge a los pocos días. Cada pieza, en particular, tiene sus propias dificultades técnicas e interpretativas, las cuales van aumentando en complejidad conforme avanza la partitura, y esta es la principal razón por la cual pretender estudiar una misma pieza durante largas sesiones de estudio no funciona. Si bien pareciera que dos horas serían suficientes para avanzar de diez en diez compases (caso hipotético, ya que esto varía entre cada pieza), no será así para la segunda sesión, ni mucho menos para la tercera, ya que a partir del compás 25 ó 30, la propia evolución de la partitura demandará al pianista cuestiones técnicas y musicales tales que deberá resolver puntualmente utilizando las estrategias pertinentes, lo cual abarca, generalmente, gran parte de las sesiones de estudio.

Consideremos ahora el siguiente caso, en el que otro alumno de piano decide estudiar la misma obra que el alumno del primer ejemplo; sin embargo, en esta ocasión, el enfoque resulta ser bastante distinto...

El alumno toma su partitura y comienza a observarla detenidamente. Pronto se percata de que la obra es un "estudio para piano", escrito en cierta tonalidad, compás y con un tempo específico para su ejecución. Logra apreciar, también, que el estudio está conformado por 40 compases, presentando

frases bien definidas, razón por la cual decide dividirlo en cinco secciones de 8 compases cada una para trabajarlo.

Acto seguido, comienza a leer la partitura de principio a fin para identificar los posibles pasajes que le presenten las mayores dificultades técnicas. Después, se concentra en revisar la partitura, para reconocer la estructura de la obra y realizar un análisis armónico de la misma, sabiendo que le será útil, particularmente, para memorizarla.

Luego realiza una segunda lectura para definir la digitación más óptima, la cual anota directo en la partitura con ayuda de un lápiz.

Una vez concluido todo lo anterior, el alumno elabora un calendario de dos semanas en el que determina, para la semana uno, estudiar una sección de la obra por día, comenzando desde el lunes, y tomando el sábado para repaso general y el domingo como día de descanso. Para la semana dos, determina aprovechar sus sesiones de estudio para concentrarse en aumentar el tempo de ejecución de la pieza y en memorizarla.

Para esta obra en particular, considera que estudiarla durante sesiones diarias de una hora será más que suficiente para completarla y poder presentarla en su próximo recital de manera satisfactoria, a llevarse a cabo justo una semana después de haber concluido su estudio.

Impulso vs. Organización

Sin duda, los alumnos de los dos casos expuestos estudiaron exactamente la misma obra; pero ¿qué fue lo que cambió? En esencia, la manera de abordarla, lo cual repercutió directamente en su estudio y en el progreso derivado de tal esfuerzo.

En el caso uno, vemos como el alumno casi se abalanza hacia el piano con tal de comenzar a tocar, y entonces lo hace como si no hubiera mañana. Este impulso por estudiar y completar la obra lo más pronto posible, sin importar de qué manera, es típico de los principiantes, aunque también suele presentarse en alumnos más avanzados quienes sufren cierto grado de estrés académico por tener que

cumplir con la “cuota de piezas” (por llamarlo de alguna manera) exigida por sus profesores, o porque participarán en un recital de piano y no se sienten preparados, o porque las fechas de exámenes se acercan y, evidentemente, las piezas no están listas y el tiempo para prepararlas se acaba... un estrés que podrían evitar si tan solo cambiaran el enfoque de su manera de estudiar.

Los alumnos que logran sortear tal estrés y presentar avances constantes de sus obras en el aula, y/o estar siempre preparados para sus conciertos y exámenes se debe, por lo general, a que su manera de abordar y estudiar su repertorio de piano está gobernada por una etapa previa de organización, en la cual dedican el tiempo suficiente para revisar la partitura, analizarla, dividirla en pequeñas secciones de estudio y definir las estrategias que le permitan tanto sortear las dificultades técnicas identificadas en la obra, como también el aumentar su tempo de ejecución y memorizar la pieza. En otras palabras, establecen objetivos concretos desde antes de sentarse a tocar y esto les permitirá saber, de antemano, la forma más efectiva de lograrlos.

Se espera que un alumno de piano, conforme avance en su formación académica, vaya mejorando su manera de estudiar, ya que los retos de cada repertorio asignado, aumentando gradualmente de dificultad, demandarán del alumno un mejor aprovechamiento de sus sesiones de estudio. Algunos logran esto con base en la experiencia o por mero sentido común; otros, al descubrir y experimentar con métodos de estudio o estrategias de organización tanto propias como ajenas a la disciplina del arte musical.

En todo caso, mientras más pronto encuentre un alumno la manera óptima de estudiar su repertorio de piano, indudablemente podrá sacar mayor provecho de sus clases y avanzar en consecuencia. No así quienes se empeñen en continuar con su impulso devorador de notas, cuyas prisas por completar el repertorio asignado reflejen las carencias de un estudio sin una debida planificación previa.

En la siguiente figura se puede apreciar una comparativa al respecto:

Figura 1

Comparativa entre los dos enfoques para el estudio del repertorio pianístico

Estudio basado en "fuerza bruta"	Estudio basado en "objetivos"
<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Objetivo general: "sentarse a estudiar y avanzar todo lo posible"</i> ▪ <i>Potencialmente fructífero durante los primeros días (1-3)</i> ▪ <i>El rendimiento baja considerablemente en cada nueva sesión de estudio</i> ▪ <i>Estudio sin estrategias concretas</i> ▪ <i>Pérdida de tiempo</i> ▪ <i>Frustración, preocupación, estrés, desmotivación generalizada</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Objetivo general: "sentarse a estudiar y avanzar de acuerdo con un plan de trabajo previamente definido"</i> ▪ <i>Las sesiones de estudio, por lo general, son siempre provechosas</i> ▪ <i>Sesión de estudio de alto rendimiento: modular y sistemática</i> ▪ <i>Estudio con estrategias concretas, metas específicas y medibles</i> ▪ <i>Optimización del tiempo de estudio</i> ▪ <i>Disciplina, concentración y automotivación constantes</i>

Nota. Elaboración propia. Febrero 2021

El Método ARPA: Estudio de Caso

A continuación se presentan los fundamentos de El Método ARPA a través de un estudio de caso, en el cuál se ha utilizado como modelo una obra del repertorio pianístico de mediana dificultad para demostrar la aplicación del método en cuestión, enseñando la manera de organizar, planear y realizar el trabajo pertinente en cada una de las cuatro etapas que lo conforman.

La obra elegida para tal fin es el “Estudio #4” de *La Escuela del Mecanismo*, Op. 120 (ver apéndice C, pp. 80-82), del compositor francés Jean-Baptiste Duvernoy. Debido a sus características, su estructura y su corta extensión, esta obra permite explicar de forma clara y precisa el diseño y la ejecución de un plan de estudio modular basado en las estrategias planteadas en El Método ARPA, describiendo puntualmente cada una de las actividades a realizar.

Todo esto con la finalidad de que, quien decida utilizarlo, conozca los fundamentos del método, asimile su flujo de trabajo y estudie la pieza propuesta siguiendo todos los lineamientos establecidos en cada una de las sesiones de estudio planeadas. Para el estudio de caso en cuestión, dicha labor deberá completarse dentro de un periodo de dos semanas.

Cabe mencionar que el contenido y las instrucciones descritas corresponden al trabajo realizado durante la fase de experimentación de El Método ARPA (ver capítulo correspondiente, p. 60). Al finalizar el estudio de la obra propuesta, el estudiante tendrá los conocimientos suficientes respecto a dicho método y podrá ser capaz de aplicarlo acertadamente al estudio de su propio repertorio, lo cual es la finalidad principal del presente proyecto.

Descripción

Parafraseando las palabras del pianista y pedagogo soviético Heinrich Neuhaus (2004): “el dominio de una obra de piano depende de una firme determinación y de no estar perdiendo el tiempo al momento de estudiar. La fuerza de voluntad y la concentración son la clave para un resultado óptimo”

(pp. 3-4). O, visto desde la perspectiva de Sandor (1981), se debe “saber cómo practicar inteligentemente” (p. 16).

Tomando lo anterior como premisa nace “El Método ARPA”, el cual consiste en una serie de directivas y estrategias que permiten diseñar una sesión de estudio basada en objetivos, en la que cada obra a estudiar ha sido meticulosamente revisada y se ha organizado en etapas para trabajarla de manera modular, considerando cuatro parámetros concretos:

- Análisis Previo
- Reconocimiento Técnico
- Precisión Motriz
- Aumento del Tempo

Dicho enfoque de trabajo permite ahorrar horas de estudio y esfuerzo, garantizando la preparación de cualquier obra del repertorio pianístico con un alto nivel artístico en un tiempo razonablemente corto.

Cabe mencionar que los objetivos específicos que El Método ARPA persigue son: mostrar al alumno las posibilidades y satisfacciones derivadas de un estudio inteligente, consciente y metódico de sus obras de piano, contribuyendo así a su desarrollo como pianista profesional mediante una forma de trabajo que le permita optimizar sus sesiones de estudio y mantenerse en un estado de motivación constante.

Guiar al alumno hacia ese camino son las humildes pretensiones del autor.

Etapas I: Análisis Previo

Una partitura es como un mapa, y para llegar a nuestro destino es necesario trazar una ruta a seguir. El *análisis previo* consiste en una revisión de la partitura para reconocer su estructura y estilo, y así poder tomar decisiones sobre cómo dividir la obra en varias sesiones de estudio. Organizar el trabajo de esta manera supone el camino más adecuado para abordar una nueva obra de piano.

El “Estudio #4” de *La Escuela del Mecanismo*, Op. 120, de J. Duvernoy, es una pieza destinada al desarrollo y la práctica de los arpeggios de cuatro notas, diseñada de tal forma que ambas manos van alternando la ejecución de dichos arpeggios a lo largo de 40 compases.

Una vez revisada la partitura, se propone trabajarla por secciones de estudio, a como se detalla a continuación:

Figura 2

Secciones de estudio para la obra propuesta

#	Nombre	Descripción	cc.
1	Tema A	El pasaje termina en tónica	1 – 4
2	Tema B	El pasaje termina en dominante	5 – 8
3	Tema A	El pasaje termina en tónica	9 – 12
4	Tema B'	Inflexión hacia la dominante	13 – 16
5	Tema A (desarrollo)	Pasaje en la tonalidad relativa menor	17 – 20
6	Tema B (desarrollo)	Modulación por círculo de 5tas	21 – 26
7	Puente	Regreso hacia el Tema A	27 – 28
8	Tema A	El pasaje termina en tónica	29 – 32
9	Tema C	Pasaje con nuevo patrón rítmico-melódico	33 – 36
10	Coda	Pasaje final en tónica	37 – 40

Las secciones nos. 1, 3 y 8 (sombreadas) son idénticas y corresponden al mismo contenido de los primeros cuatro compases de la obra. Esto significa que, el hecho de trabajar la primera sección hasta dominarla, garantizará que las secciones nos. 3 y 8 estarán al mismo nivel de preparación, sin suponer mayor esfuerzo.

Esta es la razón por la cual realizar un análisis previo de la partitura antes de comenzar a estudiar una nueva obra de piano es de suma importancia. En este caso, el haber identificado las tres secciones idénticas simplifica el trabajo de 40 a 32 compases que, en términos matemáticos y de economía, significa un ahorro del 20% en tiempo y esfuerzo, principalmente. ¡Esto sí que es una verdadera optimización del tiempo de estudio!

Etapa II: Reconocimiento Técnico

El *reconocimiento técnico* comprende el análisis armónico de la obra y la identificación de patrones melódicos y/o figuraciones en los pasajes que permitan entender el fundamento sobre el cual están contruidos.

El “Estudio #4” (Op. 120) de Duvernoy no supone mayores dificultades. Está conformado principalmente por arpeggios, acompañados sutilmente por notas largas (blancas/redondas) o pequeños patrones de corcheas.

De todas, la sección #6 (cc. 21-26) es la que presenta una estructura más compleja respecto al resto, al tratarse de un pasaje que realiza diversos enlaces armónicos por círculo de quintas y cuyo patrón rítmico-melódico –arpeggios de semicorcheas en la mano derecha; acompañamiento de corcheas en la izquierda– se mantiene a lo largo de seis compases.

El *reconocimiento técnico* correspondiente a esta obra en particular es relativamente sencillo:

Figura 3

Patrón rítmico-melódico original

Figura 4

Reconocimiento técnico del patrón rítmico-melódico de la obra propuesta

Todos los arpeggios de semicorcheas se pueden reducir a acordes de cuatro notas, y de igual manera el acompañamiento de corcheas. Las figuraciones de dichos acordes podrán ser negras, blancas o redondas, según el caso, con base en la duración de la marcha armónica. La “Hoja de estudio – AT” (ver Apéndice C, pp. 83-84) presenta el reconocimiento técnico resuelto para esta obra.

En lo que a digitación concierne, algunos de los grandes pianistas y pedagogos de antaño (tales como J.S. Bach, Czerny, Clementi, entre otros) dejaron constancia en varios de sus escritos sobre la importancia de una digitación apropiada al momento de ejecutar una obra.

En su libro *La Digitación Pianística*, el maestro Albert Nieto (1988) afirma estar “[...] convencido de la gran importancia que tiene la digitación para una correcta interpretación pianística, pues muchas dificultades de resolución técnica de un diseño pueden vencerse cambiando una digitación, que puede ser, a veces, el cambio de un solo dedo” (p. 25).

Por tales razones, antes de comenzar a estudiar una nueva pieza de piano, es muy importante analizar la partitura y definir toda (si es posible) o, al menos, la mayor parte de la *digitación* a utilizar, buscando que esta sea la más cómoda para tocar y la más lógica respecto a la partitura –algunas de ellas inevitablemente serán modificadas conforme se avance en el estudio de la obra y se descubran mejores maneras de resolver algunos pasajes difíciles–. El no definir una digitación óptima desde el principio puede provocar problemas de inconsistencia en la memoria y comprometer, en gran medida, la calidad artística de la interpretación.

Figura 5

Sección 1 – Digitación propuesta

The musical score for Figure 5, Section 1 – Digitación propuesta, is presented in 8/8 time. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The upper staff begins with a dynamic marking of *mf*. The first four measures of the upper staff are marked with fingerings: 1 2 3 5, 1 2 4 5, 1 2 4 5, and 1 2 3 5. The fifth measure of the upper staff is marked with a '4' above the staff and a 'b' below it. The lower staff begins with a dynamic marking of *mf* and is marked with fingerings: 5 4 2 1, 5 4 2 1, 5 3 2 1, and 5 4 2 1. The score ends with 'etc.'

La “Hoja de estudio – RO” (ver Apéndice C, pp. 80-82) propone una digitación que resulta cómoda para la mayoría de los pianistas; sin embargo, esta podrá modificarse parcial o totalmente según convenga al intérprete.

Etapa III: Precisión Motriz

Uno de los ideales técnicos para cualquier pianista es el poder tocar con igualdad de sonido y con precisión todas las notas, y la mejor forma de lograrlo es mediante el uso de *fórmulas rítmicas*.

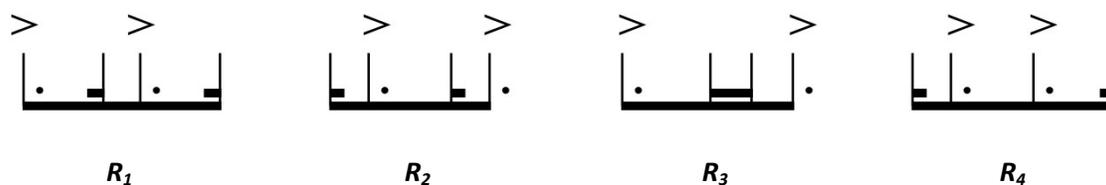
Al aplicarlas a un pasaje en particular, las fórmulas rítmicas cambian el orden natural de los acentos, lo cual obliga, de manera alternada, a todos los dedos a tocar con la máxima fuerza posible y a ejercitarse bajo condiciones similares de tensión. El resultado final es un mayor control de la respuesta psicomotora de los dedos y un fortalecimiento de sus músculos intrínsecos, permitiendo la ejecución de pasajes con un sonido mucho más uniforme y una fluidez excepcional. Esto es particularmente notorio en pasajes de carácter virtuoso y/o contruidos principalmente con escalas o arpeggios.

El uso de las fórmulas rítmicas no es nuevo. Isidor Philipp (pianista y pedagogo francés del siglo XIX) fue el pionero, mientras experimentaba sobre cómo desarrollar en sus alumnos un ataque firme en los dedos y adquirir, a la vez, facilidad de acentuación y agilidad de toque. Como resultado, descubrió que:

Al promover el estrés alternadamente sobre diferentes dedos y diferentes notas de un pasaje, el toque se iguala y los puntos débiles se fortalecen.

El estudiante, por medio de la alternancia rápida de golpes fuertes y ligeros, adquiere dominio sobre la contracción y relajación muscular instantáneas, y una consecuente facilidad y resistencia que le permiten en un tiempo comparativamente corto tocar pasajes largos y brillantes con eficacia, sin rigidez ni fatiga. (Philipp, 1901, p. 4)

En El Método ARPA, las fórmulas rítmicas básicas para trabajar la precisión motriz son las siguientes:

Figura 6*Fórmulas rítmicas*

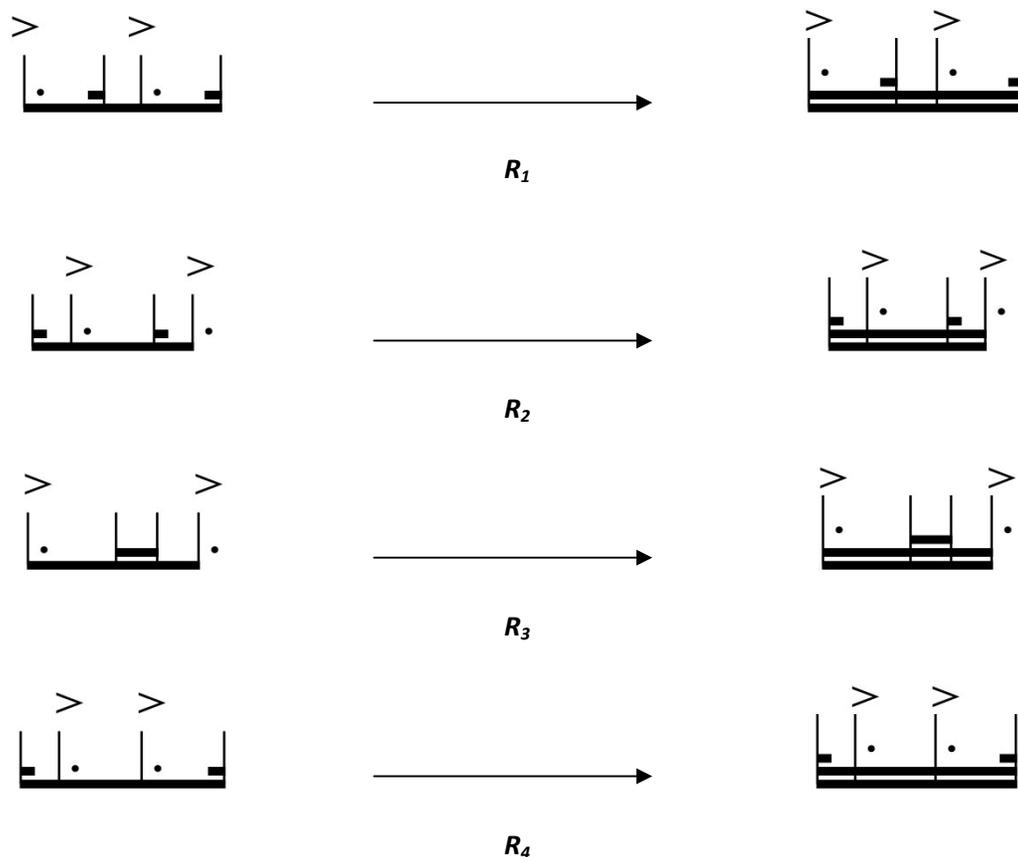
Para favorecer aún más la ejercitación de los dedos, cada uno de ellos deberá de tocar con firmeza y exactitud. El propio Hanon conocía los resultados de hacerlo, pues recomendaba practicar los ejercicios de su conocido tratado “levantando los dedos alto y con precisión, tocando cada nota con claridad” (p. 2, trad.).

Retomando el “Estudio #4” de Duvernoy, se recomienda estudiar cada sección utilizando cada una de las fórmulas rítmicas mostradas anteriormente, a razón de tres veces por sección, es decir: tocar tres veces la Sección #1 con la R_1 (Fórmula Rítmica #1); después, tocarla tres veces con la R_2 , luego con la R_3 y tres veces más con la R_4 . Este trabajo debe llevarse a cabo utilizando un *Tempo Inicial* (T_i) de 60 bpm.

Dicho sea de paso, esta pieza es un claro ejemplo en el cual las fórmulas rítmicas no corresponden directamente a los pasajes de la obra debido a su escritura, ya que los arpeggios de la pieza están escritos en semicorcheas. En este caso, las fórmulas rítmicas deben ajustarse respecto a las notas del pasaje original para lograr el efecto deseado, como se ilustra a continuación:

Figura 7

Adecuación de las fórmulas rítmicas para el estudio de la obra propuesta



Con base en lo anterior, el trabajo a realizar con cada una de las secciones del “Estudio #4” de Duvernoy quedaría de la siguiente manera:

Figura 8

Aplicación de las fórmulas rítmicas en el estudio de la obra propuesta

Sección 1 | R_1

Ti ♩ = 60

(*f*)

etc.

Sección 1 | R_2

Ti ♩ = 60

(*f*)

etc.

Sección 1 | R_3

Ti ♩ = 60

(*f*)

etc.

Sección 1 | R_4

Ti ♩ = 60

(*f*)

etc.

Las "Hojas de estudio" R_1 , R_2 , R_3 y R_4 (ver Apéndice C, p. 85 en adelante) presentan la pieza transcrita con cada una de las fórmulas rítmicas anteriores, según corresponda.

Una vez que se haya completado el estudio de cada sección con cada una de las fórmulas rítmicas, se debe proceder a tocar de nuevo todo el estudio, tres veces por sección, solo que ahora con el ritmo original (ver la "Hoja de estudio – RO" en el Apéndice C, pp. 80-82) con el que está escrito la obra (arpeggios en semicorcheas). Al realizar esto, será particularmente notorio cómo el trabajo previo rinde sus frutos, sintiendo un mayor control en los dedos y una fluidez especial al tocar los pasajes.

La razón por la cual se sugiere realizar todo el trabajo anterior con series de tres repeticiones se debe a una de las recomendaciones que el Dr. Steven Mauk (2009) menciona en su artículo titulado *Daily Practice Planner* (Agenda de Práctica Diaria): “un pasaje no está dominado hasta que puede ejecutarse tres veces seguidas perfectamente –esto se refiere a [la ausencia de errores en] las notas, ritmos, articulaciones, dinámicas y expresión musical–. Solo después de eso se puede [trabajar para] incrementar el tempo” (p. 2).

La meta final de todo el trabajo realizado es lograr ejecutar el “Estudio #4” de Duvernoy a un *Tempo Final (Tf)* de 120 bpm. Las estrategias sobre cómo aumentar el tempo son el eje central de la última etapa de El Método ARPA.

Etapa IV: Aumento del Tempo

¿Con qué velocidad de ejecución debería estudiarse una obra de piano: rápida o lenta?

Tomando como referencia cualquier obra del repertorio pianístico de tempo allegro o similar, con frecuencia se observa a los estudiantes principiantes de piano abordar sus obras y estudiarlas, precisamente, *a tempo* o a una velocidad cercana.

Esta práctica tan común en las aulas de los conservatorios, escuelas y facultades de música se debe, generalmente, a la premura de los estudiantes por preparar su repertorio tan pronto como les sea posible; sin embargo, esta manera de trabajar, lejos de ser provechosa, incita a un estudio superficial, privando al alumno del tiempo necesario que se debe dedicar al análisis y comprensión de la partitura, así como también a toda la serie de complejos procesos mentales que permiten, en primera instancia, la ejecución de la obra de manera precisa y, en segunda, su memorización.

Empero, cuando la obra a estudiar es de tempo andante, el ritmo de estudio cambia –pues se advierte que está supeditado al tempo de la obra–, y el alumno, naturalmente, logra asimilarla y memorizarla con un mayor grado de excelencia.

Independientemente de la velocidad de las obras, es preferible y, sobre todo, conveniente, su estudio de manera lenta y sistemática, por todos los beneficios que esto conlleva. Este enfoque ha sido efectivo por generaciones, a como menciona Chiantore (2001):

Prácticamente todos los protagonistas de la historia del teclado coinciden [...] en subrayar la importancia de ejercitarse lentamente: desde Couperin hasta Beethoven, desde Hummel y Czerny hasta Chopin, Liszt y Rubinstein, pasando por teóricos como Deppe, Breithaupt y Leimer y terminando con pianistas antiguos de la talla de Sauer, Hofmann o Cortot, todos han acabado por alabar las cualidades de <<estudiar despacio>>. No obstante, no faltan importantes matizaciones: algunos asocian la práctica lenta de una pieza con el respeto de las indicaciones

dinámicas; otros sugieren [...] concentrarse sólo en la exactitud de la digitación y en la asimilación de las distintas posiciones. (p. 568)

Respecto a la memorización, comenta:

La pianista española Alicia de Larrocha destacaba la importancia de "tocar una pieza muy lentamente para solidificar la memorización de la partitura. La lentitud, además, ayuda a cuidar los detalles y el fraseo, porque cuando tocas en un tiempo moderado [...] te percatas de cada detalle y, al mismo tiempo, refuerzas la memoria." (p. 569)

Por lo anterior, queda claro que el "estudio lento" supone una serie de ventajas para todo pianista que, diligentemente, trabaje su repertorio utilizando esta estrategia. Sin embargo, todavía queda por resolver la segunda parte de la ecuación (particularmente para las obras rápidas): ¿Cómo lograr tocar a tempo, de manera precisa y con intención musical?

En efecto, el dominio de una obra de piano rápida y de mediana dificultad, ejecutada a cabalidad a velocidad lenta, permitirá, eventualmente, su ejecución a un tempo cercano a lo sugerido por la partitura; mas no siempre sucede de esta manera. Las obras virtuosas, cuya dificultad técnica demandan al pianista un esfuerzo superior, en pocas ocasiones se logra ejecutarlas a tempo por el simple hecho de estudiarlas lento.

Para ambos casos, y otros similares a estos, el uso del metrónomo resulta ser una solución válida. Más allá de su utilidad para marcar el pulso del compás o resolver cuestiones rítmicas, el usar el metrónomo como herramienta para aumentar la velocidad de ejecución de una obra es, incluso, un pensamiento bastante lógico.

A manera de ejemplo: se propone al alumno elegir un pasaje de una obra, tocarlo sin errores a un tempo en el que se dominen todos los elementos técnicos y musicales, subir 5 bmp a la velocidad del metrónomo, volver a ejecutar el pasaje (bajo los mismos parámetros de calidad)... y continuar subiendo

la velocidad de 5 en 5 bpm hasta el momento en el que los errores de ejecución comiencen a ser evidentes, o la fatiga y/o falta de coordinación de las manos no permita seguir avanzando.

Si bien, en un principio, esta estrategia resulta funcional, aumentar continuamente la velocidad de ejecución sin permitir a la mente asimilar cada estadio anterior, pronto llevará a una meseta de rendimiento en la que no se podrá avanzar más con la velocidad de la obra sin antes sacrificar su ejecución técnica o su calidad artística.

Es en este punto en el que la frase del arquitecto español Oriol Bohigas cobra sentido: “la vida es dos pasos adelante y uno atrás” o, en este caso, el *aumento del tempo*.

Bajo la premisa anterior, para llevar a cabo un aumento de tempo efectivo en una obra de piano, se debe tomar como punto de partida una relación de aumento y retroceso de los bpm en el metrónomo de manera controlada, persiguiendo dos objetivos concretos: en la *fase de aumento*, mejorar la velocidad de ejecución de la obra; en la *fase de retroceso*, consolidar la obra en memoria.

El Método ARPA maneja esta relación de aumento/retroceso con el concepto de “velocidades de estudio”. Decidir la más conveniente a utilizar se hará con base en los siguientes criterios:

Figura 9

Velocidades de estudio

<i>Velocidad Lenta</i>	+2/-1	Recomendada para el estudio de obras virtuosas y/o de elevada dificultad.
<i>Velocidad Media</i>	+4/-2	Recomendada para el estudio de la mayoría de las obras de piano de mediana dificultad.
<i>Velocidad Rápida</i>	+6/-3	Recomendada para el estudio de obras relativamente sencillas y/o para repaso y mantenimiento de repertorio.

El trabajo de la velocidad se basa en el aumento de 10 bpm de tempo por cada sesión de estudio, la cual puede abarcar la obra completa o un solo pasaje. La relación a utilizar dependerá de la velocidad de estudio elegida. Las ejecuciones a realizar se denominan “ciclos”, y a cada ciclo le

corresponde un valor de tempo específico de acuerdo con la fase (aumento/retroceso) a la que esté relacionado.

Por ejemplo: se decide realizar una sesión a una *velocidad lenta* (+2/-1). El objetivo es subir el tempo del pasaje de 60 a 70 bpm.

La sesión iniciará, en este caso, trabajando dicho pasaje en el *Ti* (60 bpm). El siguiente ciclo se realizará a 62 bpm. El siguiente a 61... 63... 62... 64 bpm, etc., continuando así hasta lograr la ejecución del pasaje a 70 bpm. La sesión de estudio concluirá cuando la velocidad del último retroceso corresponda al tempo objetivo de la sesión (70... 69... 71... 70 bpm).

Una vez completada la sesión de estudio, se recomienda tocar todo el pasaje tres veces seguidas con el nuevo tempo alcanzado, con la finalidad de consolidar en memoria la ejecución de dicho pasaje.

Para el “Estudio #4” de Duvernoy, y de acuerdo al *Ti* (60 bpm) y al *Tf* (120 bpm) definidos en la etapa anterior, se propone realizar el trabajo de velocidad de la obra a través de seis sesiones, las cuales se detallan a continuación:

Figura 10

Trabajo de aumento del tempo para la obra propuesta

Sesión 1											
Tempo	60	64	62	66	64	68	66	70	68	72	70(x3)
(min)	2:40	2:30	2:35	2:26	2:30	2:22	2:26	2:18	2:22	2:14	6:54
TOTAL											31:17

Sesión 2											
Tempo	70	74	72	76	74	78	76	80	78	82	80(x3)
(min)	2:18	2:10	2:14	2:07	2:10	2:04	2:07	2:00	2:04	1:58	6:00
TOTAL											27:12

Sesión 3											
Tempo	80	84	82	86	84	88	86	90	88	92	90(x3)
(min)	2:00	1:55	1:58	1:52	1:55	1:50	1:52	1:47	1:50	1:45	5:21
TOTAL											24:05

Sesión 4											
Tempo	90	94	92	96	94	98	96	100	98	102	100(x3)
(min)	1:47	1:43	1:45	1:40	1:43	1:38	1:40	1:36	1:38	1:35	4:48
TOTAL											21:33

Sesión 5											
Tempo	100	104	102	106	104	108	106	110	108	112	110(x3)
(min)	1:36	1:33	1:35	1:31	1:33	1:29	1:31	1:28	1:29	1:26	4:24
TOTAL											19:35

Sesión 6											
Tempo	110	114	112	116	114	118	116	120	118	122	120(x3)
(min)	1:28	1:25	1:26	1:23	1:25	1:22	1:23	1:20	1:22	1:19	4:00
TOTAL											17:53

El tiempo estimado –expresado en minutos, redondeado al segundo más alto– corresponde a la ejecución de la obra completa a partir del tempo indicado, considerando que dicha ejecución sea limpia y de corrido, es decir, sin errores que interrumpan el flujo natural de la obra (sin detenerse a corregir). El tiempo neto de trabajo necesario para completar las seis sesiones es de aproximadamente 02:21:35.

En todas las sesiones de estudio, el trabajo deberá llevarse a cabo con estricta disciplina. Cada ejecución deberá realizarse de manera prístina, es decir, respetando todas las indicaciones de la partitura: tocar cada nota correctamente y sin fallar, con su respectiva digitación, ritmo, articulaciones, matices e intención musical.

Ante cualquier error en alguno de los elementos anteriores, o cualquier fallo que interrumpa el flujo de la ejecución, el ciclo se considerará “inválido” y el trabajo deberá reiniciarse a partir del ciclo inmediato anterior que corresponda a la fase de retroceso, es decir, que si se cometen errores en el ciclo trabajado a 74 bpm, se debe dejar de tocar, evaluar los errores, solucionar los problemas encontrados y retomar el trabajo a partir del ciclo de 72 bpm.

Llevar a cabo este trabajo con una tolerancia cero al error permite a la mente, en cada ciclo ejecutado satisfactoriamente, consolidar en memoria cada pasaje de la obra de manera inconsciente, ya que la concentración máxima se dedica de manera activa a la excelencia de la ejecución. La eventual memorización de la obra es, en este caso, una consecuencia inherente.

Debido al grado de concentración que esta etapa de El Método ARPA demanda, cada nueva sesión de estudio para trabajar el aumento del tempo deberá realizarse y completarse en un día diferente. No es recomendable trabajar dos sesiones en un mismo día, debido a que el agotamiento mental acumulado comprometería la calidad de la ejecución al propiciar errores no deseados, lo cual podría arruinar el trabajo previamente realizado en las sesiones de estudio anteriores.

Bitácora de Estudio Diario

La *bitácora de estudio diario* está diseñada para llevar un registro detallado del trabajo de cada sesión de estudio, permitiendo documentar dentro del mismo formato la duración total de la sesión de trabajo, los objetivos a cumplir, las dificultades encontradas durante el estudio de la obra y, lo más importante: una descripción detallada y escrita en orden cronológico sobre las actividades realizadas.

Al finalizar cada sesión de estudio, el alumno deberá reflexionar acerca del trabajo realizado, autoevaluar su desempeño y anotar en dicha bitácora si logró o no cumplir con todos los objetivos propuestos.

La *bitácora de estudio diario* se presenta a manera de ejemplo en la siguiente página:

Figura 11

Bitácora de estudio diario (ejemplo de uso)

FECHA	SESIÓN No.	HORA INICIO	HORA FIN
25/04/2021	3	16:00	17:30
Obra: Estudio #4, Op. 120			
Compositor: Duvernoy			
Objetivos a cumplir durante la sesión de estudio:			
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subir el tempo de ejecución de toda la obra de 110 a 120 bpm. 			
Descripción detallada de todas las actividades realizadas:			
<ul style="list-style-type: none"> ▪ 16:00 – 16:10. Ejercicios de estiramiento y calentamiento de dedos, manos y brazos. ▪ 16:10 – 16:30. Calentamiento al piano tocando escalas. ▪ 16:30 – 17:10. Sesión de aumento del tempo de la obra, de 110 a 120 bmp, ejecutando cada sección por separado como ejercicios para fortalecimiento de los dedos. ▪ 17:10 – 17:30. Sesión de aumento del tempo de la obra, de 110 a 120 bmp, ejecutando la obra completa. 			
¿Se lograron todos los objetivos del día?		SÍ	NO
		<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Dificultades encontradas durante el estudio:			
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Varias notas de la Sección #6 suenan disparejas, sobre todo las que se tocan con el 4to dedo de la mano derecha. Posibles soluciones: cambiar digitaciones, practicar ejercicios de fortalecimiento para el 4to dedo. 			

Hoja de Control

El formato de la *hoja de control* está diseñado específicamente, como su nombre lo indica, para llevar un control del progreso al estudiar una obra del repertorio pianístico utilizando El Método ARPA.

El encabezado del formato tiene como finalidad recabar información respecto al nombre de la obra y el compositor, así como también las fechas del periodo de estudio, el cual puede abarcar entre una y cuatro semanas.

La *hoja de control* contiene, además, cuatro apartados que corresponden a cada una de las etapas de El Método ARPA. En dichos apartados, el alumno deberá registrar los avances de cada una de sus sesiones de estudio, marcando o escribiendo, según el caso, los objetivos alcanzados.

La *hoja de control* ha sido diseñada pensando en que su uso sea lo más intuitivo posible. En la siguiente página se presenta un ejemplo sobre cómo utilizarla:

Figura 12

Hoja de control (ejemplo de uso)

Obra:		Estudio #4, Op. 120										PERIODO						
Compositor:		Duvernoy										10 al 16 de abril						
ANÁLISIS		RECONOCIMIENTO TÉCNICO				PRECISIÓN MOTRIZ					AUMENTO DEL TIEMPO							
SEC	CC	L.P.	Rev	A.T.	DG	R ₁	R ₂	R ₃	R ₄	R.O.	S ₁	S ₂	S ₃	S ₄	S ₅	S ₆	S ₇	
1	1-4	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	60	70	80	90	100	110	120	
2	5-8	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	60	70	80	90	100	110	120	
3	9-12	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✗	✗	60	70	80	90	100	110	✗	
4	13-16	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✗	✗	✗	60	70	80	90	✗	✗	✗	
5	##-##	✗	✗	✗	✗	✗	✗	✗	✗	✗	✗	✗	✗	✗	✗	✗	✗	

etc...

INSTRUCCIONES

- 1) Se debe utilizar una hoja de control para cada obra que se estudie, anotando sus datos correspondientes (nombre de la pieza y compositor).
- 2) En el apartado de *Análisis*, los "##" se sustituyen por los números correspondientes a las secciones de estudio y sus respectivos compases.
- 3) En los apartados de *Reconocimiento Técnico* y *Precisión Motriz* se deben registrar los objetivos logrados escribiendo una marca de verificación (✓). Si por alguna razón los objetivos no fueron concretados, deben marcarse con un tache (✗).
- 4) En el apartado de *Aumento del Tempo*, se debe escribir la velocidad de ejecución máxima alcanzada al finalizar la sesión de estudio, expresando con un valor numérico los bpm (*beats por minuto*) del metrónomo.

ABREVIATURAS

##	Número(s)
DD	Día
MM	Mes
SEC	Sección
CC	Compases
L.P.	Lectura previa
Rev	Revisión técnica
A.T.	Análisis técnico
DG	Digitación
R _n	Fórmula rítmica
R.O.	Ritmo original
S _n	Sesión de estudio

Metodología

Debido a la naturaleza práctica del proyecto y a su importancia dentro del gremio de pianistas, sean estudiantes o artistas profesionales, es menester fundamentar la premisa de El Método ARPA poniéndolo a prueba en las manos de, precisamente, aquellos a quienes les pretende ser beneficioso.

Para llevar a cabo la investigación pertinente respecto a los supuestos beneficios de El Método ARPA, esta se desarrollará a partir de las siguientes etapas:

Etapa I: Recolección de Datos

Se realizarán encuestas y entrevistas a una muestra representativa de estudiantes de piano del nivel licenciatura de la Facultad de Música de la UNICACH –institución en la cual el autor es docente– para recopilar, además de ciertos antecedentes y datos generales, información sobre cómo trabajan las obras de su repertorio asignado, sus experiencias durante el estudio y sus ideas respecto a las metodologías y las estrategias de estudio existentes.

Etapa II: Experimentación

La muestra representativa se dividirá en dos grupos (“C” y “E”, respectivamente) y se les asignará una obra de piano junto con las instrucciones sobre cómo deberán realizar sus sesiones de estudio. Los participantes del Grupo C (control) estudiarán la obra propuesta a la manera en la que cada uno de ellos acostumbra; los participantes del Grupo E (experimentación), en cambio, aplicarán El Método ARPA.

Las particularidades del experimento, las instrucciones para llevarlo a cabo, y los medios para la documentación de los avances y datos recabados, se describen detalladamente en el apartado correspondiente, más adelante en este mismo capítulo.

Etapa III: Análisis y Ponderación de los Resultados Obtenidos

Una vez recopilados los datos de los participantes durante la etapa anterior, se procederá a analizarlos, cotejando los avances logrados con la obra de piano propuesta utilizando El Método ARPA

respecto a quienes la estudiaron utilizando su método habitual. Esto con la finalidad de evaluar la eficacia de El Método ARPA, delimitar su utilidad y estimar su trascendencia.

Desarrollo del Experimento

Etapa I: Recolección de Datos

Para esta etapa, llevada a cabo en dos fases, se contó con la colaboración de todos los estudiantes de piano matriculados en el nivel licenciatura para el ciclo escolar febrero-junio 2021 de la Facultad de Música de la UNICACH, sumando un total de 20 participantes.

Fase I: Encuestas

La finalidad de las encuestas consistió en recabar información de manera precisa para elaborar el perfil general de cada uno de los participantes y, con base en ello, asignarlos a uno de los grupos de trabajo para la etapa de experimentación de El Método ARPA.

La encuesta se diseñó en un documento de *Google Forms* y se hizo llegar a cada uno de los participantes para su posterior contestación. Los elementos contenidos en dicho formato pueden consultarse en el Apéndice A, p. 78.

Fase II: Entrevistas

Con base en la información obtenida de las encuestas, cada participante fue entrevistado para profundizar respecto a su rutina de estudio y la manera en la que coteja sus objetivos con los progresos del mismo.

Se pretendió que los resultados de dicha información permitieran conocer de manera más particular la forma en la que cada participante aborda el estudio de su repertorio pianístico y saber si utiliza algún método o, en caso contrario, identificar si su manera de estudiar en el piano presenta o no un orden y un flujo de trabajo definido.

La duración de las entrevistas fue de aproximadamente 20-30 minutos y se realizaron de manera virtual a través de videollamada, las cuales fueron grabadas –previa autorización y consentimiento de cada participante– para fines de evidencia, análisis de la información recabada y la

posterior elaboración de estadísticas y gráficas. El contenido del cuestionario utilizado durante las entrevistas se detallan en el Apéndice B, p. 79.

Resultados e Interpretación de los Datos Obtenidos

Los datos obtenidos a partir de las encuestas y entrevistas elaboradas brindaron el contexto apropiado sobre los antecedentes musicales de cada uno de los participantes, así como un panorama respecto a sus métodos de estudio y experiencia pianística.

Se detalla, a continuación, la información más relevante que, para fines de esta investigación, sirven como fundamento para preparar el contexto sobre el cual se desarrollará el trabajo con El Método ARPA.

Perfil General de los Participantes. Como se mencionó en párrafos anteriores, quienes colaboraron para la investigación de El Método ARPA son jóvenes estudiantes de piano del nivel licenciatura, en edades comprendidas entre los 18 y los 28 años.

La mitad de los participantes manifestó saber tocar uno o varios instrumentos más aparte del piano, mientras que el resto de los participantes se ha dedicado exclusivamente a este último.

Lo anterior probablemente se deba a que el primer acercamiento que tuvieron con la música fue autodidacta o gracias a que existe una tradición musical en su familia, principalmente a través de la marimba. Además, algunos de estos jóvenes forman parte de agrupaciones musicales en su localidad, siendo esto su principal fuente de ingresos.

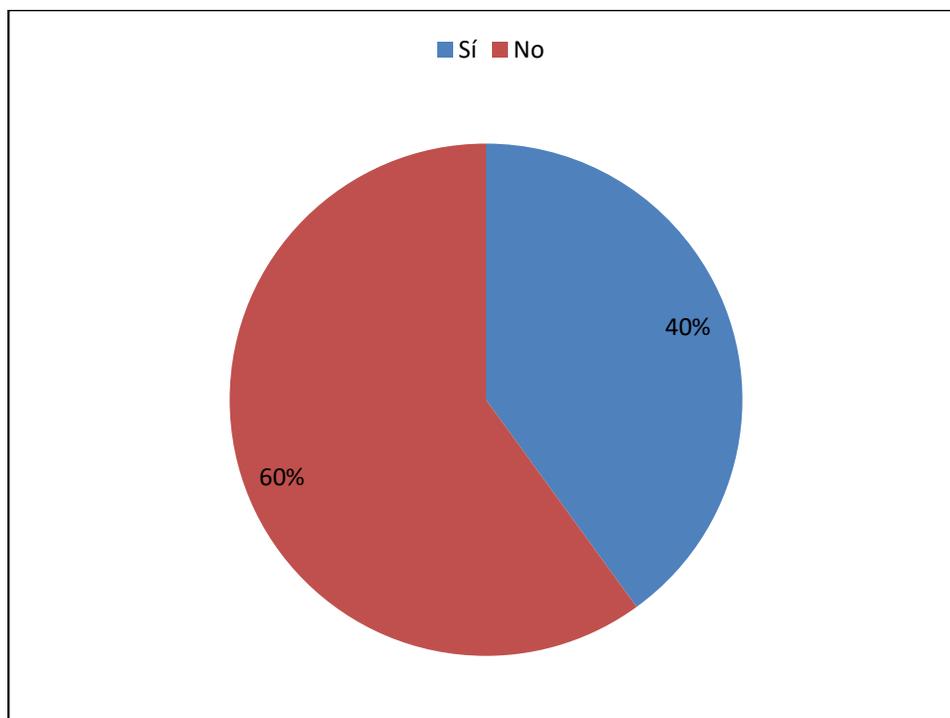
Metodologías y Estrategias de Estudio de Piano de los Participantes. Siendo el eje central de esta investigación el probar una propuesta de método de estudio para el repertorio pianístico y evaluar su rendimiento, era de vital importancia conocer si los participantes utilizan actualmente algún método en particular para el estudio de sus obras de piano.

Ante este cuestionamiento, la mayoría declaró que desarrolla su trabajo en el instrumento sin seguir ningún tipo de método en específico. En cambio, quienes afirmaron seguir uno, resulta ser más

bien una serie de estrategias de estudio derivadas, principalmente, de la sugerencia de sus profesores de piano y de la propia experiencia adquirida, lo cual, sin llegar a considerarse un método formal, son indicios de que existe un trabajo premeditado y debidamente organizado.

Figura 13

Pregunta: ¿Utilizas algún método de estudio en particular?

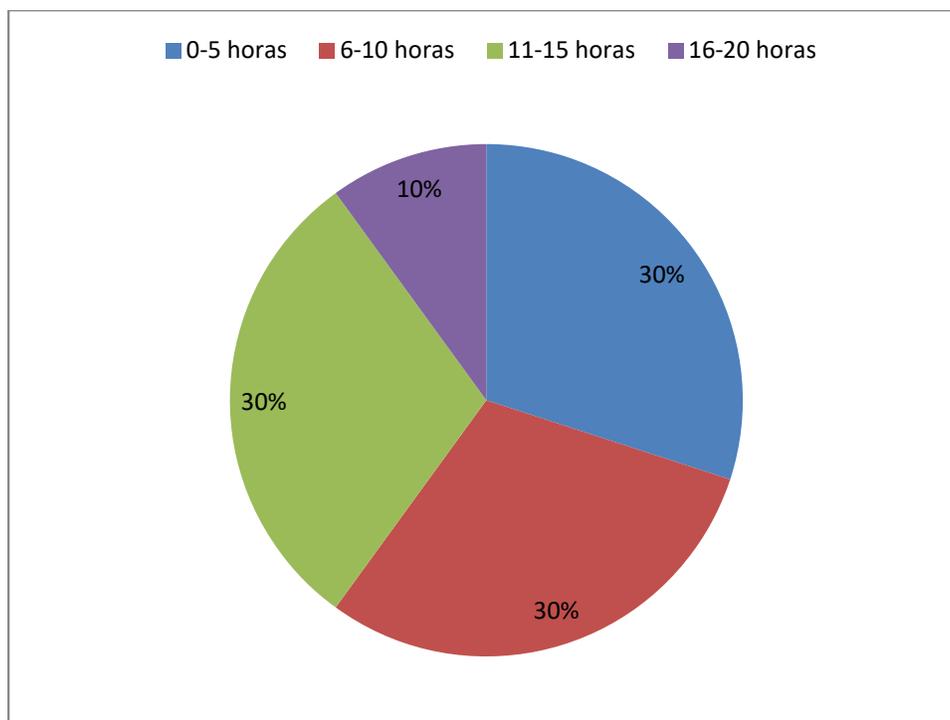


Nota. Elaboración propia con información obtenida de las encuestas y entrevistas realizadas a alumnos de la FAMUNICACH. Marzo 2021.

Respecto a las horas dedicadas al estudio del piano durante la semana, la proporción de las respuestas obtenidas fue bastante homogénea, considerando bloques de estudio de entre 0 a 5, 6 a 10 y 11 a 15 horas, respectivamente. Cabe destacar la respuesta de una de las participantes, quien expresó dedicar entre 16 y 20 horas de estudio.

Figura 14

Pregunta: ¿Cuántas horas le dedicas al estudio del piano durante la semana?

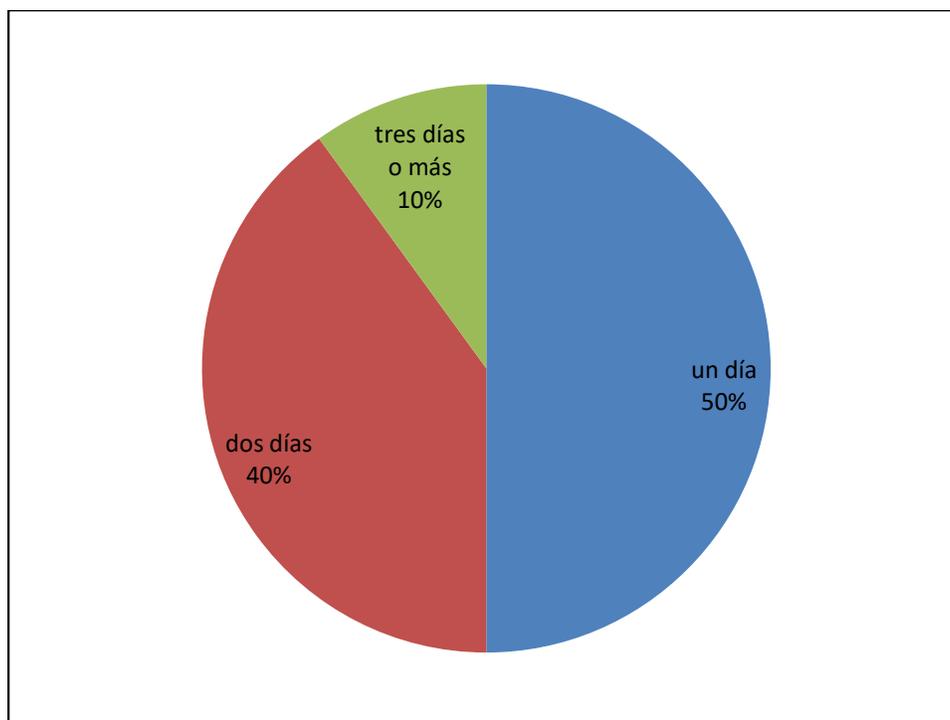


Nota. Elaboración propia con información obtenida de las encuestas y entrevistas realizadas a alumnos de la FAMUNICACH. Marzo 2021.

Aunado a lo anterior, la mayoría de los participantes comentó que toma uno o dos días de descanso a la semana, habiendo solo un participante quien confesó tomar, en ocasiones, hasta tres o más días de descanso, lo cual es –tratándose de un estudiante de una disciplina artística tan demandante– algo preocupante.

Figura 15

Pregunta: ¿Tomas días de descanso? ¿Cuántos?

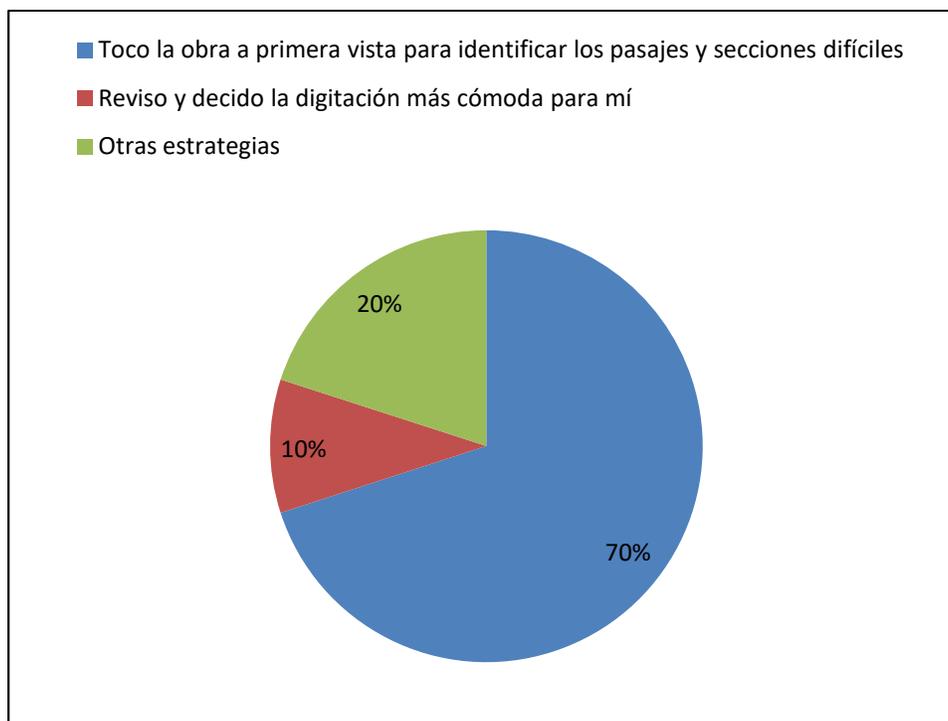


Nota. Elaboración propia con información obtenida de las encuestas y entrevistas realizadas a alumnos de la FAMUNICACH. Marzo 2021.

Al cuestionar a los participantes sobre qué es lo primero que realizan al comenzar a estudiar una nueva obra de piano, la mayoría coincidió en que realizan una lectura a primera vista de la pieza para identificar dificultades potenciales. Solo un participante manifestó concentrarse en revisar y decidir la digitación que utilizará para ejecutar la obra, y dos más comentaron que realizan otro tipo de trabajo previo, como realizar un análisis de la partitura y buscar información referente a ella.

Figura 16

Pregunta: Al comenzar a estudiar una nueva obra, ¿qué es lo primero que realizas para familiarizarte con ella?

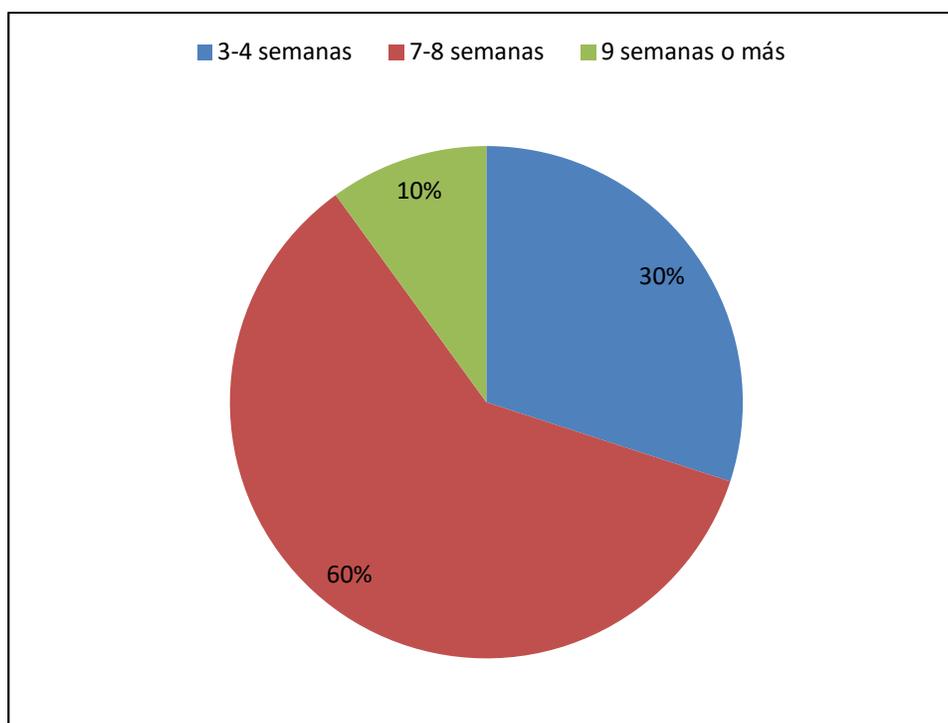


Nota. Elaboración propia con información obtenida de las encuestas y entrevistas realizadas a alumnos de la FAMUNICACH. Marzo 2021.

Referente al tiempo que les toma preparar una obra de piano para interpretarla ante el público de manera satisfactoria, la mayoría de los participantes manifestó necesitar un promedio de entre siete y ocho semanas para lograrlo. Tres de ellos expresaron necesitar aproximadamente un mes de trabajo, y solo uno comentó que necesitaría más de dos meses estudiando la pieza.

Figura 17

Pregunta: Aproximadamente, ¿cuánto tiempo te toma preparar una obra nueva para presentarla en un examen/recital/evento artístico con una calidad interpretativa satisfactoria?

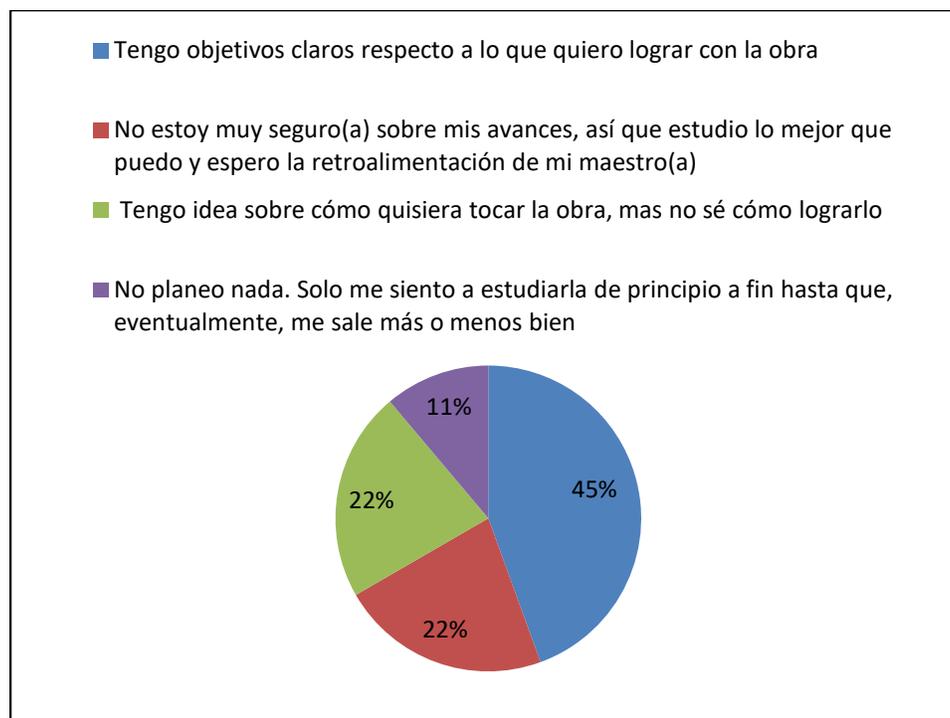


Nota. Elaboración propia con información obtenida de las encuestas y entrevistas realizadas a alumnos de la FAMUNICACH. Marzo 2021.

Sobre las expectativas que generalmente tienen antes de iniciar su sesión de estudio de piano, gran parte de los participantes manifestaron tener objetivos claros al momento de trabajar una obra; otros confesaron no sentirse muy seguros respecto a sus logros y prefieren esperar la retroalimentación de su profesor; dos de ellos comentaron tener ideas sobre cómo quisieran tocar la obra, pero sin tener certeza de cómo lograrlo; y uno de ellos confesó no seguir ningún plan de trabajo, sino solo sentarse al piano y tocar su repertorio hasta que, eventualmente, “salga solo”.

Figura 18

Pregunta: Durante mi sesión de estudio diaria...

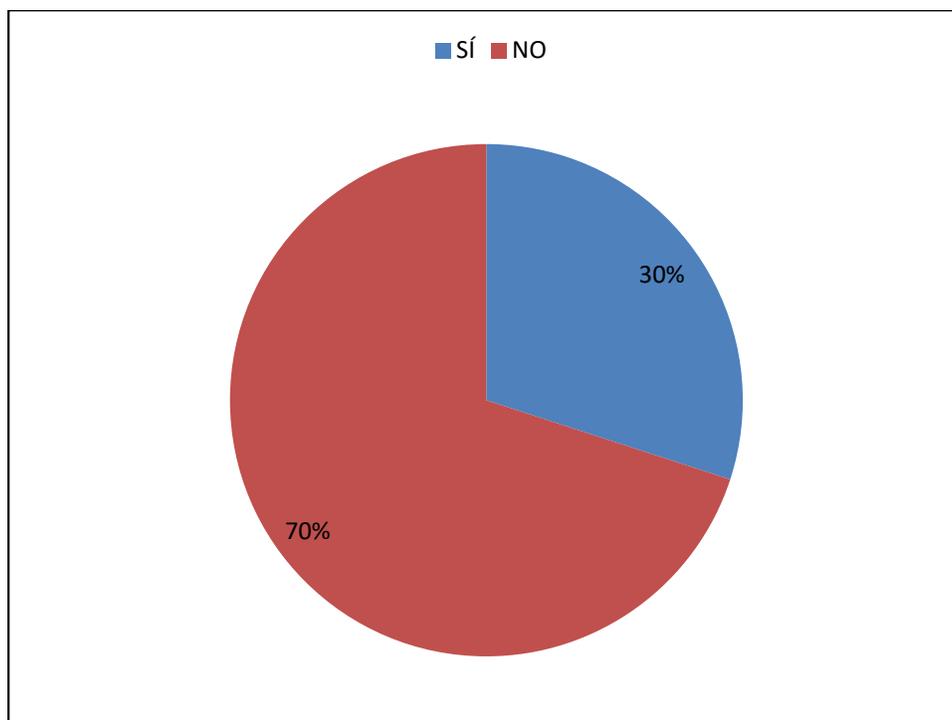


Nota. Elaboración propia con información obtenida de las encuestas y entrevistas realizadas a alumnos de la FAMUNICACH. Marzo 2021.

En lo que concierne a la organización de sus sesiones de estudio, la mayoría de los participantes declaró no tener un horario definido para estudiar piano durante el día, siendo solo tres quienes aseguraron tener sus sesiones de estudio organizadas por bloques de tiempo y debidamente agendadas durante la semana.

Figura 19

Pregunta: ¿Tus sesiones de estudio tienen un horario fijo y/o están debidamente agendadas?

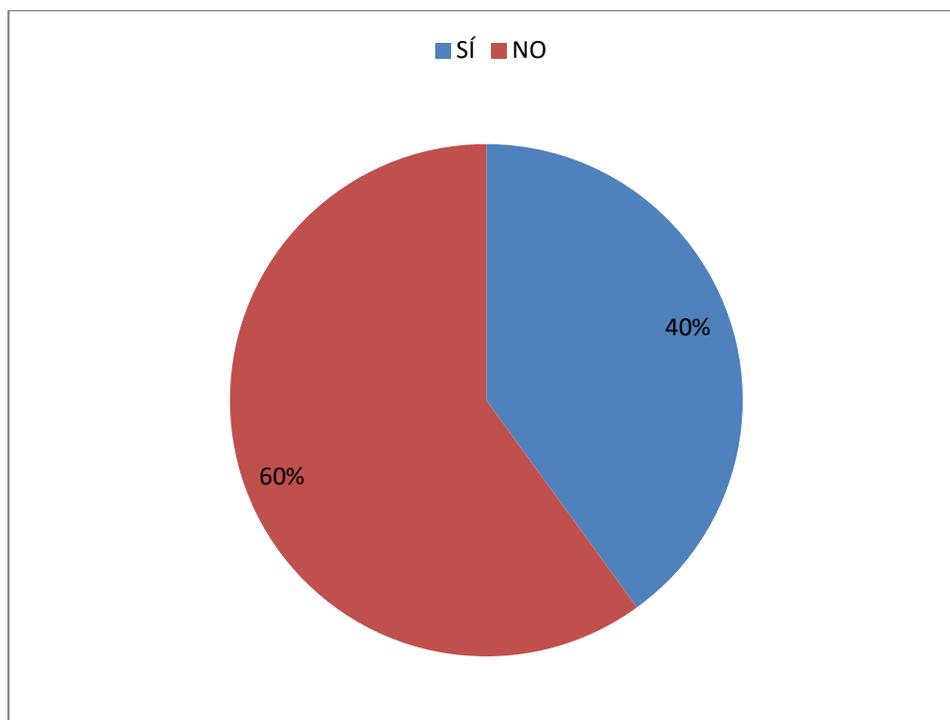


Nota. Elaboración propia con información obtenida de las encuestas y entrevistas realizadas a alumnos de la FAMUNICACH. Marzo 2021.

En cuanto a la documentación de sus sesiones de estudio, la mayoría de los participantes comentó que no acostumbra registrar sus avances de ninguna manera, mientras que el resto expresó llevar alguna especie de bitácora en la que anotan diariamente el trabajo realizado con su repertorio.

Figura 20

Pregunta: ¿Documentas cada una de tus sesiones de estudio? (anotar avances y logros, bitácora, etc.)

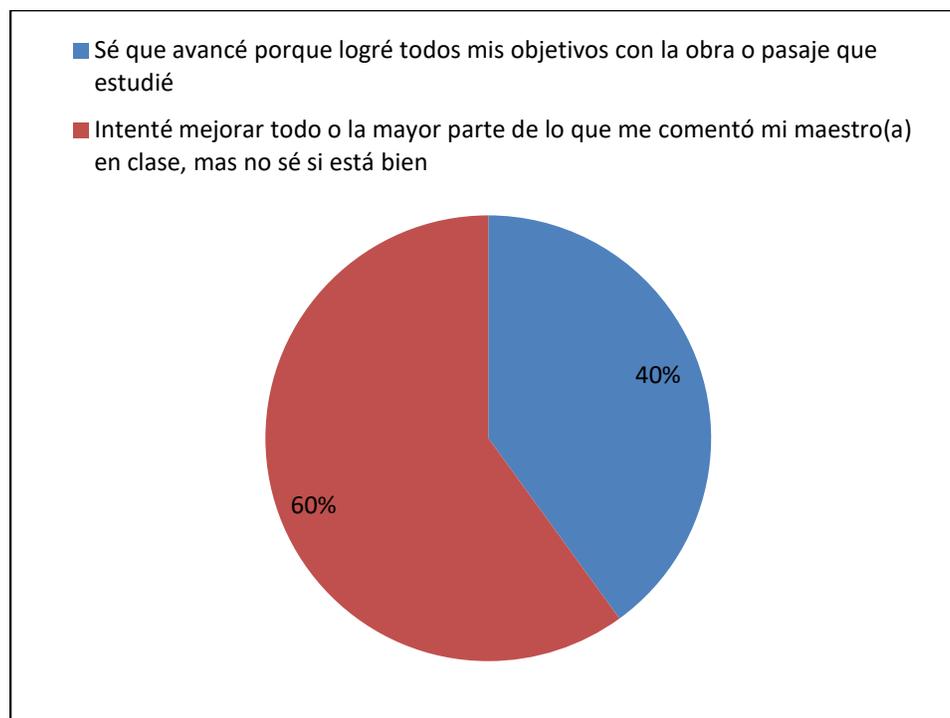


Nota. Elaboración propia con información obtenida de las encuestas y entrevistas realizadas a alumnos de la FAMUNICACH. Marzo 2021.

Sobre la percepción que tienen al finalizar una sesión de estudio, la mayor parte de los participantes manifestó no saber con certeza si el trabajo realizado fue suficiente para considerarse un avance, mientras que el resto aseguró que, por lo general, logran todos los objetivos propuestos para su sesión de estudio y notan una clara mejoría en su repertorio.

Figura 21

Pregunta: Al finalizar mi sesión de estudio...

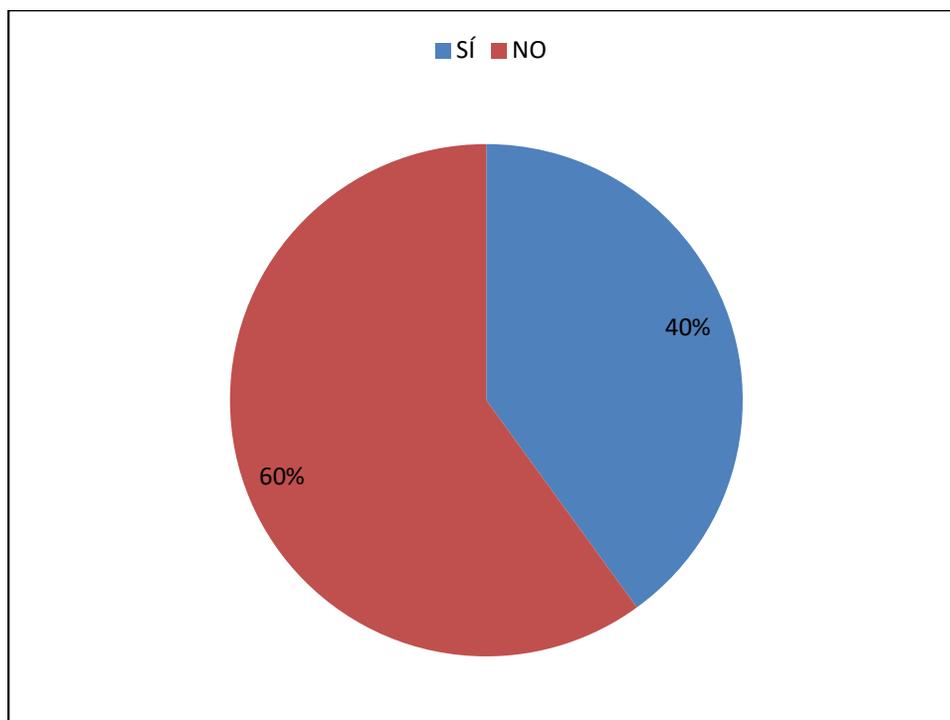


Nota. Elaboración propia con información obtenida de las encuestas y entrevistas realizadas a alumnos de la FAMUNICACH. Marzo 2021.

Por último, al cuestionar a los participantes sobre si se consideran personas disciplinadas y con capacidad de automotivación, la mayoría de ellos consideró no poseer dichas cualidades.

Figura 22

Pregunta: En lo personal, ¿te consideras una persona disciplinada y con capacidad de automotivación?



Nota. Elaboración propia con información obtenida de las encuestas y entrevistas realizadas a alumnos de la FAMUNICACH. Marzo 2021.

Etapa II: Experimentación

Para llevar a cabo esta etapa de la manera más objetiva posible, se decidió realizarla por medio de grupos de control, un tipo de experimentación ampliamente utilizado para la investigación científica y la medicina:

El experimento divide a los sujetos de estudio en dos grupos. En uno de ellos –el grupo experimental– se aplica el tratamiento o factor testeado. En el otro –el grupo de control– no se aplica el factor testeado. Luego se comparan ambos resultados. Si la proporción de resultados deseados es mayor en el grupo experimental que en el grupo de control, entonces el medicamento es eficiente. Si es igual, es ineficiente. Y si es menor, es contraproducente.

(“Grupo de control”, 2021)

Debido a que el carácter de esta investigación, para el caso de El Método ARPA, no es científico sino social, se realizaron las adecuaciones pertinentes respecto al factor testeado. Las diferentes fases del experimento fueron ejecutadas de acuerdo con las instrucciones entregadas a cada uno de los participantes.

Selección de los Participantes para la Experimentación

A partir de la muestra representativa que colaboró durante la etapa anterior, se procedió a seleccionar a los participantes para asignarlos en los grupos de trabajo, a saber, Grupo C (control) y Grupo E (experimentación).

Cabe mencionar que, además de la valoración de los datos recabados durante la Etapa I, las restricciones generales causadas por la pandemia de COVID-19, la deserción escolar por parte de algunos alumnos durante el transcurso del semestre, la repentina falta de interés por parte de otros (la participación fue totalmente voluntaria), y diversos problemas en cuestión de infraestructura musical (instrumento no apto o inexistente en casa) y tecnológica (internet de calidad deficiente), fueron factores determinantes para la selección de los participantes de las etapas posteriores.

Así, la muestra representativa se redujo, irremediablemente, a tan solo diez participantes: cinco para el Grupo C y cinco para el Grupo E, procurando lograr, imparcialmente, un balance entre la experiencia de estudio de unos y la facilidad técnica de otros; factores que fueron debidamente ponderados de acuerdo con los resultados obtenidos durante la etapa anterior.

Para fines del experimento, a todos los participantes de ambos grupos se les asignó la misma obra, la cual corresponde al “Estudio # 4”, Op. 120, del compositor J. Duvernoy. Las actividades y el flujo de trabajo para llevar a cabo el experimento se detallan a continuación.

Grupo C (control) – Actividades y Flujo de Trabajo. Se les solicitó a los participantes del Grupo C realizar las siguientes actividades:

- Estudiar la obra propuesta todos los días durante una sesión de 30 minutos, trabajándola a como les es costumbre, es decir, utilizando los métodos, estrategias y/o la manera en la que abordan cualquier obra de su repertorio de piano normalmente.
- Al finalizar la sesión de estudio, grabar un video tocando en el piano el avance logrado, sin importar que se perciba como “mucho” o “poco”.
- Anotar en un *Reporte de Estudio Diario* los objetivos alcanzados durante la sesión de estudio, describiendo todo lo realizado en ella.

A todos los participantes les fue proporcionada la partitura correspondiente a la obra propuesta para la experimentación. De igual manera, se les proporcionó también el formato editable para realizar el reporte antes mencionado.

La duración de las sesiones de estudio fue estrictamente de 30 minutos, sin posibilidades de añadir o reducir el tiempo. El total de sesiones de estudio a realizar fue de 12; sin embargo, cada participante tuvo derecho a tomar, como máximo, dos días de descanso. El trabajo del Grupo C fue completado durante el transcurso de dos semanas.

Grupo E (experimentación) – Actividades y Flujo de Trabajo. Se les solicitó a los participantes del Grupo E realizar las siguientes actividades:

- Estudiar la obra propuesta diariamente durante una sesión de entre 30 y 60 minutos, trabajándola utilizando El Método ARPA, de acuerdo con los lineamientos y requerimientos de cada una de sus etapas.
- Al finalizar cada sesión de estudio, grabar un video tocando en el piano el avance logrado de acuerdo con los requerimientos de cada una de las etapas de El Método ARPA.
- Anotar en la *Bitácora de Estudio Diario* los objetivos alcanzados durante la sesión de estudio, describiendo todo lo realizado en ella. Asimismo, registrar en la *Hoja de Control* las tareas cumplidas.

A todos los participantes del Grupo E se les proporcionó la *Guía Práctica de El Método ARPA*, la cual presenta toda la información sobre cómo utilizar el método propuesto para estudiar las obras de piano, así como ejemplos de su aplicación (mismo contenido que en el “estudio de caso”) junto con las instrucciones precisas para llevar a cabo el trabajo de experimentación.

Dicha guía incluye todas las partituras a utilizar durante el desarrollo del experimento (tanto la partitura original de la obra como las partituras con fórmulas rítmicas). De igual manera, se les proporcionó también el formato editable para realizar su *Bitácora de Estudio Diario* y el formato de la *Hoja de Control*.

La duración de las sesiones de estudio fue variable, según los requerimientos del trabajo para cada una de las etapas de El Método ARPA. El total de sesiones de estudio a realizar fue de 12; sin embargo, cada participante tuvo derecho a tomar, como máximo, dos días de descanso. El trabajo del Grupo E fue completado durante el transcurso de dos semanas.

Rúbrica de Evaluación

Con el fin de lograr una apreciación imparcial, cuantitativa y objetiva del progreso alcanzado por los participantes con la obra propuesta para la realización del experimento, se consideró pertinente diseñar una rúbrica que sirviera como guía para la evaluación de los parámetros que, en teoría, serían notoriamente favorecidos por el uso de El Método ARPA durante el estudio de las obras de repertorio de piano. Dichos parámetros se detallan a continuación:

- **Precisión.** Referente al nivel de correcta ejecución de las notas contenidas en la partitura, independientemente de otros parámetros relacionados.
- **Ritmo.** Referente al nivel de correcta ejecución de los patrones rítmicos contenidos en la partitura, independientemente de otros parámetros relacionados.
- **Interpretación.** Referente al nivel de correcta realización de los diferentes elementos musicales contenidos en la partitura: alteraciones, dinámicas, fraseo, símbolos, etcétera.
- **Tempo.** Referente a la velocidad de ejecución final para toda la obra respecto a la sugerida por la partitura.
- **Calidad Artística.** referente al carácter e intención musical propuestos para la interpretación de la obra, siendo este parámetro, probablemente, el más difícil de juzgar.
- **Memoria.** Referente al nivel de correcta ejecución de la obra sin la necesidad de leer la partitura.

Para la ponderación de cada uno de los parámetros descritos anteriormente, se diseñó y utilizó una rúbrica de evaluación, con un rango de valores del uno al cinco, buscando otorgar una estimación justa a la percepción de la ejecución de la obra, con base en la siguiente jerarquía:

5 = Sobresaliente

4 = Excelente

3 = Competente

2 = Regular

1 = Deficiente

La rúbrica en cuestión, así como los parámetros evaluables junto con su estimación correspondiente, se presenta a continuación:

Figura 23

Rúbrica para la evaluación del estudio de obras de piano utilizando El Método ARPA

	SOBRESALIENTE	EXCELENTE	COMPETENTE	REGULAR	DEFICIENTE
Precisión (notas correctas)	Respeto y ejecuta la mayoría de las notas correctamente (>90%)	Ejecuta esporádicamente notas falsas que no afectan la interpretación	Ejecuta notas incorrectas en algunos pasajes melódicos específicos	La ejecución de los pasajes melódicos es notoriamente incorrecta	Altera completamente la estructura de los pasajes melódicos
Ritmo	Respeto y ejecuta la mayoría de los patrones rítmicos correctamente (>90%)	Variaciones mínimas en el ritmo que no afectan la interpretación	Presenta dificultades claras en algunos patrones rítmicos específicos	La ejecución de los patrones rítmicos es notoriamente incorrecta	Altera completamente la estructura de los patrones rítmicos
Interpretación	Respeto y ejecuta la mayoría de las alteraciones, dinámicas y signos correctamente (>90%)	Descuida esporádicamente elementos musicales que no afectan la interpretación	Olvida la ejecución de algunos elementos musicales en pasajes específicos	La ejecución de los elementos musicales sucede notoriamente fuera de lugar	La ejecución de los elementos musicales es totalmente libertina
Tempo	Mantiene el tempo correcto durante toda la obra	Variaciones mínimas en el tempo que no afectan la interpretación. El tempo es muy cercano al sugerido	Cambia el tempo de manera estratégica en ciertos pasajes pero se mantiene, en general, fluido	El tempo es notoriamente más lento que el sugerido por la obra	El tempo es muy lento respecto al sugerido por la obra
Calidad Artística	El carácter e intención musical enaltecen la obra	El carácter e intención musical son adecuados para la obra	El carácter e intención musical son aceptables para la obra	El carácter e intención musical se sienten fuera de contexto para la obra	El carácter e intención musical no son aptos para la obra
Memoria	Ejecuta la obra totalmente de memoria	La ejecución de memoria presenta pocos problemas que no afectan la interpretación	La ejecución de memoria presenta dificultades en algunos pasajes específicos	La ejecución de memoria presenta lagunas importantes	La ejecución de memoria es, prácticamente, imposible y/o presenta la obra leyendo la partitura
ESCALA	5	4	3	2	1

Nota. Elaboración propia. Mayo 2021.

Etapa III: Análisis y Ponderación de los Resultados Obtenidos

Al concluir el trabajo y finalizar las sesiones de estudio calendarizadas (según el grupo asignado), los participantes entregaron un video en el que se muestran ejecutando la obra propuesta de acuerdo con el máximo progreso alcanzado. Esto con el fin de cotejar y valorar los avances obtenidos entre quienes estudiaron la obra utilizando su metodología de costumbre contra quienes aplicaron El Método ARPA.

Grupo C (control)

Después de un minucioso análisis de los videos de cada uno de los participantes y de evaluar los parámetros inherentes a la ejecución de la obra en cuestión se presenta, a continuación, una síntesis sobre los hallazgos más relevantes:

Precisión. Se advierte en la mayoría de los participantes la ejecución de notas falsas, manifestadas con el cambio de notas en algunos pasajes específicos e incluso alterando la obra con el aumento o disminución de notas y tiempos en ciertos compases, así como también en la ejecución de pasajes melódicos una octava arriba o debajo del rango escrito en la partitura.

Ritmo. En general, la mayoría de los participantes ejecutan de manera correcta los patrones rítmicos escritos en la partitura, notándose solo ligeras irregularidades en algunos pasajes.

Interpretación. Algo muy difícil de distinguir debido a la calidad del audio de las grabaciones; sin embargo, se logra percibir que la mayoría de los participantes respeta y realiza satisfactoriamente cada uno de los elementos musicales escritos en la partitura.

Tempo. Se aprecia, en gran medida, los diferentes *tempi* utilizados por cada uno de los participantes para ejecutar la obra, cuya velocidad varía entre el 37.5% y el 75% respecto al sugerido en la partitura (tempo de negra a 120 bpm).

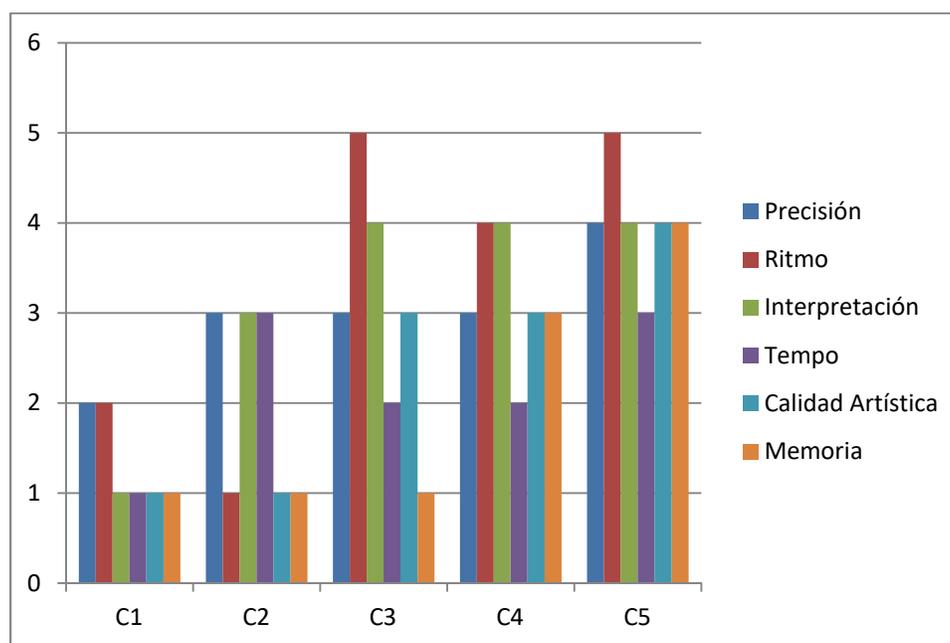
Calidad Artística. A pesar de ciertos ademanes y movimientos corporales, la ejecución por parte de la mayoría de los participantes se percibe “sin alma”, con falta de carácter que complementa a la interpretación y dé coherencia a la obra.

Memoria. Todos los participantes ejecutan la obra teniendo la partitura sobre el atril, aunque es notorio que algunos solo la utilizan como guía y no la están leyendo todo el tiempo, procurando ejecutar algunas secciones de memoria. Cabe recalcar que, aún leyendo desde la partitura, los participantes cometieron, irónicamente, errores de notas falsas y alteraciones de ciertos pasajes.

Compleción de la Obra. El nivel de completión de la obra es muy variable entre los participantes, pudiéndose considerar una sola ejecución, entre todas ellas, como satisfactoria.

Figura 24

Resultados de la ejecución final de la obra propuesta (Grupo C – Control)



Nota. “C1, C2...” corresponde a cada uno de los participantes que formaron parte del Grupo C.

Elaboración propia con información obtenida durante el proceso de experimentación de El Método ARPA con los alumnos de la FAMUNICACH. Mayo 2021.

Grupo E (experimentación)

Llevando a cabo el mismo proceso de evaluación de videos con los participantes del Grupo E se presenta, a continuación, la síntesis correspondiente:

Precisión. En general, todos los participantes ejecutan las notas correctas. Solo en algunos casos aislados se presentan ligeras inconsistencias: uno de los participantes ejecuta un arpegio en un rango que no corresponde, así como otros quienes presentan uno que otro “resbalón” ocasional, pero sin afectar a la interpretación.

Ritmo. La ejecución de los patrones rítmicos es, en general, correcta por parte de todos los participantes, notándose solo dos casos que presentaron ligeras irregularidades: uno de ellos con evidentes problemas de coordinación y velocidad entre ambas manos, y otra participante por aventurarse a ejecutar la obra a un tempo más elevado que el sugerido por la partitura.

Interpretación. Se logra percibir que la mayoría de los participantes respeta y realiza satisfactoriamente cada uno de los elementos musicales escritos en la partitura.

Tempo. Los diferentes *tempi* utilizados por cada uno de los participantes para ejecutar la obra, variaron entre el 91.7% y el 116.7% respecto al sugerido en la partitura (tempo de negra a 120 bpm), lo cual indica que la mayoría logró ejecutar la obra en el tempo objetivo, a excepción de dos casos: uno de los participantes lo hizo a 110 bpm, mientras que otra participante se aventuró a ejecutar la obra a 140 bpm, cuya interpretación se nota muy forzada, presentando ligeras dificultades rítmicas.

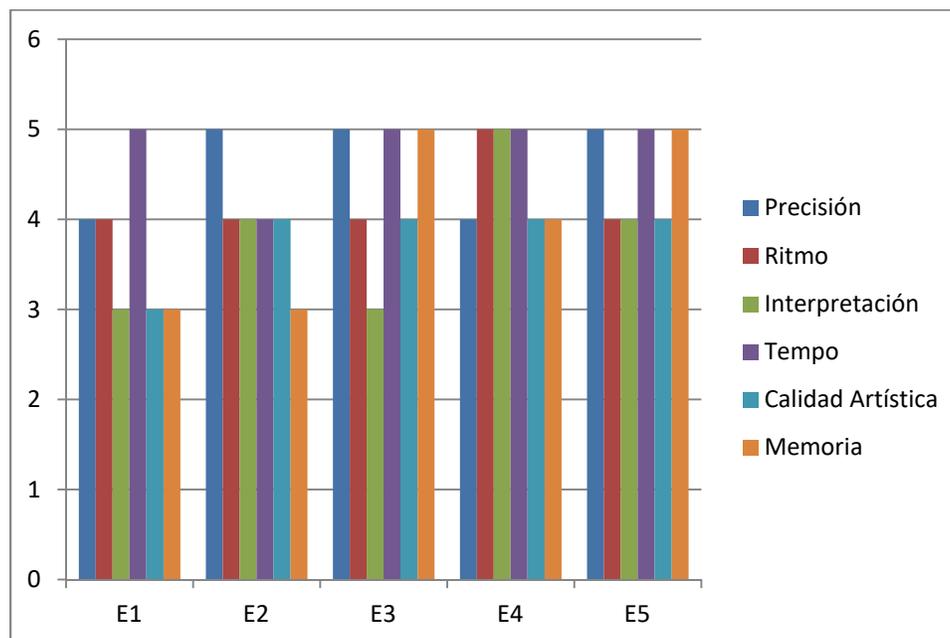
Calidad Artística. El carácter e intención musical de la ejecución por parte de todos los participantes es satisfactoria y adecuada para la obra, habiendo dos casos particularmente notables.

Memoria. Dos de los participantes ejecutaron la obra leyendo desde la partitura. El resto lo hizo de memoria de manera satisfactoria, excepto una participante que presentó notorias dificultades en la sección media de la obra, viéndose obligada a parar y recuperar la ejecución en dos ocasiones.

Compleción de la Obra. El nivel de compleción de la obra es, en general, satisfactorio por parte de todos los participantes, pudiéndose considerar tres casos como sobresalientes.

Figura 25

Resultados de la ejecución final de la obra propuesta (Grupo E – Experimentación)



Nota. “E1, E2...” corresponde a cada uno de los participantes que formaron parte del Grupo E.

Elaboración propia con información obtenida durante el proceso de experimentación de El Método ARPA con los alumnos de la FAMUNICACH. Mayo 2021.

Cotejo de Resultados

El hecho de haber asignado la misma obra de piano permite analizar con un alto grado de objetividad las fortalezas y debilidades tanto de las metodologías personales de estudio (utilizadas por el Grupo C), como las de El Método ARPA (utilizado por el Grupo E).

Con base en los resultados obtenidos durante la experimentación y la evaluación de la ejecución de la obra propuesta por parte de cada uno de los participantes, se procede a discutir lo siguiente:

Precisión. La presencia de notas falsas y la alteración de algunos pasajes melódicos de la obra por parte de los participantes del Grupo C, lejos de ser por causa de “resbalones” involuntarios (los

cuales también hay, y muchos), es más probable que se deba a una falta de atención y concentración generalizada durante sus sesiones de estudio. Decidir estudiar la obra de principio a fin, antes de realizar un análisis de la misma o al menos dividirla en pasajes de estudio, podría ser también la causa de los problemas observados.

Quienes utilizan El Método ARPA deben realizar, antes de sentarse al piano y pretender tocarla, un análisis estructural de la pieza, con el fin de entender su forma y dividirla en pequeñas secciones de estudio –pasajes, periodos, etc... el tamaño de dichas secciones varía de acuerdo con las dimensiones y la dificultad técnica de la obra–, las cuales luego deben estudiar inteligentemente y con un mínimo de repeticiones, entre otros parámetros (los cuales se explican de manera detallada en el capítulo “El Método ARPA: estudio de caso”, p. 25), cuyo trabajo garantizará una concentración total, asegurándose el alumno de que siempre ejecute las notas correctas.

Ritmo. En general, todos los participantes de ambos grupos ejecutaron satisfactoriamente los patrones rítmicos escritos en la partitura. Las ligeras irregularidades que fueron notables en algunos casos pudieran deberse a la relativa dificultad de la posición de la mano en algunos de ellos, o a una falta de fuerza en los músculos lumbricales y los interóseos dorsales y palmares, respectivamente.

El Método ARPA propone el estudio de las obras de piano utilizando fórmulas rítmicas, las cuales son particularmente importantes para la ejecución de pasajes que requieren uniformidad rítmica y tímbrica, como las escalas y los arpeggios.

El trabajo anatómico que demandan dichas fórmulas rítmicas contribuye al fortalecimiento de los músculos intrínsecos de las manos y los dedos, responsables del control y la coordinación fina requerida para la ejecución de pasajes rítmicos complejos y/o veloces.

Interpretación. La mayoría de los participantes respetó y realizó la ejecución de los elementos musicales escritos en la partitura; sin embargo, hubo quienes interpretaron la obra de manera “plana”, dando a entender que su preocupación principal era tan solo tocar las notas.

Una sesión de estudio desorganizada y sin objetivos claros es, por lo general, la principal causa por la cual la ejecución de una obra carece de musicalidad y expresión, pues el estudiante solo se preocupa por tener la obra lista lo más pronto posible, haciendo caso omiso a los elementos musicales escritos en la partitura, sea de manera voluntaria o involuntaria.

El Método ARPA contribuye también al estudio consciente de dichos elementos, ya que el estudio de cada pasaje debe realizarse con la máxima concentración y poniendo atención de manera integral, ejecutando de forma correcta las notas, los ritmos y el fraseo cuidando, a su vez, los matices, articulaciones, reguladores, símbolos, etc.

Tempo. Uno de los parámetros cuya variabilidad entre los participantes de ambos grupos fue bastante notoria.

La forma de trabajar una obra de piano para lograr ejecutarla al tempo sugerido por la partitura o, al menos, a una velocidad cercana, por lo general no sigue una estructura sistemática, sino que se deja a la evolución natural del estudio de la obra, o bien, al uso del metrónomo de manera aleatoria, intentando velocidades cada vez más altas, sin dar oportunidad a la mente y a las manos de asimilar la anterior, siendo el fruto de este esfuerzo superfluo la frustración.

El Método ARPA propone el trabajo de cada uno de los pasajes de la obra de piano utilizando el metrónomo de manera sistemática para aumentar, gradualmente, la velocidad de ejecución, garantizando así el dominio de cada tempo logrado antes de intentar una ejecución a una velocidad más elevada.

Calidad Artística. Hablar de carácter e intención musical al momento de ejecutar una obra es un tema muy amplio y, en cierto sentido, bastante arbitrario, ya que es algo que obedece en gran medida al buen gusto, los conocimientos teóricos y la inteligencia musical propios de cada pianista.

Respecto a ello, la contribución de El Método ARPA radica en el grado de confianza que brinda al intérprete debido a que, al momento de finalizar el estudio de una obra de piano, el control que logra

durante la ejecución le otorga la libertad creativa necesaria para concentrarse plenamente en expresar su musicalidad, sin temor al fallo por la ejecución de dificultades técnicas no resueltas.

El desarrollo de la musicalidad no es objeto de estudio de El Método ARPA, debido a que ya existen métodos específicos para ello.

Memoria. La capacidad para lograr tocar de memoria una obra de piano en un tiempo relativamente corto depende de, básicamente, la facilidad de memorización propia de cada pianista y del tiempo que se destine a la práctica de la memorización durante la sesión de estudio de la obra.

La mayoría de los participantes del Grupo C no lograron ejecutar la obra de memoria porque, en esencia, e independientemente de su capacidad de memorización, tampoco les alcanzó el tiempo propuesto para completar su estudio.

La manera en la que El Método ARPA propone el trabajo de cada pasaje de la obra, así como la organización de cada una de las sesiones de estudio, contribuye indirectamente a la memorización de dichos pasajes lo cual, al momento de trabajar la memorización de toda la obra de manera activa, facilita su integración y retención en la memoria de largo plazo.

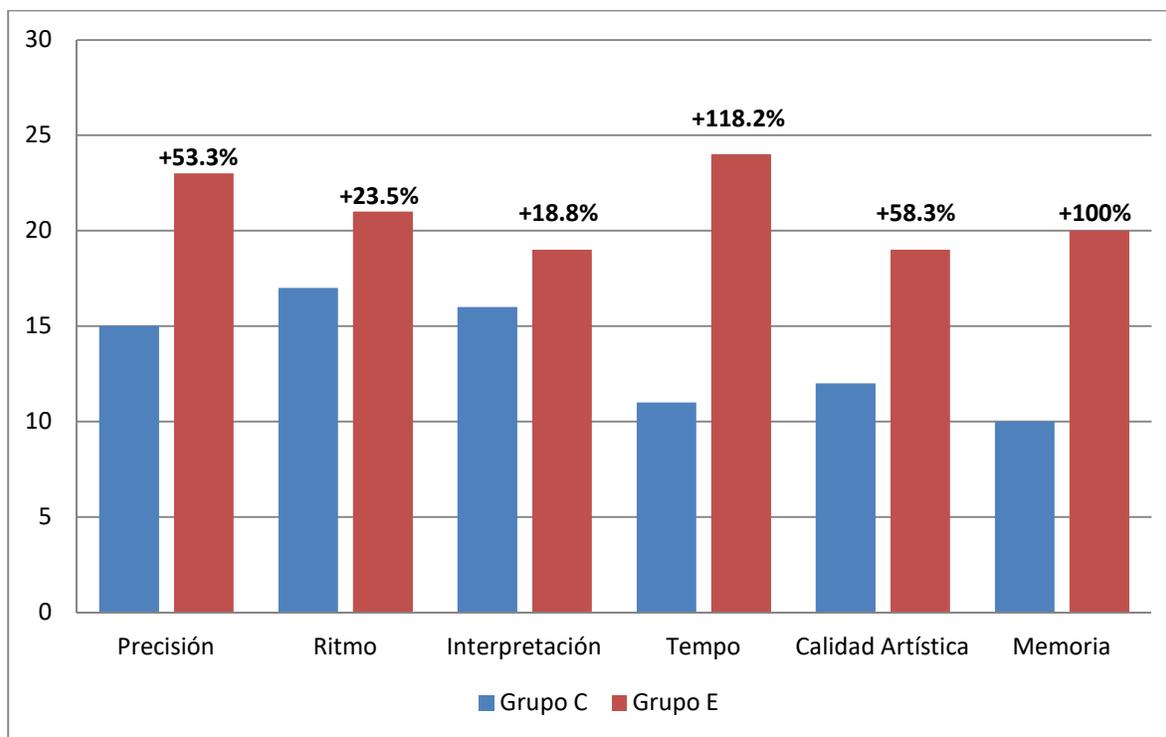
Metodologías Personales vs. El Método ARPA

En resumen, el uso de El Método ARPA para el estudio del repertorio pianístico presenta notables ventajas respecto al estudio desorganizado y/o sin objetivos claros el cual, si bien cada pianista adapta sus sesiones de trabajo con base en su experiencia y en los requerimientos de cada obra en particular, no le permite abordarla de una manera integral, al descuidar ciertos aspectos técnicos e interpretativos que, al final, afectarán en su ejecución y calidad artística.

Los resultados del experimento entre los grupos C y E muestran que los participantes que utilizaron El Método ARPA (grupo E) para estudiar la obra propuesta lograron mayores avances, siendo particularmente significativos los referentes a la precisión en la ejecución, el tempo y la memorización de la pieza.

Figura 26

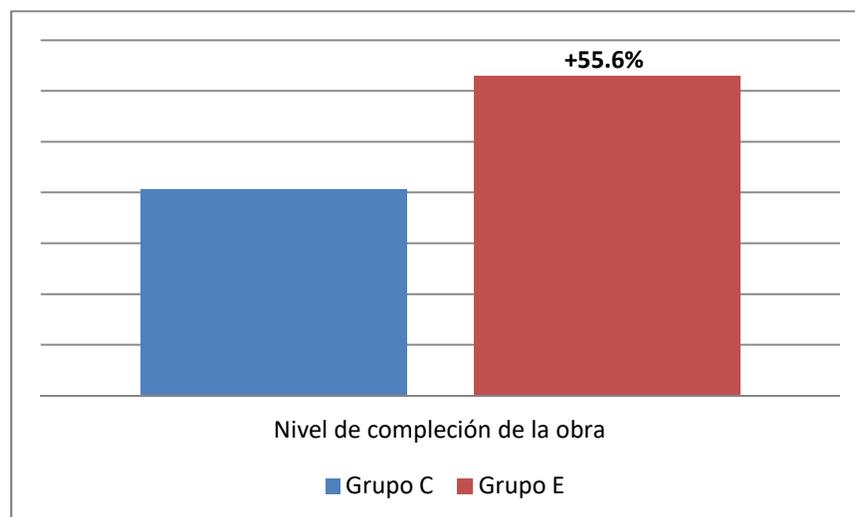
Beneficios del uso de El Método ARPA vs. metodologías personales para el estudio de una obra de piano



El nivel de completión de la obra propuesta utilizando El Método ARPA fue de más del 50% respecto de quienes utilizaron metodologías personales.

Figura 27

Nivel de completión de la obra propuesta utilizando El Método ARPA vs. metodologías personales



Conclusiones

Con base en los resultados obtenidos durante el experimento, se puede concluir que El Método ARPA, empleado con la debida organización y diligencia, funciona.

El estudio con El Método ARPA permitió a los pianistas participantes lograr avances significativos y un nivel de compleción mucho mayor de la obra propuesta respecto de quienes la estudiaron utilizando sus metodologías personales.

Asimismo, El Método ARPA les permitió llevar de manera puntual un control del progreso de la obra propuesta, según los objetivos establecidos y las metas a lograr a través de su estudio consciente, inteligente y programado.

Dicho acercamiento les ayudó, además, a mantenerse en un estado de motivación continuo, ya que el monitoreo de su progreso de estudio les permitió estimar de forma realista el momento en el cual su trabajo habría concluido y las obras se considerarían listas para presentarse, o en su defecto, replantear estrategias para superar alguna dificultad técnica o interpretativa en particular, diseñar las soluciones pertinentes (generalmente ejercicios técnicos, correcciones en la digitación, etc.) y actuar en consecuencia de manera localizada en dichos pasajes.

Contrario al estilo tradicional de estudio basado en “fuerza bruta” –tocar de principio a fin hasta que el cuerpo aguante, sin ningún objetivo más allá de tener la obra lista lo más rápido posible–, cuya recompensa no es más que agotamiento, frustración e incertidumbre, el estudio basado en objetivos, como el propuesto con El Método ARPA, brinda al alumno confianza, seguridad y certeza de que cada obra musical estará preparada de manera integral, al abordar de manera conjunta y simultánea: digitación, precisión motriz, tempo y memorización.

Futuras investigaciones pueden realizarse a partir de estos resultados, implementando y evaluando El Método ARPA en distintos niveles de formación musical (en el caso de la FAMUNICACH: infantil, preuniversitario y maestría), así como también en otros instrumentistas, para descubrir los

alcances y las limitaciones de El Método ARPA más allá de su concepción como método de estudio para el repertorio pianístico.

Bibliografía

Barbacci, R. (1965). *Educación de la memoria musical*. Ricordi Americana.

Berman, B. (2000). *Notes from the pianist's bench*. Yale University Press.

Bruser, M. (1999). *The art of practicing: A guide to making music from the heart*. The Rivers Press.

Carter, C. (s.f.). *Why the progress you make in the practice room seems to disappear overnight – Part 1*.

The Bulletproof Musician. <https://bulletproofmusician.com/why-the-progress-in-the-practice-room-seems-to-disappear-overnight/>

Carter, C. (s.f.). *Why the progress you make in the practice room seems to disappear overnight – Part 2*.

The Bulletproof Musician. <https://bulletproofmusician.com/why-the-progress-you-make-in-the-practice-room-seems-to-disappear-overnight-part-2/>

Chang, C. C. (2016). *Fundamentals of piano practice* (3ra Ed.). CreateSpace.

Cheng, Z. & Southcott, J. (2016). Improving student's intrinsic motivation in piano learning: Expert teacher voices. *Australian Journal of Music Education*, 50(2), 48-57.

<https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1146385.pdf>

Cienniwa, P. (2014). *By heart: The art of memorizing music*. Independent Publisher.

Danell, S. (2019, febrero 19). *Advice to myself: on memorizing music*. The Cross-Eyed Pianist.

<https://crosseyedpianist.com/tag/memorisation-techniques/>

Fitch, G. (2018, julio 12). *The 20-Minute practice session*. Practising the piano.

<https://practisingthepiano.com/20-minute-practice-session/>

Grady, T. (2016, febrero 5). *Quality vs. Quantity: Rethinking Practice Habits with Dr. Noa Kageyama*

[Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tbJcxbtPPZU>

Hanon, C. L. (1986). *The virtuoso pianist in 60 exercises*. G. Schirmer, Inc.

Hugh, B. (1998). *Piano practicing principles and methods*. Brent Hugh.

<https://brenthugh.com/piano/piano-practice.html>

Kageyama, N. (s.f.). *How many hours a day should you practice?*. The Bulletproof Musician.

<https://bulletproofmusician.com/how-many-hours-a-day-should-you-practice/>

Kageyama, N. (s.f.). *Is slow practice really necessary?*. The Bulletproof Musician.

<https://bulletproofmusician.com/is-slow-practice-really-necessary/>

Kageyama, N. (s.f.). *Research-Tested practice strategies that will help you learn new pieces faster*.

The Bulletproof Musician. <https://bulletproofmusician.com/research-tested-practice-strategies-that-will-help-you-learn-new-pieces-faster/>

Klickstein, G. (2011, febrero 13). *A different kind of slow practice*. MusiciansWay.

<https://www.musiciansway.com/blog/2011/02/a-different-kind-of-slow-practice/>

Knopper, R. (2016, junio 18). *5 simple ways to retain your work in the practice room*. Rob Knopper.

<https://www.robknopper.com/blog/2016/6/18/5-simples-ways-to-retain-your-work>

Knopper, R. (2021, diciembre 29). *How to learn notes accurately* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=EcNZsNOMRtE>

Kruszewski, L. (2020, octubre 27). *How to practice playing your music until you can't get it wrong*.

Lessonface. <https://www.lessonface.com/content/how-practice-playing-your-music-until-you-cant-get-it-wrong>

Lara Iser, J. (2014). *Estudio del piano: Aspectos metodológicos*. Universidad del Norte.

Mauk, S. (s.f.). *Daily practice planner*. Steven Mauk.

https://icss.weebly.com/uploads/3/6/4/7/3647992/daily_practice_planner.pdf

Mauk, S. (s.f.). *Teaching students how to practice*. DANSR.

<https://www.dansr.com/vandoren/resources/teaching-students-how-to-practice>

Merric, F. (1958). *Practising the piano*. Dover Publications, Inc.

Molto Music. (2006). *Musician's practice planner: A weekly lesson planner for music students*. Molto Music.

Neuhaus, H. (1973). *The art of piano playing*. Praeger Publishers.

Nieto, A. (1988). *La digitación pianística*. Fundación Banco Exterior.

Philipp, I. (1908). *Complete school of technic*. Theo. Presser Co.

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP161817-PMLP290631-School_of_Technic_-_Isidore_Philipp.pdf

Philipp, I. (1908). *Ecole du mécanisme pour le piano*. Rouart-Lerolle et Cie.

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/76/IMSLP164499-PMLP294067-Ecole_du_Mecanisme_-_Isidor_Philipp.pdf

Sandor, G. (1981). *On piano playing. Music, sound and expression*. Schirmer Books.

Sol, N. (2017, noviembre 24). *How to Improve Speed and Accuracy* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=sTq92MkSWQ4>

Apéndice A. Contenido de las Encuestas

Datos Personales

- Nombre completo
- Edad
- Semestre
- Profesor titular de instrumento

Repertorio de Piano Actual

- Obra(s) de Estudio Técnico
- Obra Barroca
- Obra Clásica
- Obra Romántica
- Obra Mexicana
- Obra Contemporánea

Antecedentes Musicales

- ¿A qué edad iniciaste tus estudios musicales?
- ¿Cómo fue tu primer acercamiento a la música? (opción múltiple)
- Además de piano, ¿tocas otro(s) instrumento(s) musical(es)?
- Año de ingreso a estudios musicales formales (CIM, Preuniversitario, Licenciatura)

Rutina de Estudio de Piano

- ¿Cuántas horas le dedicas al estudio del piano durante la semana? (opción múltiple)
- ¿Utilizas algún método de estudio en particular? Sí (especificar)/No
- ¿Tomas días de descanso? ¿Cuántos?
- Al comenzar a estudiar una nueva obra, ¿qué es lo primero que realizas para familiarizarte con ella? (opción múltiple)
- Durante una sesión de estudio diaria: (opción múltiple)

Autoevaluación del Progreso de Estudio

- ¿Tus sesiones de estudio tienen un horario fijo y/o están debidamente agendadas? (Sí/No)
- ¿Documentas cada una de tus sesiones de estudio? Anotar avances y logros, bitácora, etc. (Sí/No)
- Al finalizar tu sesión de estudio: (opción múltiple)
- En general, ¿te consideras una persona con autodisciplina de estudio? (Sí/No)

Apéndice B. Contenido de las Entrevistas

Antecedentes Musicales

- Describe tu experiencia pianística general: desde tus inicios hasta el momento actual.

¿Cómo Abordas el Estudio de tu Repertorio?

- ¿Cómo decides qué obra(s) estudiar primero? (por época, dificultad, sugerencia de tu maestro(a))
- ¿Utilizas algún método de estudio en particular?
- Por lo general, ¿logras preparar todo el material asignado para el semestre? (Sí/No. Preguntar razones.)
- ¿Procuras leer, analizar y/o digitar tus obras antes de comenzar a estudiarlas? (Sí/No. Preguntar razones.)

Rutina de Estudio de Piano

- Describe brevemente una sesión de estudio tuya
- Describe brevemente cómo abordas el estudio de una nueva obra de piano
- Por lo general, ¿tienes objetivos claros y bien definidos sobre lo que quieres lograr en una sesión de estudio? Explicar.
- ¿Estudias piano diariamente?
- ¿Estudias todo el tiempo de manera corrida o lo divides en sesiones de estudio?
- ¿En qué concentras la mayor parte de tu tiempo de estudio? (estudiar, pulir, mantener)
- ¿Dedicas parte de tu tiempo de estudio para calentamiento previo y/o técnica pianística (ejercicios, pequeños estudios)?
- ¿Descansas entre tus horas de estudio?
- ¿Qué haces cuando te sientes agotado mentalmente y no puedes seguir estudiando?

Autoevaluación del Progreso de Estudio

- ¿Cómo organizas tus días de estudio? (calendario semanal, mensual)
- ¿Cómo organizas tus sesiones de estudio?
- ¿Documentas, de alguna manera, los avances y logros de tus sesiones de estudio?
- Al finalizar una sesión de estudio, ¿qué parámetros te indican que fue productiva?
- Al encontrar dificultades musicales y/o técnicas durante tu sesión de estudio, ¿investigas y logras resolverlas por tu cuenta?
- ¿Qué grado de *independencia musical* crees haber alcanzado ya? (depender de tu maestro(a) para estudiar y preparar tus obras)
- En general, ¿te consideras autodisciplinado(a) y con capacidad de automotivación?

Apéndice C. Partituras Utilizadas Durante el Estudio de Caso

J. Duvernoy

ESTUDIO, Op. 120, #4

Hoja de Estudio - RO

Transcripción:
Mtro. Augusto Cantoral

Tf $\text{♩} = 120$

mf

p

sf

mf

p

8

Hoja de Estudio - RO

14

f

17

mf

19

mf

21

p *cresc.*

24

f

Hoja de Estudio - RO

27

ritenuto *a tempo*

29

mf

32

p

35

f

38

dim. *rall.*

p

J. Duvernoy
ESTUDIO, Op. 120, #4

Hoja de Estudio - AT

Transcripción:
 Mtro. Augusto Cantoral

Ti ♩ = 60

S1

(mf) (I₆ I₆⁴ I) V (IV₆⁴ IV IV₆) I

I (V₆ V₆⁴ V) IV (I₆ I₆⁴ I)

S2

V₇ I (V₆⁴ I₆ V₆⁴ V₆ V) V V₇

S3

(I₆ I₆⁴ I) V (IV₆⁴ IV IV₆) I

I (V₆ V₆⁴ V) IV (I₆ I₆⁴ I)

S4

II|V₇ I ii₆ V₇ I

S5

(V₆ V₆⁴ V) ii (ii₆ ii₆⁴ ii) V (V₆ V₆⁴ V) I

V (ii₆ ii₆⁴ ii) V (I₆ I₆⁴ I)

Hoja de Estudio - AT

S6

21

$V_7 \rightarrow VI$ $V_7 \rightarrow V$ $V_7 \rightarrow IV$ $V_7 \rightarrow II$ $V_7 \rightarrow I$ $ii_6 \rightarrow vii^\circ$

S7

27

(V_6) I V_6^4 I_6 V_7 $II|V_7^4 \rightarrow V$

V V_7

S8

29

(I_6) I_6^4 I V (IV_6^4) IV IV_6 I

I (V_6) V_6^4 V IV (I_6) I_6^4 I

S9

33

IV V_6^4 I_6 V_6 I ii_6 V

(I) V_6

S10

37

I I_6 I_6^4 I I_6^4 I_6 I I_6^4 I_6 I I_6^4

I

rit.

J. Duvernoy
ESTUDIO, Op. 120, #4
Hoja de Estudio - R1

Transcripción:
Mtro. Augusto Cantoral

Ejecutar todo
"levantando los
dedos alto y con
precisión, tocando
cada nota con
claridad" (Hanon).

Ti ♩ = 60

(f)

etc.

3

5

7

9

Hoja de Estudio - R1

11

Measures 11 and 12 of the piece. Measure 11 features a treble clef with a series of eighth notes ascending and then descending, and a bass clef with a whole note chord. Measure 12 continues the treble clef pattern and has a bass clef with a whole note chord.

13

Measures 13 and 14. Measure 13 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 14 continues the treble clef pattern and has a bass clef with a whole note chord.

15

Measures 15 and 16. Measure 15 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 16 continues the treble clef pattern and has a bass clef with a whole note chord.

17

Measures 17 and 18. Measure 17 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 18 continues the treble clef pattern and has a bass clef with a whole note chord.

19

Measures 19 and 20. Measure 19 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole note chord. Measure 20 continues the treble clef pattern and has a bass clef with a whole note chord.

Hoja de Estudio - R1

21

Musical notation for measures 21-22. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 21 features a complex melodic line in the treble staff with many beamed eighth notes and a bass line with quarter notes and rests. Measure 22 continues the melodic development in the treble staff and the bass line.

23

Musical notation for measures 23-24. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 23 features a complex melodic line in the treble staff with many beamed eighth notes and a bass line with quarter notes and rests. Measure 24 continues the melodic development in the treble staff and the bass line.

25

Musical notation for measures 25-26. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 25 features a complex melodic line in the treble staff with many beamed eighth notes and a bass line with quarter notes and rests. Measure 26 continues the melodic development in the treble staff and the bass line.

27

Musical notation for measures 27-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 27 features a complex melodic line in the treble staff with many beamed eighth notes and a bass line with quarter notes and rests. Measure 28 continues the melodic development in the treble staff and the bass line.

29

Musical notation for measures 29-30. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 29 features a complex melodic line in the treble staff with many beamed eighth notes and a bass line with quarter notes and rests. Measure 30 continues the melodic development in the treble staff and the bass line.

Hoja de Estudio - R1

31

Measures 31-32: Treble clef, right hand plays a continuous eighth-note pattern. Bass clef, left hand plays a simple eighth-note accompaniment.

33

Measures 33-34: Treble clef, right hand continues the eighth-note pattern. Bass clef, left hand continues the eighth-note accompaniment.

35

Measures 35-36: Treble clef, right hand continues the eighth-note pattern. Bass clef, left hand continues the eighth-note accompaniment.

37

Measures 37-38: Treble clef, right hand continues the eighth-note pattern. Bass clef, left hand continues the eighth-note accompaniment. A dynamic marking *8^{va}* is present above the treble staff in measure 37, with a dashed line extending to measure 38.

39

Measures 39-40: Treble clef, right hand continues the eighth-note pattern. Bass clef, left hand continues the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line in measure 40.

J. Duvernoy
ESTUDIO, Op. 120, #4
 Hoja de Estudio - R2

Transcripción:
 Mtro. Augusto Cantoral

Ejecutar todo
 "levantando los
 dedos alto y con
 precisión, tocando
 cada nota con
 claridad" (Hanon).

Ti ♩ = 60

(f)

etc.

Hoja de Estudio - R2

11

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 features a treble clef with a series of eighth notes and a bass clef with a whole note. Measure 12 continues the treble clef pattern and adds a bass clef with eighth notes.

13

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 14 continues the treble clef pattern and adds a bass clef with eighth notes.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 16 continues the treble clef pattern and adds a bass clef with eighth notes.

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 18 continues the treble clef pattern and adds a bass clef with eighth notes.

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 20 continues the treble clef pattern and adds a bass clef with eighth notes.

Hoja de Estudio - R2

21

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords with accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes with accidentals.

23

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords with accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes with accidentals.

25

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords with accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes with accidentals.

27

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords with accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes with accidentals.

29

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords with accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth notes with accidentals.

Hoja de Estudio - R2

31

Musical notation for measures 31 and 32. The right hand plays a continuous eighth-note pattern in the treble clef, while the left hand plays a similar eighth-note pattern in the bass clef. Measure 31 ends with a whole note G5.

33

Musical notation for measures 33 and 34. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

35

Musical notation for measures 35 and 36. The right hand features eighth-note patterns, and the left hand provides a consistent eighth-note accompaniment.

37

Musical notation for measures 37 and 38. The right hand plays eighth-note patterns. A dynamic marking of *8^{va}* is indicated above the staff with a dashed line extending across both measures.

39

Musical notation for measures 39 and 40. The right hand plays eighth-note patterns. The piece concludes with a final chord in the right hand and a whole note G5 in the left hand.

J. Duvernoy
ESTUDIO, Op. 120, #4

Hoja de Estudio - R3

Transcripción:
 Mtro. Augusto Cantoral

Ejecutar todo
 "levantando los
 dedos alto y con
 precisión, tocando
 cada nota con
 claridad" (Hanon).

Ti ♩ = 60

(f)

etc.

3

5

7

9

Hoja de Estudio - R3

11

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 features a treble clef with a series of eighth notes ascending from C4 to G4, and a bass clef with a whole note C3. Measure 12 continues the treble clef eighth-note pattern and the bass clef eighth-note accompaniment.

13

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 features a treble clef with eighth notes ascending from C4 to G4, and a bass clef with eighth notes ascending from C3 to G3. Measure 14 continues the treble clef eighth-note pattern and the bass clef eighth-note accompaniment.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 features a treble clef with eighth notes ascending from C4 to G4, and a bass clef with eighth notes ascending from C3 to G3. Measure 16 continues the treble clef eighth-note pattern and the bass clef eighth-note accompaniment.

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 features a treble clef with eighth notes ascending from C4 to G4, and a bass clef with a whole note C3. Measure 18 continues the treble clef eighth-note pattern and the bass clef eighth-note accompaniment.

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 features a treble clef with eighth notes ascending from C4 to G4, and a bass clef with a whole note C3. Measure 20 continues the treble clef eighth-note pattern and the bass clef eighth-note accompaniment.

Hoja de Estudio - R3

21

Musical notation for measures 21-22. The treble clef staff contains eighth-note chords with a dotted quarter note. The bass clef staff contains a simple bass line with eighth notes and rests.

23

Musical notation for measures 23-24. The treble clef staff continues with eighth-note chords. The bass clef staff continues with a simple bass line.

25

Musical notation for measures 25-26. The treble clef staff features a more complex eighth-note pattern. The bass clef staff continues with a simple bass line.

27

Musical notation for measures 27-28. The treble clef staff continues with eighth-note chords. The bass clef staff continues with a simple bass line.

29

Musical notation for measures 29-30. The treble clef staff continues with eighth-note chords. The bass clef staff continues with a simple bass line. A fermata is placed over the final note of measure 29.

Hoja de Estudio - R3

31

Musical notation for measures 31-32. The piece is in 3/4 time. Measure 31 features a treble clef with a series of eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The bass clef has a whole note C3. Measure 32 continues with the same treble clef chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The bass clef has a whole note C3.

33

Musical notation for measures 33-34. The treble clef contains eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The bass clef has a whole note C3.

35

Musical notation for measures 35-36. The treble clef contains eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The bass clef has a whole note C3.

37

Musical notation for measures 37-38. The treble clef contains eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The bass clef has a whole note C3. A dynamic marking of *8^{va}* is indicated above the treble staff with a dashed line extending to the end of measure 38.

39

Musical notation for measures 39-40. The treble clef contains eighth-note chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. The bass clef has a whole note C3. The piece concludes with a double bar line in both staves.

J. Duvernoy
ESTUDIO, Op. 120, #4

Hoja de Estudio - R4

Transcripción:
Mtro. Augusto Cantoral

Ejecutar todo
"levantando los
dedos alto y con
precisión, tocando
cada nota con
claridad" (Hanon).

Ti ♩ = 60

(f)

etc.

3

5

7

9

Hoja de Estudio - R4

11

Musical notation for measures 11 and 12. The piece is in 2/4 time. Measure 11 features a treble clef with a melodic line of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bass clef has a whole note chord of C4, E4, G4. Measure 12 continues the treble line with eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef has a whole note chord of C4, E4, G4.

13

Musical notation for measures 13 and 14. Measure 13 has a treble clef with eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef has a whole note chord of C4, E4, G4. Measure 14 has a treble clef with eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef has a whole note chord of C4, E4, G4.

15

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 has a treble clef with eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef has a whole note chord of C4, E4, G4. Measure 16 has a treble clef with eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef has a whole note chord of C4, E4, G4.

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 has a treble clef with eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef has a whole note chord of C4, E4, G4. Measure 18 has a treble clef with eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef has a whole note chord of C4, E4, G4.

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 has a treble clef with eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef has a whole note chord of C4, E4, G4. Measure 20 has a treble clef with eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef has a whole note chord of C4, E4, G4.

Hoja de Estudio - R4

21

Musical notation for measures 21-22. The right hand features a complex, flowing melodic line with many slurs and ties, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a simple accompaniment with quarter notes and rests.

23

Musical notation for measures 23-24. The right hand continues with a similar melodic pattern, incorporating a key signature change to one flat (B-flat) in measure 23. The left hand accompaniment remains consistent with quarter notes and rests.

25

Musical notation for measures 25-26. The right hand melody becomes more rhythmic, featuring eighth-note patterns. The left hand accompaniment is simplified, with fewer notes and rests.

27

Musical notation for measures 27-28. The right hand melody continues with eighth-note patterns. The left hand accompaniment includes a long, low note in measure 27 that spans into measure 28.

29

Musical notation for measures 29-30. The right hand melody is highly rhythmic, featuring eighth-note patterns. The left hand accompaniment is marked with a forte '8' dynamic and consists of a steady eighth-note pattern.

Hoja de Estudio - R4

31

Measures 31 and 32. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

33

Measures 33 and 34. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

35

Measures 35 and 36. The right hand's eighth-note patterns become more complex, and the left hand continues with eighth notes.

37

Measures 37 and 38. A dynamic marking of *8^{va}* is present above the right hand in measure 37. The right hand plays eighth notes, and the left hand continues with eighth notes.

39

Measures 39 and 40. The right hand plays eighth notes, and the left hand continues with eighth notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.