

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Música

Febrero del 2015

EL Diseño Programático Dos

Los lineamientos generales de su concepción

El intérprete, el arreglador, el compositor

Pablo A. Bucher

Propuesta Pedagógica

1. Fundamentación

1.1. *Consideraciones preliminares*

La presente reflexión acerca de las asignaturas de Piano ha sido concebida para ser aplicada en el marco del Plan de Estudios vigente de la carrera de Profesorado en Música orientación Piano y Licenciatura en Música orientación Piano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Estas argumentaciones también son aplicables a las asignaturas Piano de la Carrera de Educación Musical, en las que, con la adecuada adaptación según la complejidad instrumental pertinente, se comparte el mismo criterio de acercamiento al instrumento.

1.2. Introducción

Diversos cambios y nuevas problemáticas culturales se presentan en la complejidad de las sociedades actuales y llevan al desafío de repensar los espacios curriculares y pedagógicos para que éstos se adecúen a los cuestionamientos que nos propone el S. XXI: entre ellos cabe destacar la aparición de nuevas identidades subjetivas, los nuevos modos de creación artística, conflictos entre numerosos paradigmas del saber científico, redefinición de la cultura de erudición y cultura de mercado; nuevas correlaciones entre política, redes y tecnología; modificaciones en el espacio, aceleración del tiempo, dialéctica entre metrópolis y masas; nuevas lógicas del desarrollo de la técnica y su impacto en la experiencia social; diversidad de

narrativas culturales, procesos históricos y problematización de los metarrelatos; papel y significado de las vanguardias estéticas y políticas; comunicación de masas y relación lenguaje-mundo, proceso de globalización, continuidad en la internacionalización de la economía, cambio tecnológico, modificaciones de la estructura ocupacional y social, profundas mutaciones en las formas de producción y en la distribución de la cultura; tales son *algunas de las dimensiones afectadas* por estos cambios que necesitan ser analizados, repensados y comprendidos. El campo artístico - musical y los espacios pedagógicos y curriculares de las asignaturas instrumentales tampoco han quedado fuera de la exigencia de explorar los nuevos desafíos e interrogantes por los que atraviesa la sociedad en general.

1.3. Concepción del enfoque

La enseñanza académica del Piano ha requerido en esto últimos años de una revisión pormenorizada de sus bases pedagógicas y sus alcances curriculares atendiendo a los cambios y problemáticas de las sociedades actuales que se enunciaran previamente. La enseñanza exclusiva de repertorio tradicional ha debido ser complementada con nuevos conocimientos que acerquen al instrumentista a desarrollar capacidades creativas en el quehacer cotidiano con su instrumento tales como improvisar, construir arreglos propios a partir de obras ya existentes y conocer géneros populares provenientes de la diversidad cultural de nuestros tiempos. La asignatura pretende así dar cuenta de esta innovación planteando *una mirada tendiente a formar un alumno con pensamiento crítico reflexivo capacitado de tal modo que adquiera un perfil de pianista con conocimientos de repertorio popular, sumando un compositor-improvisador-arreglador al intérprete y un intérprete al*

compositor-improvisador-arreglador. Así, el instrumentista contará con una visión compositiva experimentada de lo que esté interpretando y con una visión interpretativa profunda de lo que esté improvisando, arreglando o componiendo.

Sabido es que la ejecución pianística en tanto medio de expresión artística, es una actividad en la que confluyen y se ponen en juego innumerables recursos de la personalidad del intérprete. Las destrezas técnicas y los automatismos motrices revisten una gran importancia en la formación instrumental y no es menos cierta la relevancia de conocimientos relacionados con la comprensión del lenguaje musical y la interpretación adecuada al estilo. Cabe enunciar junto a las consideraciones técnicas vinculadas a cuestiones del lenguaje musical, ejemplificadas en la calidad de sonido según determinada jerarquía textural, el volumen, claridad y limpieza en la producción sonora y ejecución de cada obra con la adecuación estilística correspondiente, la necesidad de promover un nuevo conjunto de habilidades, recursos y conocimientos que acerquen al instrumentista a otros lenguajes no académicos, a saber, lenguajes de la música popular, tales como la canción popular¹, el tango, el folclore, el blues y el jazz; conjuntamente con ellos es relevante mencionar la posibilidad de llevar a cabo manifestaciones musicales basadas en la creatividad, la propia autoría y producción de modo tal que el músico sea capaz junto a los saberes tradicionales del instrumento de profesionalizar actividades tales como la consolidación de composiciones, arreglos, versiones y obtener así competencias para la improvisación y ejecución de obras paradigmáticas de los nuevos estilos y géneros aludidos.

¹ incluido el llamado rock nacional

1.4. Perspectivas teóricas

“El estudio no se mide por el número de páginas leídas en una noche, ni por la cantidad de libros leídos en un semestre. Estudiar no es un acto de consumir ideas, sino de crearlas y recrearlas”. Paulo Freire

1.4.a. Obra, arreglo, versión, interpretación y recepción pública.

Vinculación analítica

Vincular analíticamente el estudio de las obras paradigmáticas de cada género del repertorio popular con la construcción de arreglos por parte del alumno y la ejecución concreta de la obra (en tanto versión e interpretación de la misma) es una tarea tendiente a obtener una visión integradora de estas nuevas actividades curriculares que puede establecerse, profundizarse y ser clarificada con el diálogo entre dos polos de reflexión en el abordaje de la obra de arte musical, a saber: a) la autonomía o independencia a la que apunta el formalismo estructural y b) la dependencia contextual a los procesos históricos y al impacto subjetivo e intersubjetivo que la obra provoca y que indagan la concepciones culturales y hermenéuticas, entre otras corrientes de pensamiento.

Primeramente, una obra de arte, - por ejemplo, una obra musical, una canción, un tango, una chacarera - puede ser interpretada por diversos cantantes, con instrumentos disímiles, en contextos sociales heterogéneos y aún así, seguir siendo *la misma* obra, pues las estructuras que la determinan se delimitan por un conjunto de reglas internas permanentes, que hacen al carácter formal-estructural que la define en su *autonomía*; por lo tanto, la obra musical tiene estructuras melódicas, rítmicas, armónicas, texturales, etc., que la delimitan, y que *son las mismas* para todos los individuos que la escuchan o la interpretan²; estas estructuras se definen como *lo autónomo, lo permanente* de la obra de arte concebida así como *artefacto o texto* que alude a la explicación desarrollada por los planteos formalistas y estructuralistas³. Desde el punto de vista del *aporte* que realizan estos planteos, éste consiste en la determinación y explicación de los elementos formales y estructurales que componen la obra, sus combinaciones y funciones, es decir, aquello que hace a su *autonomía*, al análisis específico de la partitura que el pianista debe comenzar a decodificar. El principio fundamental del uso del término “estructura” es que el concepto correspondiente no se refiere directamente a la realidad empírica, sino a los modelos construidos a partir de ella. La nota decisiva de un modelo de esta índole es el carácter sistemático que posee la conexión de los elementos comprendidos en él, de tal modo que la modificación de un elemento implica la modificación de los restantes. El ordenamiento resultante es un conjunto constituido por las diferencias agrupadas en un sistema como variantes unas de otras sin que ninguna (por definición) sea una invariante a las que las

² Se considera aquí la obra tal como aparece en la partitura escrita.

³ Desde esta perspectiva estructural el *cambio interpretativo de la obra* (nos referimos a sus diferentes versiones, tocadas por diversos intérpretes, su ejecución efectiva y su impacto de recepción en la comunidad cultural a lo largo de su historia) no se consideran en principio elementos relevantes de análisis.

demás se refieran: en el juego de las diferencias, hay una unidad immanente a la pluralidad. Los procedimientos habituales empleados por esta corriente de pensamiento son de tipo empírico y sistemático, como la segmentación, división en secciones formales, agrupación de elementos recurrentes y variantes, reducción, combinación, etc. El *significado* de la obra de arte deriva así de la coherencia interna de sus componentes, y el trabajo analítico consiste en develar dicha coherencia estructural.

Desde el punto de vista de los *límites* de esta concepción, el mismo *análisis autónomo* de la obra de arte en tanto objeto independiente, podría aislarla de sus "rasgos cambiantes", aquellos que no están determinados por la estructura interna de la obra, tales como la interpretación efectiva, los nuevos arreglos - versiones de ella, el impacto que pueda provocar en la conciencia histórica y los múltiples contextos, políticos, sociales, estilísticos, etc., en los que está inmersa y con los que, de algún modo, se completa y re-significa constantemente. En resumen, la modalidad estructural de análisis es la más adecuada para determinar en cada obra musical su organización interna y resulta significativa para abordar aquellas obras paradigmáticas de cada nuevo género estudiado.

Si se toma en cuenta justamente aquello que carece de interés en la perspectiva anterior, la obra musical puede ser concebida, no como un producto cerrado en sí mismo, sino como algo *cambiante, no autónomo ni definitivo*, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no sólo en la *performance* que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. La obra no es, desde esta perspectiva "artefacto" o "texto" autónomo, sino dependiente de múltiples contextos y en este sentido,

es proceso, objeto resignificado por la historia, impacto subjetivo e intersubjetivo. Por consiguiente, puede ser contemplada a partir de la *asignación de sentido* que de ella hace un mediador en tanto intérprete-ejecutante u oyente-receptor, cuyo significado, por lo tanto, reside, más que en la obra misma, en el modo como es percibida, y en la (auto) comprensión que a partir de ella efectúan los sujetos en tanto inmersos en trasfondos culturales, “prejuicios”⁴ y tradiciones. En esta línea se encuadran corrientes tales como la hermenéutica-fenomenológica y los diversos análisis de la interpretación. El significado de la obra deriva así de la materialización histórica de su devenir, que, en cierto modo, la termina de completar. Mientras esté “viva” a través de la interpretación y la recepción no está totalmente consumada, *no es realmente autónoma* ni autosuficiente y el trabajo analítico consistirá en develar su significado, que es una suma de los significados sucesivos de su trayectoria, es decir, ésta es **dependiente** de la *práctica cultural y de la historia*.

Si se toma en cuenta el *aporte* de este último análisis, esta concepción da lugar a los *aspectos cambiantes* de la obra de arte, a las modificaciones que perturban su *autonomía* y la hacen dependiente de una *praxis siempre nueva que la transforma*: praxis que es interpretación, reelaboración, arreglo, recepción, entorno contextual e histórico. Desde el punto de vista de los *límites* de esta concepción, estos se ven reflejados en la posible disolución del estatus analítico de la obra de arte a favor de lo subjetivo culminando en su extremo en un discurso que finalice en *pura interpretación subjetiva*. Aquí podemos citar la respuesta de algunos alumnos al interpretar una pieza musical a la pregunta del por qué ha elegido este o aquel criterio de ejecución – interpretación o arreglo: “porque es el que más me ha gustado”. Esta suele ser una respuesta

⁴ en el sentido gadameriano del término.

muy común. La capacitación entonces del alumno a partir de la escucha de distintas versiones, el conocimiento del contexto y momento en que fue compuesta por el autor, los modos en que ha sido recepcionada en cada situación histórica, pueden darle el trasfondo necesario para construir un criterio de interpretación consistente para cada obra que supere su elección más allá de su gusto personal⁵.

Esta múltiple perspectiva nos permite dirigirnos hacia una concepción analítica del fenómeno estético - artístico - musical que equilibra la autonomía estructural - formal y la dependencia contextual de la obra a su propia historia de interpretación y recepción. En otras palabras, la obra de arte es comprendida como un objeto ***in-ter-de-pendiente***. *La separación en sílabas juega con los diferentes análisis posibles: la obra de arte es in-dependiente, en tanto autónoma, objeto analizable en sus estructuras internas objetivas de organización; es de-pendiente, en tanto contextualizada y siempre nueva según la historia de su interpretación, arreglo y recepción; y es in-ter-de-pendiente, en tanto conformada conjuntamente por las dos primeras.*

⁵ Una secuencia de lo observado en las clases permite configurar la capacidad de interpretación del instrumentista a partir de cuatro niveles de complejidad creciente: a) el sujeto responde en términos de gusto: “me gusta esto y aquello no me gusta, por eso lo toco así”. b) el sujeto hace alguna alusión justificada de lo que va a interpretar, por ejemplo: “la melodía está en mano derecha y el acompañamiento en izquierda. Resaltaré la melodía sin perder la rítmica característica de la chacarera del acompañamiento” c) una ejecución más compleja, reconoce el estilo por características intrínsecas; se establecen argumentaciones de interpretación, “en este tango de Salgán, del que he escuchado muchas versiones, voy a elegir la interpretación del autor como modelo. En la segunda parte tomaré una licencia debido a que la armonía que utiliza proveniente del jazz me permite hacer una reinterpretación armónica agregando sustitutos tritonales, acordes de novena y también incorporar cromatismos que ya ha utilizado Salgan en la sección I” d) El sujeto ha desarrollado habilidades complejas que le permiten realizar una interpretación profesional significativa: puede reconocer las partes que forman la obra: los temas, su desarrollo, hacer comparaciones estilísticas, tomar decisiones interpretativas argumentadas y justificar cada una de ellas, ya sea en función de otras versiones o como innovación propia claramente fundamentada, llevando adelante una ejecución pianística con alta solvencia técnica.

Obra – arreglo – versión – interpretación – recepción pública conforman así una unidad de gran significación para esta asignatura.

1.4.b. El pensamiento crítico del pianista. Cuatro perspectivas

Muchas veces se ha notado que en las clases de Piano, los requerimientos técnicos y la propia complejidad del aprendizaje del instrumento conllevan una importante merma en el desarrollo del pensamiento crítico del alumno, a la hora de reflexionar acerca de las obras que ejecuta, el por qué de sus gustos pianísticos personales, el impacto que la cultura masiva tiene en sus elecciones o el desconocimiento de las consecuencias en la producción o reproducción social de su actividad. Para ello es necesario mantener el desarrollo de un pensamiento crítico por parte del alumno, de modo tal que pueda ser consciente de cada una de las obras elegidas y de los distintos géneros musicales que requieren ser analizados en sus múltiples aspectos. Un modo de llevar adelante tal reflexión, ubica a la obra teniendo en cuenta sus correlatos desde *cuatro puntos de vistas o perspectivas*⁶ en relación al gráfico descriptivo detallado a continuación, de modo que cada nueva obra (digamos un tango, una chacarera, una canción del repertorio argentino) pueda pensarse como:

- a) incluyendo un significado proveniente de las intencionalidades del propio autor;
- b) teniendo su propia organización formal- estructural interna;

⁶ Estas cuatro perspectivas están derivadas de los llamados cuatro cuadrantes de la teoría filosófica integral de Ken Wilber

c) ubicada en un género musical y en un determinado entorno sociocultural intersubjetivo que la recepciona;

d) insertada en el contexto de un modo de producción que gobierna la materialidad de la comunicación y el sistema de acción social.

Diagrama. Las cuatro perspectivas de toda obra de arte musical

Perspectiva A	Perspectiva B
INTENCIONALIDAD. MOTIVACIÓN INDIVIDUAL ESTUDIO DE TODAS LAS POSIBLES INTENCIONES DEL ARTISTA	ANALISIS FORMAL ESTRUCTURAL DE LA OBRA RELACION ENTRE LOS DISTINTOS ELEMENTOS MATERIALES QUE LA COMPONENTEN
TRASFONDO CULTURAL INTERSUBJETIVO EL AMPLIO SUSTRATO DE SIGNIFICADOS Y CONCEPCIONES COLECTIVOS DEL MUNDO DENTRO Y SOBRE EL CUAL DESCANSA LA OBRA. INTERPRETACIÓN, RECEPCIÓN Y RESPUESTA DEL ESPECTADOR	EL CONJUNTO DE SISTEMAS MATERIALES, ESTRUCTURALES, INSTITUCIONALES Y TECNOECONÓMICOS —Y EL AMPLIO SUSTRATO DE SIGNIFICANTES COLECTIVOS— QUE GOBIERNAN LA MATERIALIDAD DE LA COMUNICACIÓN Y DEL SISTEMA DE ACCIÓN SOCIAL.
Perspectiva C	Perspectiva D

La obra de arte tiene su correlato en la Perspectiva A (superior izquierda), asiento de la manifestación individual de la conciencia, de todas las posibles intenciones originales del artista que se expresan en la obra de arte material y pública⁷.

La Perspectiva B (superior derecha) está constituida por la misma obra de arte (es decir, por el cuadro, el libro, la composición musical, etcétera) y la relación que existe entre los distintos elementos materiales que la componen y

⁷ Entre las teorías interpretativas que se centran en el estudio intencional cabe destacar las teorías que tratan de develar, rescatar y reconstruir la intención original del artista incluido el psicoanálisis.

que, en este sentido, estudia, *la forma* real de la obra tal y como existe en el espacio público.

Pero ni las intenciones primordiales del compositor ni la obra de arte existen como elementos aislados y encerrados en sí mismos, ambos se hallan inmersos en amplios y profundos sustratos sociales y culturales. Este trasfondo cultural intersubjetivo —el amplio sustrato de significados y concepciones colectivos del mundo dentro y sobre el cual emerge el significado específico que determina las posibles interpretaciones—, constituye la Perspectiva C (inferior izquierda)⁸.

La intencionalidad primordial y la obra de arte, por último, existen en el seno de un amplio sistema social interobjetivo, la Perspectiva D (inferior derecha), el conjunto de sistemas materiales, estructurales, institucionales y tecnoeconómicos que gobiernan la materialidad de la comunicación y del sistema de acción social. Con ello nos estamos refiriendo, claro está, tanto a las fuerzas de producción como a la ubicación geopolítica, las modalidades de transmisión de la información, las diferencias existentes entre los grupos sociales, el reparto de los beneficios y las estructuras de significantes lingüísticos que tanto pesan sobre el artista y también, en consecuencia, sobre la obra de arte. El hecho es que cualquier **pianista con pensamiento crítico y responsabilidad social** debe efectuar mínimamente una reflexión acerca de estas cuatro perspectivas que refleje su compromiso con las obras de arte estudiadas en sus múltiples dimensiones⁹.

⁸ Las teorías que centran su atención en este sustrato cultural e histórico son las teorías de recepción y respuesta del espectador.

⁹ Las cuatro perspectivas, explican la complejidad del análisis que debe ser tenida en cuenta al abordar el arte: para ejemplificar, una determinada obra, digamos -en música- una canción de repertorio popular, basada en una poesía de compromiso social, puede tener un impacto sociológico de relevancia, de crítica social, si el poema de la canción plantea una denuncia social sobre determinada temática; en cambio, su análisis como configuración musical puede

2. Propuesta curricular

2.1. Justificación de las Asignaturas en el Plan de Estudios

En función de responder a las cuestiones precedentes y a la necesidad de actualizar y diversificar la competencia profesional de los estudiantes de la carrera de Piano, la Facultad de Bellas Artes ha adecuado el perfil de sus egresados a los desafíos contemporáneos a partir del surgimiento de las nuevas necesidades y demandas formativas instrumentales. El actual Plan de estudios plantea para la carrera de Piano una propuesta que incorpora nuevas expresiones musicales que incluyen la creatividad y la propia producción musical estructurándose a partir de tercer año en dos ejes curriculares. Al eje curricular de carácter más bien “tradicional”¹⁰ se lo denomina Diseño Programático 1 y Diseño Programático 2 al que incluye más abarcativamente las innovaciones antes citadas, centrado en el abordaje de contenidos y procedimientos que posibiliten un acercamiento a la actividad creativa y al conocimiento de nuevos géneros musicales provenientes de la música popular. El Diseño Programático 2 **asienta las bases** de todos estas innovaciones curriculares que se han enunciado. Se configura así como un conjunto de nuevos conocimientos y habilidades instrumentales **de carácter significativo y relevante para ambos diseños programáticos** en función de los

revestir menor interés y ser significativamente “conservador” (melodía reiterativa, armonía simple, textura sencilla, etc.); otro tipo de obra, puede tener un impacto sociológico conservador desde el punto de vista de su “letra”, no aportar a la crítica del sistema social, aunque su configuración musical sea innovadora, “revolucionaria” desde el punto de vista del lenguaje artístico-musical (atonalidad, textura compleja, forma no convencional, armonía post-triádica, etc.). Esto plantea la no linealidad entre arte, autonomía, dominación, ideología, estilo, lenguaje simbólico y campo social. Aplicable a esta cuestión es el pensamiento de Pierre Bourdieu y las ramificaciones de su concepto de *habitus*.

¹⁰ Cabe destacar que el Diseño 1 también incorpora –aunque en menor proporción– el conjunto de nuevos conocimientos y habilidades tipificadas en el Enfoque 2.

requerimientos con los que las sociedades actuales direccionan la actividad profesional del músico de hoy.

2.2. Enfoque metodológico

El **Diseño Programático** dos plantea *una mirada tendiente a formar un pianista con pensamiento crítico reflexivo que se capacite para incorporar un perfil de pianista con conocimientos de repertorio popular, que sume un compositor-improvisador-arreglador al intérprete y un intérprete al compositor-improvisador-arreglador*. Así, el instrumentista contará con una visión compositiva experimentada de lo que esté interpretando y con una visión interpretativa profunda de lo que esté improvisando, arreglando o componiendo.

Es destacable observar que a través de esta propuesta curricular se intenta reunificar aquella ***bifurcación de caminos entre el compositor-arreglador y el intérprete¹¹***, en la que cada uno se ha presentado, con características y competencias musicales diferentes que fueron mantenidas hasta nuestros días como única realidad y posibilidad formativa. Buscando actualizar respuestas a nuevas demandas profesionales adecuadas al siglo XXI se plantea esta ***reunificación de competencias musicales y la ampliación de fronteras pianísticas, incluyendo*** el conocimiento de los más destacados géneros de la **música popular**.

¹¹ En alguna medida, la función musical unificada fue desarrollada por los compositores – pianistas de la historia de la música hasta el siglo XIX, momento en que surge la bifurcación entre el compositor y el intérprete dedicado a estudiar obras de otros autores. Quizás el S. XXI sea el siglo del reencuentro de ambas modalidades.

2.3. La relación docente-alumno

El proceso de enseñanza-aprendizaje del Piano tiene un componente específico que lo hace relativamente peculiar en los ámbitos académicos y es su condición de ser una labor que en alto porcentaje *es de carácter individual*. Aquí debemos subrayar más allá del seguimiento técnico, la relevancia del componente motivacional, en tanto reconocimiento y orientación del compromiso instrumental semana a semana del alumno en un trabajo disciplinar que necesita de una organización precisa por parte del docente y un cuidado diferenciado para cada alumno.

De igual forma creemos relevante considerar como una instancia de aprendizaje a tener en cuenta el esfuerzo para la comprensión, ejercitación y superación de aquella instancia en que el alumno llega a presentar en público su trabajo. Consideramos tal presentación en público como una actividad relevante y un tipo de habilidad que debe practicarse como cualquier otra condición específica del instrumento. Es el momento en que el aprendizaje llega a su culminación y reaparece el fenómeno musical como proceso intersubjetivo de comunicación y de interacción social.

En síntesis, los puntos subrayados indican que el proceso de enseñanza-aprendizaje revela la adquisición de conocimientos y destrezas idóneas para que el alumno disponga de herramientas técnico-expresivas, que le permitan

abordar con naturalidad la interpretación de obras de repertorio popular, y que de igual modo incorpore actividades de creación, composición y producción musical.

2.4. La situación en el aula

Crear un contexto de trabajo que brinde contención y confianza es necesario para que, de este modo, el alumno puede elaborar, en su propio tiempo y espacio, los medios técnicos y musicales imprescindibles para avanzar en su formación instrumental y explorar el alcance de su propia potencialidad creadora.

Las condiciones previamente enumeradas se presentan en **clases individuales y grupales**. En las clases individuales, el seguimiento personalizado permite trabajar la especificidad de los problemas de cada alumno, conociendo en detalle el proceso de enseñanza – aprendizaje particular.

En el transcurso de las **clases grupales**, además de plantearse como clase teórica de exposición de nuevos contenidos, se ejercitan habilidades relacionadas con las contingencias que suelen aparecer en el momento final de presentar lo estudiado a lo largo de un determinado proceso ante una mesa de examen o en un concierto público. La presencia de numerosos alumnos permite experimentar y desarrollar la capacidad de ejecución e interpretación ante público. Por lo tanto esta organización pedagógica de la materia Piano 2

Enfoque 2 incluye las problemáticas derivadas de las tensiones ocasionadas por la cercanía de las presentaciones públicas y plantea estrategias cognitivas y psicomotrices tendientes a fortalecer al alumno para elaborar dichos factores del modo más adecuado posible.

3. Criterio para la selección de objetivos y contenidos

3.1. Objetivos generales

El Diseño Programático dos presenta al instrumento Piano como **objeto de estudio en tanto síntesis de un conjunto de perspectivas que reponen a las demandas culturales generadas en la actualidad con respecto a la inserción social del músico profesional; cabe destacar entre ellas las nuevas competencias referidas al conocimiento de la música popular en géneros tales como folclore, tango, jazz, canción popular (además del conocimiento del repertorio tradicional) y así ejercer nuevas funciones: compositiva, improvisatoria, configuración de arreglos musicales e interpretación de géneros y estilos populares.** Asimismo, es un objetivo general relevante producir una ampliación de las fronteras tradicionales en las que se consideraba pianista sólo a quien fuera capaz de leer e interpretar partituras escritas. En función de la perspectiva de su tratamiento universitario - académico, cabe destacar como objetivo proceder a la incorporación curricular de repertorio popular en pos de formar pianistas con un dominio de eventuales *manifestaciones musicales novedosas*. Facilitando el despliegue en el pianista de un pensamiento crítico que le permita reflexionar acerca de las

consecuencias de su propia actividad profesional, la asignatura se propone un abordaje del trabajo instrumental para desarrollar nuevas destrezas poniendo el acento en la creatividad del alumno y la utilización del instrumento como un modo para la propia producción musical. **Se intenta como objetivo realizar trabajos creativos que representen *verdaderos compromisos artísticos*.**

3.2. Objetivos específicos:

- Desarrollar herramientas técnicas que posibiliten resolver dificultades mecánico - instrumentales de ejecución del repertorio abordado
- Dominar los requisitos y recursos que posibilitan el abordaje de actividades creativas sobre el instrumento
- Conocer las peculiaridades de géneros musicales populares, tales como tango, folclore, jazz, canción popular
- Distinguir giros melódicos, armonías, modelos rítmicos y estilos de acompañamiento de cada género.
- Adquirir habilidades para llevar adelante procedimientos de producción musical que aborden la relación con manifestaciones artísticas no musicales¹²
- Interpretar fluidamente el repertorio trabajado.
- Desarrollar el dominio armónico sobre el instrumento
- Ejecutar funciones armónicas en diversas configuraciones texturales.

¹² Un trabajo práctico incluirá, entre otras, una de estas posibles actividades: la escritura o elección de poesía para musicalizar, la coordinación de una obra compuesta con imágenes y/o efectos visuales, la musicalización de una escena teatral o filmica, la correlación de arreglos musicales con el arte de la danza, etc.

- Ejercitar acompañamientos armónicos con un amplio manejo del campo tonal.
- Manejar secuencias armónicas preparatorias que incluyan las funciones pilares, reemplazos, efectivos, omitidos y acordes “colorísticos”.
- Conocer los rudimentos de la construcción de acordes por cuartas
- Construir arreglos de canciones a partir de consignas sobre determinados elementos constitutivos del lenguaje musical.
- Elaborar y dominar la construcción de melodías a partir de diversas técnicas de construcción melódica desarrollando la comprensión de la direccionalidad melódica con sus puntos de tensión y distensión.
- Crear composiciones propias utilizando las diversas temáticas y géneros musicales abordados.
- Obtener fluidez en la actividad de la improvisación
- Construir ideas musicales en “tiempo real”.
- Conocer recursos generales para improvisar
- Discernir entre tipos de improvisación: pautada o libre.
- Adquirir habilidades para la armonización de melodías, deduciendo la armonía correspondiente de una melodía dada.
- Obtener solvencia en el manejo de estructuras de acompañamiento y reconocer su jerarquía textural (nivel de planos sonoros).
- Desarrollar la composición y la escritura como modo de cristalizar la improvisación

- Conocer de los diversos géneros populares, sus estructuras formales, sus modos escalísticos, su identidad rítmica y acompañamientos típicos.
- Conocer obras paradigmáticas que identifican a cada uno de los géneros populares.

3.3. Contenidos

Como ya se ha mencionado, nuestras asignaturas se centran en aspectos creativos y en el acercamiento del pianista a una sistematización paradigmática de los géneros populares. Por consiguiente, para la selección de contenidos se ha tenido en cuenta el grado de gravitación de los mismos en el desempeño instrumental, según el enfoque planteado:

- Incorporación de habilidades técnicas e interpretativas.
- Competencias específicas del campo de la composición, improvisación y de cada género y estilo tratado.
- Componentes cognitivos, psicomotrices y afectivos que potencien el desarrollo de habilidades en la ejecución musical.
- Improvisación como composición en tiempo real.
- Recursos, técnicas y procedimientos puestos en juego en la composición de la obra: imitación, variación, progresiones, secuencias, , etc.
- Elaboración de piezas musicales de diferente género y estilo.
- Técnicas y texturas en arreglos de complejidad creciente.
- Criterios y posibilidades de armonización y rearmónización.

- Interpretación de obras de repertorio de los géneros citados.
- Creación de un buen vínculo con el instrumento, de tal manera, que la práctica diaria responda a una necesidad personal auto – motivadora que apunte a mejorar la calidad del aprendizaje y amplíe la capacidad de creativa.
- Hábitos de estudio; orden, sistema y continuidad.
- Responsabilidad personal y proceso formativo.
- Criterios de auto – observación. Conciencia e intencionalidad.
- Apertura creativa en todos los aspectos relacionados con el instrumento.
- Audición de versiones grabadas de intérpretes de todos los grandes pianistas de los géneros estudiados.

La resolución de estos ítems proveerá de las herramientas necesarias para comprender la existencia de una lógica musical interna, constitutiva del discurso específico de cada obra, género y estilo.

3.4. La Organización de los Programa por Unidades

A continuación se detalla la organización de los contenidos configurados en cinco conjuntos temáticos

I: Introducción al Diseño Programático dos. Ubicación de las asignaturas en la carrera. Cuestiones teóricas generales. Los géneros populares. La versión, el arreglo, la improvisación, la composición. Técnica pianística y relajación. Ejercicios eutónicos. **Desarrollo armónico sobre el instrumento.** Ejecución de funciones armónicas. Estructuras con grados pilares: I, IV, V, I. Reemplazos:

VI, II, III. Cadena de dominantes. Ciclo de quintas. Esquemas de grados efectivos. Fórmulas con grados omitidos. "Colores". Acordes estructurados por cuartas. Su utilización como efecto estructural "temático" o "colorístico". Elaboración de acompañamientos armónicos. Fundamental, quinta y octava, fundamental quinta y tercera (décima). Fundamental, quinta, octava, y novena agregada, fundamental, séptima y tercera (décima), etc. La derivación textural. Jerarquización de planos sonoros. Textura de dos, tres, y cuatro planos. La textura pianística como elemento idiomático transversal: su adecuación simultánea a variados géneros musicales. Armonización de melodías a partir de las estructuras estudiadas. Deducción de la armonía de una melodía. Formación de melodías. Técnicas de construcción melódica. Giros y contornos melódicos. Direccionalidad. Punto de tensión y distensión. Esquemas simples para la improvisación.

II: La canción popular. Forma tradicional y "melodía infinita" en la canción. La introducción. El interludio. La coda. La configuración estrofa - estribillo. Arreglos sobre temas o canciones a partir de consignas sobre elementos constitutivos del lenguaje. Distintos tipos de disposición de las voces y su aplicación a la canción. El arreglo con voz principal *instrumental* o *cantada*. Modos de acompañamiento: textura coral, acorde quebrado y bajo, texturas a partir de diseños arpegiados, movimiento del bajo, sonidos ajenos, efectos de color a partir de los acordes por cuarta y/o del registro. Interpretación gestáltica adecuada de la textura: equilibrio sonoro entre fondo y figura. Estudio paradigmático de canciones del repertorio popular argentino. Construcción de arreglos y/o composiciones; ejecución de versiones.

III. Introducción al Blues y a la armonía del jazz. La improvisación con acordes de séptima y novena. El enlace II, V, I. Lectura de un Standard. Blues: Estructura. Escala de Blues. Acompañamientos típicos. Fórmulas para improvisación melódica. El acorde de séptima de dominante y acordes de novena como estructurales. Patrones rítmicos de acompañamiento. Fórmulas melódicas. Swing. Disposición de voces en el armado de acordes. Tensiones. Fraseo melódico. Ritmo, articulación y acentuación. Improvisación. Uso de escalas y modos. Construcción de arreglos y/o composiciones; ejecución de versiones.

Unidad IV: Folclore. Los ritmos generales del Folclore. La familia rítmica de la chacarera. Relación entre melodía y acompañamiento. Organización de motivos y frases musicales. Otras familias de ritmos folklóricos. Las rítmicas básicas de la zamba. Las escalas utilizadas. La escala pentatónica. Escalas bimodales. Relaciones entre armonía y rítmica. Problemas de acentuación. Práctica de la improvisación. Armonías en modo menor y en modo mayor. Las formas musicales del Folklore. Estudio de obras paradigmáticas. Realización de composiciones, arreglos y ejecución de versiones. Audición de obras folklóricas con diferentes modos de comportamiento del piano.

Unidad V: Introducción al Tango. Diversidad de aportes convergentes en el estilo. Estudio de obras paradigmáticas del género. Patrones rítmicos de acompañamiento: marcato en 2 y 4; síncopa; 3-3-2; combinaciones. Pasajes de enlace: del cuatro y del 2 a la síncopa, del dos al cuatro. El “arrastre”. Efectos

de campana. El contracanto. La melodía en el piano. La Variación. Acentos, ligaduras, y fraseos propios del tango. Articulación entre diversos patrones rítmicos. Tango rítmico y tango melódico. Construcción de arreglos y/o composiciones; ejecución de versiones.

4. Bibliografía

Partituras para Piano: Obras para piano de tango, folklore, canción popular, jazz, entre otros autores: Astor Piazzolla, Horacio Salgán, Ariel Ramirez, Remo Pignoni, Waldo Beloso, Cuchi Leguizamón, A. Yupanqui, L.A. Spinetta, F. Páez, Charly García, León Gieco, Ediciones del Real Book (Jazz), Oscar Peterson, Chick Corea, Keith Jarrett, Michael Camilo, Archivo de Arreglos de la Cátedra.

4.1. Bibliografía Complementaria

- Aguilar, María del Carmen, Folklore para armar, Ediciones Culturales Argentinas, 1982.
- Alexander Gerda, La Eutonía, un camino hacia la experiencia total del cuerpo. Título original: "Eutonie, Ein weg der körpelinchen Selbstgerfahrung" Publicado en alemán por Kósel – Verlag, Munich Traducción de Ana Rodríguez de la octava edición alemana (prólogo de la 3ª edic y 1ª parte) y de Leonor Spilzinger y A.C.N. (2ª parte y apéndice) Paidós (Barcelona, Buenos Aires, México) 3ª edición, año 1998.

- Belinche Daniel, Arte, poética y educación. Ed. Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes UNLP., 2011.
- Boulez Pierre, Puntos de referencia. Gedisa Editorial. 2001
- Casella Alfredo, El Piano. Traducción del italiano de Carlos Floriáni. Ed Ricordi Americana S.A.E.C. 1998.
- Cortot Alfred, Curso de Interpretación, Ed.Melos,1934.
- Curso de Tango, Horacio Salgán. Diseño Editorial, Pablo Polidoro.1995
- Didier Anzieu, El pensar, del Yo Piel al Yo Pensante. Versión castellana Sofia Vidaurrazaga Zimmermann. Editorial Biblioteca Nueva, 1995.
- Feldenkrais, Moshe, Autoconciencia por el movimiento, Ejercicios para el desarrollo personal. Título original: Awareness through Movement, Health Exercises for Personal Growth. Publicado en inglés por Harper & Row Publishers, Inc., Nueva Cork. Traducción al español de Luis Justo. Ediciones Paidós Ibérica,S.A. 3ª reimpresión, Barcelona, España, año 1991.
- Fischerman, Diego, Escrito sobre música, Editorial Paidós, 2011.
- Fischerman, Diego, La música del Siglo XX, Editorial Paidós, 1998.

- Forte Allen, Gilbert Steven E., Introducción al Análisis Schenkeriano. Ed. Labor 1992 .
- Freire P., La educación como práctica de la libertad, Ed. Tierra del Sur, 2008.
- Fubini Enrico, La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Alianza Editorial, 1998.
- Gainza Violeta, Conversaciones con Gerda Alexander, Editorial Piados. 1996
- Gainza–Kesselman, Música y Eutonía, el cuerpo en estado de arte, Ed. Lumen.
- Gardner Howard, Inteligencias múltiples, Editorial Piados, 1995.
- Hernández Rojas Gerardo, Paradigmas en Psicología de la Educación. Paidós 1998.
- Horowitz, Arrau, Biografía e historia. Javier Vergara Editor. 1972.
- Kuhn Thomas S., La estructura de las revoluciones científicas. Fondo de cultura económica Buenos Aires, Argentina. 2004.
- Leimer – Giesecking, La moderna ejecución pianística. Editorial Ricordi Americana. Año 1951.

- Leimer – Giesecking, Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística. Editorial Ricordi Americana. Año 1951.
- Lerdahl Fred y Jackendoff Ray, Teoría generativa de la música tonal. Editorial Acal Música, 2003
- Locatelli de Pérgamo Ana María La notación de la música contemporánea. Ed. Ricordi 1998.
- Meffen John, Mejore su técnica de Piano, Manual práctico con sugerencias y consejos para perfeccionarse como pianista. Traducción de Francisco Murcia. Ediciones Robinbook, s.l. Apdo.94085-08080 Barcelona, España. 2002.
- Michels Ulrich, Atlas de música vol. I y II, Alianza Editorial. 1987.
- Nachmanovitch Stephen, Free Play La improvisación en la vida y en el arte. Ed. Paidós Diagonales 2005.
- Nichols Roger, El mundo de Debussy, Adriana Hidalgo Editora.2001.
- Perle, George, Composición serial y atonalidad. Una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern. Idea Books. S.A. 1991
- Pujol Sergio, Canciones argentinas 1910 – 2010, Grupo Editorial Planeta, 2010.

