

*Un estudio acerca del proceso de aprendizaje de  
la técnica pianística de nivel avanzado en las  
Enseñanzas Artísticas Superiores en la especialidad  
de Interpretación en España*

*Resources for learning piano technique at an advanced level  
in Higher Artistic Education in the Major of Interpretation in  
Spain*

*por*

Ana María Botella Nicolás  
Universidad de Valencia, España  
ana.maria.botella@uv.es

Rosa Isusi-Fagoaga  
Universidad de Valencia, España  
rosa.isusi@uv.es

Martín Mateo-Laguía  
Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada, España  
martinmateo@live.com

En este artículo se estudian los recursos disponibles a lo largo de la historia del piano moderno para el aprendizaje de la técnica pianística. Se estructura en dos partes. En primer lugar, se recoge la evolución de las obras didácticas de nivel avanzado, desde los primeros métodos del siglo XIX destinados al piano moderno hasta el presente. En segundo lugar, se describe la actualidad del aprendizaje de la técnica pianística en los centros reglados españoles que imparten Enseñanza Artística Superior en la especialidad de interpretación. Para ello se llevó a cabo un estudio cuantitativo mediante cuestionario. Las conclusiones indican que el alumnado usa textos que datan del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, siendo los estudios de Chopin de los más empleados. Además, se observa una preeminencia del estudio de la técnica digital mediante fórmulas de escalas, que no prepara para la ejecución de la totalidad del repertorio exigido. Un análisis factorial reveló que se puede agrupar al estudiantado en siete categorías, en función de sus concepciones acerca del aprendizaje de la técnica pianística.

**Palabras clave:** piano, didáctica, técnica, Enseñanzas Artísticas Superiores, interpretación, conservatorio.

*This article studies the resources available throughout the history of the modern piano for learning piano technique. It is structured in two parts. In the first place, the evolution of advanced level didactic works is collected, from the first methods of the 19th century for the modern piano to the present. Secondly, it describes the actuality of piano technique*

*learning process in Spanish regulated centers that teach Higher Arts Education in the major of Interpretation. For this, a quantitative study was carried out using a questionnaire. The conclusions indicate that the students are based on texts dating from the 19th century and the first half of the 20th century, Chopin's studies being the most widely used. In addition, there is a preeminence of the study of digital technique by means of scale formulas, which does not prepare for the execution of the entire required repertoire. A factor analysis revealed that students can be grouped into seven categories, based on their conceptions about learning piano technique.*

**Keywords:** *piano, didactics, technique, Higher Arts Education, interpretation, conservatory.*

## INTRODUCCIÓN

En la didáctica del piano, frecuentemente se hace referencia a dos conceptos encontrados: interpretación y técnica (Gerig 2007; Chiantore 2001; Narejos 1998; Kaemper 1968; Golz 1944). Existe consenso en acotar el término “técnica” al conjunto de procedimientos que determinan la interpretación, tales como la mecánica, el manejo del pedal o el control de los planos sonoros y dinámicos (Chiantore 2001; Coll 1996).

En España, a nivel normativo, el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, recoge en el artículo 11 la previsión de que el Gobierno defina el contenido básico de los planes de estudios conducentes a la obtención de los Títulos de Graduado o Graduada. Esto se hace en el Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, donde se incluye el dominio técnico del instrumento como contenido.

En la actualidad, gran parte de la producción científica en torno a la didáctica del piano sigue preocupándose de las prácticas pedagógicas del pasado (Musser 2019; Laor 2016; Lee 2016; Tzotzkova 2012; Wong 2008; Lipke-Perry 2008; Marun 2007). Aquellas acotadas en el presente suelen centrarse en algún aspecto en concreto, como el pedal (Curbelo 2013) o la lectura a primera vista (Corredor 2019). Otras adoptan la metodología del estudio de casos para un centro de enseñanza en concreto (Gil 2010). Sin embargo, con esta información no se está en condiciones de describir las prácticas y recursos que emplea el estudiantado actual para el aprendizaje de la técnica pianística en su conjunto.

En este estudio se pretende conocer cómo se estudia actualmente la técnica pianística en los centros reglados españoles que imparten enseñanzas artísticas superiores en la especialidad de interpretación<sup>1</sup>. Para ello se considera necesario profundizar en la evolución de la literatura concerniente a técnica pianística, establecer qué papel tiene la formación técnica en la carrera del estudiantado de piano de esta especialidad e indagar si pueden establecerse similitudes en el acercamiento al estudio de la técnica pianística entre el alumnado participante en el estudio.

## OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En concreto, los objetivos de la investigación son los siguientes: conocer el perfil académico y profesional del alumnado encuestado, descubrir sus concepciones acerca de la técnica pianística, caracterizar el estudio de la técnica, determinar la evaluación de la técnica y detectar problemas y demandas del estudiantado.

A base de una revisión bibliográfica y a un estudio exploratorio mediante grupos de discusión que fue realizado en varios conservatorios superiores españoles con población

<sup>1</sup> En España, las enseñanzas artísticas superiores son impartidas en instituciones como los conservatorios superiores (en el caso de música) y equivalen a las carreras universitarias en el ámbito del arte (N. del E.).

diana (Mateo-Laguía 2021), se diseñó un cuestionario para un estudio descriptivo de corte cuantitativo, que se presenta en este artículo<sup>2</sup>.

El instrumento del cuestionario fue validado por cuatro expertos y expertas en la materia<sup>3</sup> y ajustado hasta obtener un coeficiente de concordancia de Kendall aceptable de intensidad moderada-media<sup>4</sup> (Rendón-López y Ortega-Carrillo 2018; Lacave, Molina, Fernández y Redondo 2016). El resultado de este proceso aportó un cuestionario formado por 34 preguntas agrupadas en 7 dimensiones:

- La primera dimensión, compuesta por 12 ítems, recoge los aspectos referidos al perfil personal y profesional, de manera que caracterice la muestra.
- La segunda dimensión, formada por 3 ítems, contiene preguntas relacionadas con las expectativas laborales y la información recibida al respecto.
- La tercera dimensión, de 2 ítems, sistematiza las concepciones acerca del proceso de enseñanza-aprendizaje de la técnica pianística.
- La cuarta dimensión, núcleo del cuestionario, formada por 6 ítems, recoge las preguntas relacionadas con el estudio de la técnica pianística, hábitos y repertorio empleado para tal fin.
- La quinta dimensión, de 5 ítems, contiene aspectos generales relativos al repertorio.
- La sexta dimensión, compuesta por 4 ítems, contiene aspectos acerca de la evaluación del aspecto técnico.
- La séptima dimensión y última, que posibilita la inclusión de la opinión personal, está formada por 2 ítems.

En concreto, las preguntas finales del cuestionario se consignan en la Tabla 1 (ver Tabla 1).

Mediante un muestreo no probabilístico, se distribuyó el cuestionario definitivo en su formato *online*, vía correo electrónico, a todo el profesorado de piano de las instituciones españolas en las que se impartía la especialidad seleccionada –según la clasificación de centros de Mateo-Laguía (2021)–, acompañado de una carta de presentación en la que se explicaban los objetivos y la finalidad de la investigación y se solicitaba su difusión entre el alumnado.

<sup>2</sup> Para la elaboración del cuestionario fue empleada la plataforma *LimeSurvey* [acceso: 27 de marzo de 2020].

<sup>3</sup> El experto 1 es el profesor Albert Nieto, doctor en Música, pianista, autor de seis libros de pedagogía pianística –entre ellos varios dedicados a la técnica pianística– y de divulgación musical, así como de una edición crítica de la *Suite Iberia* de Albéniz acompañada de una grabación en CD. Ha ejercido como catedrático de piano en diversos conservatorios. La experta 2 es la profesora Rocío Lorenzo Martín, doctora en Ciencias de la Educación, pianista repertorista, profesora de piano y catedrática en el Conservatorio Superior Victoria Eugenia de Granada. La experta 3 es la profesora Pilar Posadas de Julián, investigadora, pianista, pedagoga desde hace más de veinticinco años, catedrática en el Conservatorio Superior de Granada, autora y coordinadora de distintos proyectos de innovación educativa. El experto 4 es el profesor Miguel Ángel Rodríguez Laíz, catedrático de piano con más de veinticinco años de experiencia didáctica, más de un centenar de recitales y grabaciones con importantes sellos discográficos como Naxos.

<sup>4</sup> Se obtuvo una W de Kendall de 0,524 para una p de 0,00, con una fiabilidad según el estadístico de Alfa de Cronbach de 0,987.

TABLA 1. PREGUNTAS DEL CUESTIONARIO RELACIONADAS CON LOS OBJETIVOS.

OBJETIVOS	PREGUNTAS
Conocer el perfil académico y profesional del alumnado encuestado	Sexo, Edad, Centro, Curso, Nota media del curso anterior, ¿Estás estudiando otra carrera aparte de piano?, ¿Cuál/es?, ¿Realizas conciertos actualmente? ¿De qué tipo? ¿Cuántos al año? De los anteriores, ¿alguno es con solista, agrupación y orquesta de prestigio internacional? ¿A cuáles de las siguientes actividades asistes de manera regular? ¿Compaginas estudios con la docencia? ¿Se te ha informado acerca de futuros estudios o empleos en clase? ¿Cuáles de las siguientes experiencias has tenido? ¿Qué beneficios sacaste de dicha experiencia? ¿Cómo ves tu futuro dentro de cinco años? ¿Crees que en la actualidad estamos viviendo un cambio metodológico en la manera de enseñar de los profesores y profesoras?
Descubrir las concepciones que sobre la técnica pianística tiene el alumnado	Señala el grado de acuerdo o desacuerdo respecto de las siguientes afirmaciones. Clasifica los siguientes recursos técnicos por orden de importancia, ¿Realizas ejercicios específicos para el desarrollo de alguna de las siguientes destrezas? ¿Qué estilo de estudios es más apropiado para trabajar la técnica?
Caracterizar el estudio de la técnica	¿Emplea tu profesor o profesora material de elaboración propia para la enseñanza de la técnica en sus clases?, Lo que suele hacer es, De los estudios de los siguientes compositores, ¿cuáles estás estudiando o has estudiado durante el Superior? ¿Has tocado algún estudio de mujeres compositoras durante el Superior? ¿Emplea tu profesor o profesora material para el desarrollo de los aspectos técnicos en sus clases? Métodos, tratados, colecciones de ejercicios de mecanismo, libros de técnica, etc., ¿Cuál/es?, ¿Conoces algún tratado técnico escrito por alguna mujer?, ¿Cuál/es? ¿Qué tipo de repertorio estás estudiando o has estudiado durante tu formación superior? ¿Detectas alguna carencia? ¿Cuál? ¿Cuál dirías que ha sido el estudio más difícil que has llegado a tocar durante el superior? ¿Cuál dirías que ha sido la obra de repertorio de concierto más difícil que has llegado a tocar durante el superior?
Determinar la evaluación de la técnica	¿Evalúas tu progreso técnico?, ¿Qué instrumentos empleas para ello?, Para la evaluación de la asignatura de piano, ¿cuáles de los siguientes parámetros debería tenerse en cuenta y en qué orden de importancia?, ¿Evalúa tu profesor o profesora la técnica por separado? (examen de estudios, de escalas, de ejercicios técnicos concretos, etc.), ¿Qué instrumentos emplea para ello?
Detectar problemas y demandas del alumnado	¿Cómo mejorarías tu técnica?, ¿Qué crees que podría mejorar tu profesor o profesora en la enseñanza de la técnica pianística?

Elaboración propia.

## LAS OBRAS DIDÁCTICAS PARA LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA EN EL SIGLO XIX

En la transición del siglo XVIII al XIX, se publicó uno de los grandes métodos del momento en Europa: *Méthode pour le Piano-Forte* de Ignaz Pleyel y Jan Ladislav Dussek (Chiantore 2001), cuyas aportaciones perduraron todo el siglo XIX y todavía siguen empleándose en la enseñanza de la técnica pianística. En Pleyel y Dussek (1797), por un lado, se sistematizan los ejercicios de cinco dedos, que se volverían a emplear en Schmitt (1834) y Hanon (1870). Por el otro lado, se introdujo un ejercicio para la independencia de los dedos con notas tenidas, que fue tomado como modelo por autores como Adam (1804), Liszt (1886), Clementi (1868), Zabalza (1892), entre otros.

Antes de seguir con el tratamiento de los textos didácticos, conviene señalar que durante este siglo XIX el piano ganó robustez. En 1825 Alpheus Babcock empleó por primera vez un armazón de acero, aunque fue la firma Steinway la que incorporó de manera habitual el armazón a una sola pieza en sus pianos de cola a partir de la década de 1850 y patentó el invento definitivo (Gerig 2007). Este hecho posibilitó una mayor tensión en las cuerdas y una colocación de la encordadura de manera cruzada, lo que se tradujo en una mayor potencia sonora del instrumento (Gómez-Morán 2019). De esta manera, se trataba de dar respuesta a las continuas exigencias por parte de los compositores de un mayor rango dinámico y virtuosismo, que eran acordes a las de gran parte del público de este periodo (Chiantore 2001).

Con las publicaciones de Muzio Clementi se dio un cambio de paradigma en la manera de interpretar. Este compositor escribió *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte*, publicado en 1801, los *Preludes & Exercices*, escritos en todos los tonos mayores y menores y publicados en 1811, y *Gradus ad Parnassum*, editado y publicado entre 1817 y 1826. El primero estuvo destinado a principiantes, el segundo aglutinó preludios y ejercicios de varios niveles y el tercero se centró en la técnica de nivel avanzado. Si hasta ese momento lo habitual era interpretar los pasajes con una pulsación *non legato*, reservando el *legato* para aquellos marcadamente *cantabile*, con Clementi (1801; 1868) el *legato* se convirtió en la práctica habitual (Gerig 2007; Karydis 2006).

Ludwig van Beethoven (1770-1827) no llegó a publicar sus esbozos de ejercicios y consideraciones técnicas que concibió a lo largo de su vida. Se hace necesario consultar sus manuscritos –especialmente el Kafka y el Kessler– para conocer sus planteamientos al respecto. Así, algunas indicaciones presentes en estos textos, como “echando la mano” (Chiantore 2001: 163)<sup>5</sup> y las numerosas alusiones a la inclusión de matices muy variados para el estudio de las fórmulas técnicas hacen pensar en una muñeca flexible, que admite movimientos generosos, producidos con y sin ayuda del antebrazo y del brazo (Laor 2016).

Otro de los cambios fundamentales de esta primera mitad del siglo XIX atañe al *staccato* ejecutado con movimiento de muñeca en los pasajes rápidos: quedó obsoleto y se sustituyó por un ataque virtuoso de dedo: la acción en exclusiva de los dedos a velocidad, en ese pellizcar la tecla, produciría el efecto de *staccato*. Como apunta Gerig (2007), este cambio se instauró en *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte Spiel* de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837).

Una de las obras de la época que ha conseguido perdurar en el entorno de conservatorio actual es la de Carl Czerny (1791-1857). Aparte de sus colecciones de estudios destinadas a todos los niveles y dificultades mecánicas de la ejecución del instrumento –destacando su op. 740 de nivel avanzado–, publicó *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*,

<sup>5</sup> Expresión en alemán: *Mit der Hand geworfen*.

op. 500 (1839). Asimismo, fue autor de otros escritos acerca de técnica pianística, entre los que destacan *Die Kunst des Vortrags der älteren und neuen Claviercompositionen* (1846) y *Letters to a Young Lady on the Art of playing the Pianoforte* (1839).

En *Pianoforte-Schule* se empleó por primera vez el término “peso” en la teorización de la técnica pianística (Gerig 2007). De esta manera, gracias al peso y la fuerza de la gravedad, la mano puede –y debe– descansar sobre la tecla, de manera que “cada dedo debe ser levantado exactamente a la misma altura y en el mismo momento en el que se percute el dedo que sigue a continuación” (Czerny 1839, vol. 1: 7). Además, con este autor –aunque ya en Hummel ocurría– se estableció la digitación actual de las escalas (Laor 2016).

Sin embargo, si alguien ha prestado atención a los dedos de la mano y sus posibilidades de producción de un sonido hermoso similar al de un cantante, durante esta primera mitad del siglo XIX, ese ha sido Frédéric Chopin (1810-1849). La atención a la morfología de la mano hacía que Chopin, como pedagogo, instituyera la posición natural de la mano basándose en la escala de si mayor, empezando a tocar por el mi con el pulgar (Eigeldinger 1996). A partir de aquí, la manera de estudiar las escalas se efectuaba variando la articulación.

A su hacer compositivo debemos dos de las grandes obras de nivel avanzado para el desarrollo de la técnica: *Estudios* op. 10 y op. 25 (Finlow 2000). Los primeros fueron compuestos durante el periodo de 1829 a 1832 y se publicaron en 1833. La segunda serie se publicó en 1837, aunque fue compuesta entre 1832 y 1836. Los estudios de Chopin constituyen, según Chiantore (2001: 328): “la transición a la moderna concepción del gesto pianístico”.

En efecto, para Chopin todo gesto o movimiento del cuerpo del intérprete debía considerar un punto de apoyo que sirviera de descanso y conexión con el ataque siguiente (Eigeldinger 1996). La expresión anterior aparece reiteradamente en los esbozos para un método que Chopin nunca llegó a completar, tratándose de una analogía con el caminar humano (Tellefsen 1993). Y, con relación a sus *Estudios*, Lipke-Perry (2008) establece la siguiente taxonomía, en función de las destrezas técnicas en que se centren: control de la fuerza, independencia de dedos, desarrollo del virtuosismo, trabajo del pulgar, velocidad, flexibilidad y polirritmia.

Otro de los grandes intérpretes y pedagogos que, en el transcurrir del siglo XIX, escribió acerca de técnica pianística fue Franz Liszt (1811-1886). Sus *Technische Studien* fueron compuestos entre 1868 y 1880 y publicados póstumamente, en 1886, por Alexander Winterberger (Gerig 2007). Esta obra recoge el planteamiento mecánico del compositor. También compuso *12 Exercises* –que posteriormente, en 1837, pasarían a publicarse, revisados, bajo el título *Études d'Exécution Transcendante*–, los *Estudios Paganini* –publicados en 1838 en su primera versión y en 1851 la segunda versión–, los *Tres Estudios de Concierto*, compuestos entre 1845 y 1849, y los *Dos Estudios de Concierto*, de 1862 (Walker 2011).

Las obras anteriores suelen ser interpretadas con frecuencia en los conservatorios superiores (Lorenzo 2009) y, en síntesis, según Boissier (1927), trabajan los siguientes aspectos técnicos, en los que el empleo del peso del brazo y la búsqueda de nuevas posibilidades sonoras mediante los movimientos derivados de este son precisos: octavas (simples y partidas), trémolos (en notas simples y dobles, incluyendo los trinos e incluso las notas repetidas), notas dobles (cuidadosamente diferenciadas de las octavas), notas simples.

También en la madurez Johannes Brahms (1833-1897) compuso sus *51 Ejercicios para Piano*. Dejando a un lado la polémica acerca de su autoría, motivada por la similitud del texto con los ejercicios de Tausig (Walker 2011; Goodchild 2007) o incluso con los de Theodor Pfeiffer (Chiantore 2001), los de Brahms están destinados al trabajo del *legato* a un alto nivel, distinguiéndose entre el *legato* y el *legato leggiero*. Según Brahms (1893), el primero se reserva para líneas en *cantabile* y el segundo para las partes de acompañamiento. A este respecto, las indicaciones *forte* y *legato*, por un lado, y *piano* y *leggiero*, por el otro, llevan implícita una concepción de la ejecución en la que se asociaba el empleo del brazo

para los pasajes *forte* en *legato* y se destinaba la técnica digital para aquellos pasajes *leggero*, que además normalmente eran ejecutados en *piano*.

Theodor Leschetizky (1830-1915) fue un reconocido pedagogo en su tiempo que contó con numerosos discípulos de prestigio –como Ignaz Paderewski, Fannie Bloomfield, Annette Essipova, Ignaz Firedman, Ossip Gabrilowitsch, Mieczyslaw Horszowski, Ethel Leginska, Benno Moiseiwitsch, Paul Wittgenstein o Arthur Schnabel– a quienes adaptaba su metodología, empleando un método diferente con cada uno de ellos que ponía el énfasis en el sonido y efectos resultantes (Schonberg 1990).

Conforme avanzaba el siglo XIX, las teorías que contemplaban el movimiento del antebrazo y del brazo en la ejecución fueron más numerosas. Así, en *Touch and Technic* –publicada en 1889– de William Mason (1829-1908) es habitual que aparezca la distinción entre el ataque de dedo, de muñeca y de brazo. En esta obra, se diferencia entre el *staccato* y el *legato* en función del grado de presión aplicado a la tecla en el momento posterior al ataque. Es decir, en el *staccato* no sería necesario ejercer presión más allá de la necesaria para que la tecla baje, mientras que en el *legato* la calidad del sonido se vería favorecida por la presión del dedo sobre la tecla y se mantendría incluso después de haberse bajado esta.

Aun así, la primera gran teoría acerca de la técnica que trató el tema del ataque y sus variantes fue la de Kullak (Chiantore 2001). Adolph Kullak (1823-1862), en *Die Kunst des Anschlags*, admite de manera explícita el ataque de brazo, característica innovadora a mediados del siglo XIX que diferencia este tratado de otros contemporáneos y, como se ha visto anteriormente, creó precedente. Por lo demás, esta obra recoge la tradición técnica de la primera mitad del siglo XIX, al diferenciar entre el ligado ordinario y ligado con presión, el *staccato* de dedo y el picado-ligado ejecutado con la intervención del antebrazo, reconociendo aun así que es difícil diferenciar entre la acción del dedo y la del brazo durante la ejecución pianística (Uszler, Gordon y McBride 1991).

Sin embargo, en esta segunda mitad del siglo XIX coexistieron métodos innovadores, como los que se han visto anteriormente, con otros que eran fieles seguidores de la tradición digital. A este respecto, se puede destacar el texto de Lebert y Stark (1858), de referencia en el Conservatorio de Stuttgart, que popularizó el procedimiento de estudiar fuerte y lento (Goodchild 2007).

También destacó en la línea anterior –aunque en este caso en el Conservatorio de París–, el profesor Isidor Philipp (1863-1958), quien escribió varias colecciones de ejercicios, estudios y escritos teóricos, como los *Exercices journaliers*, el *Méthode élémentaire et pratique de piano*, o las *Réflexions sur l'Art du Piano*, así como ediciones críticas, por ejemplo, de una selección de los *Estudios* de Chopin. Los *Exercices* se publicaron en 1894 y estaban destinados al ejecutante de alto nivel. Confirmaron la concepción de la técnica pianística como una cuestión de práctica mecánica cotidiana. Chiantore (2001) señala la innovación de acometer las escalas en terceras digitadas por sucesiones de grupos de 3 y 4 notas (1/3-2/4-3/5-1/2-1/3-2/4-3/5, etc.).

En un entorno predominantemente masculino, a caballo entre el siglo XIX y el siglo XX, Marie Jaëll (1846-1925), alumna de Liszt y profundamente innovadora, cultivó la idea de que la consciencia de las sensaciones táctiles, auditivas y visuales es la esencia de la técnica de alto nivel (Narejos 2015). La española Josefa Lloret de Ballenilla (1878-1908) fue alumna de Marie Jaëll y a ella se debe la difusión de las teorías de esta autora en España, gracias a la publicación de la *Escuela Moderna del piano* en 1901. Según Narejos (2015), después de la prematura muerte de Josefa Lloret a los treinta años, las ideas de Marie Jaëll no volverían a España hasta después de la década del cincuenta, esta vez de la mano de Eduardo del Pueyo, quien se había formado en la pedagogía de Marie Jaëll por medio de una alumna de esta última, Jeanne Bosch van's Gravemoer, en Bruselas.

Con Ludwig Deppe (1828-1890) se abrió un nuevo paradigma: si hasta ahora el aprendizaje y perfeccionamiento de la técnica pianística se entendía, en esencia, como un proceso que pasaba por la repetición de ejercicios y obras diseñadas para tal fin, a partir de este autor, la reflexión previa y el control de los movimientos por parte del pianista, en función de las sensaciones corporales, se impuso como modelo (Gerig 2007). Aunque, en realidad, Deppe no escribió ninguna teoría completa acerca de técnica –tan solo un artículo titulado *Los sufrimientos del brazo del pianista*– está considerado como uno de los autores sobresalientes de finales del siglo XIX, que marcó la transición hacia la primera mitad del siglo XX. En esta época, como se verá a continuación, fueron varios los autores que siguieron esta línea y profundizaron en el estudio científico de los movimientos en la ejecución pianística.

### LAS OBRAS DIDÁCTICAS PARA LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA EN LOS SIGLOS XX Y XXI

Los avances científicos y técnicos del siglo XX influenciaron la producción didáctica del piano, de manera que los autores y las autoras del momento no se limitaron a prescribir unas normas o proponer una serie de ejercicios de mecanismo para su asimilación en base a la repetición, sino que intentaron validar sus teorías de ejecución pianística, como se observará más adelante, fundamentándolas en las leyes físicas, la anatomía y la organología del instrumento –Steinhausen, Breithaupt, Matthay, Ortmann y Schultz–, así como en la psicopedagogía –Busoni, Leimer, Giesecking, Schnabel– o en la neurología –Kochevitsky–. Se podrá observar, además, que se abandonó el origen centroeuropeo de los textos de la materia, convirtiéndose Estados Unidos y, en concreto, la ciudad de Nueva York, en una de las localizaciones de referencia en la pedagogía del instrumento (Uszler, Gordon y McBride 1991).

En la primera mitad del siglo XX coexistió un grupo de teóricos que focalizaron sus teorías en una problemática común: los movimientos del cuerpo del pianista y cómo son producidos. Por ello, a esta corriente se la conoce con el nombre de Escuela Anatómico-Fisiológica (Gerig 2007; Uszler, Gordon y McBride 1991). En ocasiones, esta corriente ha sido denominada *Escuela de la Relajación* (Knerr 2006; Wheatley 2011). Está representada por Eugen Tetzl, Alexander Ritschl, Paul Stoye, Tony Bandmann, Friedrich Adolf Steinhausen, Rudolf Maria Breithaupt, Tobias Matthay, William Townsend, Marie Jaëll y los alumnos de Deppe (Gerig 2007).

Los planteamientos de esta escuela todavía no alcanzaban el rigor científico de las teorías que la sucederán hacia los años treinta del siglo XX, pero tenían en común con estas cierto negacionismo de las prácticas del pasado: Ortmann (1929), Schultz (1936) y Fielden (1934) refutaron las teorías de comienzos del siglo XX, como Steinhausen (1905), Matthay (1903) y Breithaupt (1909) lo hicieron con las del siglo XIX al establecer un punto de inflexión en las teorías de Deppe, acrecentando así la distancia con una figura ya en extinción del pianista-compositor que escribe acerca de técnica.

Tobias Matthay (1858-1945), estableció una taxonomía de 42 diferentes tipos de ataque en su obra *The Act of Touch*, publicada en 1903. Esta variedad se puede concretar en dos tipos fundamentales: el *ataque adherente* y el *ataque impulsado* (Wheatley 2011). El primero consiste en atacar la tecla con la yema del dedo plana y el dedo ligeramente distendido, de manera que el sonido resultante se adecúa a los pasajes en *cantabile*. El segundo produce un sonido brillante, ideal para los momentos de virtuosismo, al atacar la tecla con la punta produciéndose el movimiento desde la segunda falange.

Según Matthey (1947), las partes del cuerpo que intervienen en la interpretación son los dedos, la mano, el antebrazo y el brazo:

No existe ninguna “técnica de dedo” sin que la mano y el brazo colaboren de una manera u otra. Definimos el trabajo digital como el producto de “unos impulsos rotatorios puntuales, aplicados al teclado por medio de la ponderada acción de los dedos y de la mano en cada nota” (Chiantore 2001: 634-635).

Si en las teorías de Matthey el elemento musical era la finalidad siempre presente, para Breithaupt (1909) las sensaciones físicas se equiparan al sentido musical del intérprete. Todos los movimientos deben ir destinados a dejar el peso del cuerpo sobre el teclado, de manera que “la fuerza activa de los dedos –la fuerza activa de la muñeca– son erróneos, ideas malentendidas” (Breithaupt 1909: 24). Para poner en práctica este control de los movimientos, de los tres volúmenes de su obra *Die natürliche Kaviertechnik* –publicados en 1905, 1907 y 1912– destinó el último a los *Praktische Studien*, donde se incluyeron obras del repertorio de nivel avanzado de autores representativos, aparte de varios ejercicios de mecanismo que basan sus fórmulas en el control del movimiento.

Friedrich Adolf Steinhausen (1858-1910) también diferenció entre movimientos activos y pasivos, los producidos por la contracción de los músculos y los resultantes de dejar caer el peso, respectivamente. Así, en la gradación del peso que se deposita sobre la tecla, este médico y violinista aficionado distinguió entre carga mínima –cuando se aplica el peso mínimo para que la tecla descienda– y carga completa –cuando la totalidad del peso del brazo descansa sobre el fondo de la tecla– (Wheatley 2011).

Los dos autores anteriores tenían en común la idea de que no era necesaria la activación de la musculatura para la ejecución pianística, aspecto que fue pronto refutado por Otto Rudolph Ortmann (1899-1979). Según Ortmann (1929): “en la ejecución pianística el proceso de aprendizaje y ejecución está inseparablemente ligado a los nervios y sus centros: la médula espinal y el cerebro” (64). De esta manera, Ortmann ya no se refirió –como los autores anteriores– a la fuerza de gravedad y al peso, sino que entendió que “el complejo problema de la mecánica fisiológica aplicado a la técnica pianística se resuelve a sí mismo finalmente, en una cuestión básica: las variaciones de fuerza producidas en la superficie de la tecla por el intérprete” (Ortmann 1929: 3). Escribió *The Physical Basis of Piano Touch* y *The Physiological Mechanics of Piano Technique*, publicados en 1925 y 1929, respectivamente. La última obra mencionada ha sido considerada por algunos autores como el mejor texto acerca de técnica pianística (Gerig 2007).

Otro autor estadounidense, contemporáneo a Ortmann, fue Arnold Schultz (1903-1971), quien escribió *The Riddle of the Pianist's Finger*, publicada en 1936. De nuevo aquí se descarta la idea de la completa relajación durante la ejecución, entendiendo que siempre debe haber algún músculo activo. La novedad que aportó Schultz, relativa al empleo de los músculos, radica en la afirmación de que es posible activar solamente los músculos pequeños de la mano de manera independiente al resto (Uzler, Gordon y McBride 1991).

Otra de las corrientes pedagógicas del siglo XX identificable por sus características comunes es la Escuela Psico-Técnica, caracterizada por priorizar el desarrollo del pensamiento frente al ejercicio muscular y cuyos principales representantes fueron Ferruccio Busoni, Willi Bardas, Grigori Prokofiev, Grigori Kogan, Egon Petri, Leopold Godowsky, Artur Schnabel y Walter Giesecking (Kochevitsky 1967).

De los anteriores, Ferruccio Busoni (1866-1924) escribió en 1886 los *Estudios*, op. 16, y entre 1917 y 1922, el *Klavierübung*. Este último, publicado en cinco volúmenes, consiste en una compilación de ejercicios, estudios y transcripciones que exploran los problemas técnicos de la ejecución de alto nivel. Para Busoni, la clave de la técnica consistía en disponer

de varios recursos interiorizados que se puedan aplicar a los diferentes lenguajes de los compositores, ahorrando en tiempo y ganando seguridad interpretativa (Chiantore 2001).

El estudio mental ganó importancia conforme avanzaba el siglo XX. Un ejemplo de ello se haya en *Piano Technique* de Karl Leimer (1858-1944) y Walter Giesecking (1895-1956). Estos autores rechazan el estudio repetitivo durante muchas horas en favor de la concentración y del trabajo analítico de la partitura. Una de las novedades que aporta el texto radica en el empleo de la técnica de visualización mental durante el proceso de aprendizaje de la partitura. Además, Leimer y Giesecking (1951) establecieron cuatro tipos diferentes de ataque, recogiendo la tradición interpretativa anterior:

La caída libre, el lanzamiento, el golpe, el balanceo y en parte la rotación, son géneros de toque en los cuales los dedos se ciernen sobre las teclas, en tanto que en el toque por presión están ya en contacto con las teclas antes de entrar en acción (Leimer y Giesecking 1951: 34).

Una fusión de las teorías de los autores de comienzos de siglo XX en busca de una técnica natural integrada por la dimensión mental, corporal y nerviosa se encuentra en *The Science of Pianoforte Technique*, publicada en 1927, de Thomas Fielden (1883-1974). Así, en este tratado teórico se concibe la ejecución al teclado como una combinación entre el peso y el impulso muscular (Kner 2006).

Similar idea se encuentra en las teorías de una de las alumnas de Mathhay, Maria Levinskaya, autora de *The Levinskaya system of pianoforte technique*, publicado en 1930, donde se realizaron aportaciones novedosas en lo que respecta a la concepción del timbre desde un punto de vista científico (Wheatley 2011). La diferencia entre la concepción de Levinskaya y la de Fielden es que esta todavía admitía la idea del empleo del peso –sin activación muscular– como una posibilidad (Torres 2017).

En España, durante la primera mitad del siglo XX, algunos autores identificaron una escuela pianística bajo el gusto por la igualdad de la pulsación y el equilibrio sonoro, la articulación e independencia de dedos y el virtuosismo centrado en la velocidad y la precisión rítmica que los discípulos de Granados parecían compartir (Ferrer 2015).

Para que este recorrido por las principales obras destinadas al aprendizaje de la técnica pianística quede lo más completo posible, dentro de los límites de este estudio, conviene tratar a los compositores de esta primera mitad del siglo XX que, si bien no teorizaron acerca de la técnica pianística, sí escribieron series de estudios para piano.

Claude Debussy (1862-1918) publicó en 1916 sus *Douze Études pour Piano*. Estos estudios comienzan con la figuración mecánica de los ejercicios de cinco dedos en un claro homenaje a la técnica tradicional. Posteriormente se trabajan figuraciones ya conocidas, como las cuartas, sextas, octavas, notas repetidas. Tienen la característica de no aparecer digitados de manera intencional, para que el intérprete busque la digitación que mejor se adapte a sus características.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) fue el autor de los *Estudios* op. 52. La técnica de Saint-Saëns estaba basada en el empleo fundamentalmente de los dedos, al que se le unía un uso comedido del peso de otras partes del cuerpo (Chiantore 2001). Junto con los anteriores, compuso en 1892 los *Estudios* op. 111 y, en 1912, varios estudios para la mano izquierda.

Sergei Rachmaninov (1873-1943) compuso los *Études-tableaux* op. 33 y op. 39, publicados en 1911 y 1917, respectivamente. La escritura de Rachmaninov requiere de una amplia gama de movimientos, entre los que se incluyen los del brazo y hombro (Chiantore 2001).

Alexander Scriabin (1872-1915) fue un pianista y compositor que se caracterizó por tocar solamente sus propias composiciones (Gerig 2007). Fue autor de varias series de estudios, los op. 3, 8, 42, 49, 56 y 65 (Lee 2013).

Béla Bartók (1881-1945) entendía que los elementos del lenguaje musical debían ser aprendidos previamente a tocar con el instrumento, como señala uno de sus alumnos: “[Bartók] clarificaba la estructura de las composiciones que nosotros tocábamos, las intenciones del compositor, los elementos básicos de la música y el conocimiento fundamental del fraseo” (Gerig 2007: 483). Dentro de la producción pianística de Bartók, destaca *Mikrokosmos*, que abarca desde el nivel inicial hasta el intermedio, considerándose una de las más importantes series de estudios escritos en la edad moderna (Gerig 2007).

Dentro de este grupo de compositores se destaca, por último, a Sergei Prokofiev (1891-1953), autor de los *Estudios* para piano, op. 2. Como indica Chiantore (2001: 517), sus interpretaciones destacaron por una acentuación regular y un marcado carácter rítmico: “Prokofiev privilegiaba la repetición obsesiva de modelos métricos constantes, que generaban así movimientos de la mano simétricos y reiterativos”.

Una vez hecho este paréntesis, regresamos al análisis de las teorías técnicas introduciendo a George Kochevitsky (1903-1993), que fue el principal representante de la llamada Escuela Neurológica (Torres 2017). Con Kochevitsky (1967: 45) se produjo una renovación en la manera de concebir la ejecución pianística: los impulsos nerviosos del cerebro son los generadores del movimiento que, a su vez, son motivados por un estímulo auditivo interno: “la agilidad del aparato motor depende más de nuestra habilidad para pensar musicalmente rápido que de la larga práctica y de la repetición numerosa de movimientos”.

No obstante, la concepción decimonónica no estaba del todo perdida en este periodo y siguieron escribiéndose compilaciones de ejercicios de mecanismo. Uno de los primeros compositores dentro de esta categoría fue Alberto Jonás (1868-1943), quien publicó entre 1922 y 1929 los siete volúmenes que integran su *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*.

Ernst von Dohnányi (1877-1960), director del Conservatorio de Música de Budapest, fue el autor de *Essential finger exercises for obtaining a sure technique*, publicado en 1929. Firme defensor del ejercicio de mecanismo, desaconsejaba los estudios de Czerny, “puesto que no ofrecen nada que no pueda ser adquirido mediante los ejercicios de dedos” (Dohnányi 1950: 6).

Rafael Joseffy (1852-1915), alumno de Liszt, fue el autor de un método para piano titulado *School of advanced Piano Playing*, publicado en 1902. Según Chiantore (2001), es el autor que mejor condensa las características y elementos técnicos de los grandes virtuosos de finales del siglo XIX, sintetizándolos en su obra.

Otro de los autores representativos de este periodo, que se puede considerar heredero del siglo anterior, fue profesor del Conservatorio de San Pietro a Maiella de Nápoles y es uno de los máximos representantes de la escuela napolitana de piano (Santiesteban 2016). Se trata de Florestano Rossomandi (1857-1933), quien escribió *Guida per lo studio técnico del pianoforte*, que fue publicada por primera vez en 1923, estructurada en ocho volúmenes.

Alfred Cortot (1877-1962) fue el autor de *Principes Rationnels de la Technique Pianistique* (1928). A pesar de que la obra considera la práctica de ejercicios como solución a las dificultades técnicas, estos vienen planteados desde el estudio previo del movimiento fisiológico que debe realizarse y no desde la mera repetición. Cortot es más conocido en la actualidad por su *Édition de travail* de los estudios de Chopin, editada por Salabert, en la que explica para cada estudio varios ejercicios orientados a trabajar las dificultades principales, de manera que se estudie “no solo el pasaje difícil, sino la dificultad misma que está contenida en él, reduciéndola a su carácter elemental” (Chiantore 2001: 703).

En la segunda mitad del siglo XX, proliferaron los ensayos eclécticos acerca de ejecución pianística escritos por pianistas que impartían clases, fruto de su experiencia en el escenario y su actividad pedagógica. Se pueden nombrar algunos textos que entran dentro de esta categoría, como *El Arte del Piano* de Heinrich Neuhaus, publicado en 1958, y de György Sándor, *On piano playing*, publicado en 1981.

En el panorama latinoamericano del siglo XX se observa una gran heterogeneidad en lo que al estilo de las composiciones para piano se refiere. Puede afirmarse que estas heredaron una estética y técnica de la música europea, aunque todavía quede una gran cantidad de material sin documentar (Grandela 1971; Merino-Montero 2014). Sin ánimo de exceder los objetivos de esta investigación, se puede destacar que en Chile se encuentran varios testimonios de textos didácticos enfocados en la técnica pianística, como los *Estudios* del pionero Pedro Humberto Allende, compuestos entre 1920 y 1936, o incluso las series más modernas destinadas al aprendizaje del instrumento desde edades tempranas, como *Mi amigo el piano* de Elena Waiss y René Amengual de 1947, *El pianista chileno* –compilado por Carlos Botto y publicado en 1965–, la recopilación de María Eugenia Alarcón de 1992 titulada *Pequeña antología del compositor chileno para piano* o la más reciente compilación de 2014 de Fernando Cortés Villa bajo el nombre de *Compositores chilenos: Obras para piano*.

En Estados Unidos, en la década de 1990, aparecieron algunas publicaciones que consideraron el estudio técnico de nivel avanzado desde un punto de vista pedagógico: Seymour Fink, profesor en la Universidad de Nueva York, escribió *Mastering Piano Technique: A Guide for Students, Teachers, and Performers* y Marienne Uszler, profesora en la Universidad de California, *The well-tempered keyboard teacher* (en coautoría con Stewart Gordon y Scott McBride). Esta corriente continúa durante el siglo XXI, acentuándose el espíritu crítico hacia la tradición heredada de la escuela de Clementi en obras como *The Tyranny of Tradition in Piano Teaching: A Critical History from Clementi to the Present* (2019) de Walter Ponce.

En la actualidad, uno de los autores más prolíficos en lo que respecta a la técnica pianística es el español Albert Nieto, quien ha teorizado acerca de la digitación, el pedal de resonancia, el gesto pianístico, ha realizado propuestas curriculares de contenidos técnicos y ha escrito, recientemente, un ensayo que recoge reflexiones, estudios, normas y teoría sobre la técnica y la interpretación pianística (Nieto 1988, 2001, 2006, 2016, 2020). *Contenidos de la técnica pianística* recoge una secuenciación de contenidos para cada etapa educativa: Grado Elemental, Grado Profesional y Grado Superior. Según Nieto (2006), estos quedarían sintetizados en seis categorías: “El instrumento”, “El cuerpo”, “El elemento acústico”, “El elemento textual”, “Los medios técnicos” y “Recursos complementarios”. El texto entiende la técnica pianística en sentido amplio, integrando todos aquellos elementos necesarios para el proceso de la ejecución.

## CARACTERIZACIÓN DEL PROCESO DE APRENDIZAJE DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA EN LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS SUPERIORES EN LA ESPECIALIDAD DE INTERPRETACIÓN

La muestra de este estudio está formada por 122 respuestas completas que se consideran representativas de la población, ya que se obtuvo participación del 95% de los centros públicos que imparten estas enseñanzas en España, según la clasificación de Mateo-Laguía (2021)<sup>6</sup>. Los datos se analizaron mediante procedimientos estadísticos que abarcaron el análisis univariado, bivariado y factorial.

<sup>6</sup> En concreto, los centros educativos que formaron parte de la muestra son: Musikene, Conservatorio Superior Katarina Gurska, Conservatorio Musical Arts de Madrid, CSM Eduardo Martínez Torner de Oviedo, CSM de A Coruña, CSM de les Illes Balears, RCSM de Madrid, CSM de Badajoz, CSM de Navarra, CSM de Castilla y León, CSM de Vigo, CSM Oscar Esplà de Alicante, CSM Manuel Castillo de Sevilla, CSM de Castilla la Mancha, Liceo, CSM de Jaén, CSM Joaquín Rodrigo de Valencia, CSM Salvador Seguí de Castellón, CSM Rafael Orozco de Córdoba, CSM de Aragón, CSM de Málaga, RCSM Victoria Eugenia de Granada y CSM Manuel Massotti Littel de Murcia.

El rango etario del estudiantado que respondió al cuestionario oscila de los 17 a los 44 años, siendo la moda de 20 años y la franja etaria mayoritaria la que va de los 18 a los 20 años (49,2%), con una desviación típica de aproximadamente cuatro puntos (3,623). De esta manera, la muestra de esta investigación se asemeja a otras obtenidas en estudios de igual naturaleza (Martínez 2020; Báez 2019; Escorihuela 2017; Villafruela 2012).

El alumnado participante en esta investigación está plenamente cualificado en sus estudios –con una moda en la calificación de Notable (48,2%), seguido de Sobresaliente (23%) y Bien (17,2%)– aunque tan solo el 24,4% del estudiantado realiza conciertos en público, con una frecuencia mayoritaria de 1 a 5 conciertos anuales (51,6%). Además, está centrado en sus estudios de manera exclusiva: el 73,8% solamente se dedica a estudiar piano. Se observa, en este punto, una dedicación mayor a los estudios que con otros planes formativos –como la LOGSE– en los que el 65% estudiaban solo piano frente al 35% que compaginaban estudios (Cid 2012).

En lo que se refiere a los textos didácticos empleados, el estudiantado de piano en la especialidad de interpretación en España emplea obras que datan del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX para aprender la técnica pianística. Los estudios de Chopin son los preferidos –tocados por el 96,7% del estudiantado– seguidos por los de Rachmaninov y Liszt. Estos datos ya se venían reflejando en investigaciones anteriores (Lorenzo 2009). Además, se ha observado similitud entre el repertorio recomendado en las guías docentes y el interpretado, encontrado una excepción notable con el caso de Czerny: mientras que en las guías docentes se referencia poco (Mateo-Laguía 2021), el estudiantado participante en esta investigación indica tocarlo con frecuencia. Obsérvese en detalle la frecuencia del repertorio de estudios interpretados (ver Figura 1).

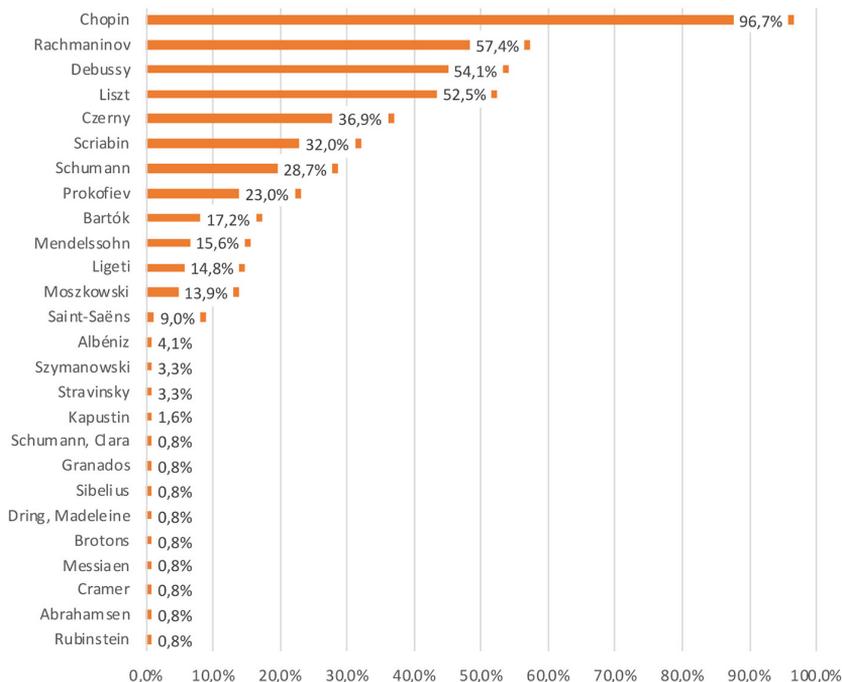


Figura 1. Repertorio de estudios. Elaboración propia.

Estos resultados siguen la norma de interpretar las obras del pasado, que además está marcada por un canon estético centroeuropeo mayoritario (Weber 1999). De esta manera, el 40,2% del alumnado de este estudio cree que existen carencias en el repertorio y, dentro de esas carencias, 48,6% señala la conveniencia de ampliarlo a nuevas épocas y estilos; datos que son tendencia en las investigaciones de los últimos años (Báez 2019; Vicente 2007).

En cuanto al estudio del mecanismo mediante ejercicios, la fórmula de las escalas ocupa la categoría de las más practicadas, a la luz de los datos obtenidos. Esto se traduce en que el estudiantado practica un tipo de técnica heredera del siglo XVIII y comienzos del XIX que no le prepara para acometer las dificultades del conjunto de repertorio que debe interpretar durante la carrera y que, además, entra en conflicto con sus propias creencias, ya que la mayor parte del alumnado identifica el control del peso como la destreza técnica más importante que se debe dominar: 35,4% frente a 13,4% que afirma eso de las escalas.

Profundizando en el segundo de los objetivos de esta investigación –descubrir las concepciones que respecto de la técnica pianística tenía el alumnado– se acometió un análisis factorial que pretendía agrupar estas creencias sintetizándolas en categorías lo más homogéneas posible<sup>7</sup>. Conviene señalar que se obtuvieron condiciones favorables para su realización, al ser la prueba de esfericidad de Bartlett estadísticamente significativa  $-p<0,001-$  y contar con un valor elevado para la medida de Kaiser-Meyer-Olkin  $-0,776-$  (Lloret-Segura, Ferreres-Traver, Hernández-Baeza y Tomás-Marco 2014).

En los siguientes párrafos del estudio se procederá al tratamiento de los datos arrojados por dicho procedimiento. De esta manera, una vez realizado el análisis factorial, se encontró que la respuesta a la problemática tratada en los párrafos anteriores, de que no todo el alumnado practica la técnica con rigor, podría darse en el sexto factor. Este factor está formado por las variables que afirman que los profesores y profesoras no explican cómo trabajar la técnica en sus clases y que se debería dedicar más tiempo a su enseñanza. En efecto, parece evidente que, si no se reciben explicaciones y las que se reciben son demasiado breves, no se da posibilidad a una formación técnica de calidad. En concreto, el Ítem 7: “Los profesores y profesoras no explican cómo trabajar la técnica en sus clases”, obtiene un acuerdo del 31,1%; mientras que el Ítem 9: “Se debería dedicar más tiempo al trabajo secuenciado de la técnica en las clases de piano”, del 56,5%.

<sup>7</sup> El análisis factorial fue aplicado a la pregunta C2 de la tercera dimensión del cuestionario relativa a concepciones. Esta emplea formato Likert de cinco puntos y está formada por 18 ítems: Ítem 1: “Es necesario trabajar la técnica mediante ejercicios de mecanismo (cinco dedos, escalas, etc.)”, Ítem 2: “La técnica pianística es un medio para poder hacer música de calidad”, Ítem 3: “Existen ejercicios específicos para trabajar el pedal”, Ítem 4: “La memoria es una habilidad técnica”, Ítem 5: “Existen ejercicios específicos para trabajar la memoria pianística”, Ítem 6: “En la Guía Docente se contempla el trabajo de la técnica de manera separada al repertorio de concierto”, Ítem 7: “Los profesores y profesoras no explican cómo trabajar la técnica en sus clases”, Ítem 8: “Existe material para trabajar la técnica pianística”, Ítem 9: “Se debería dedicar más tiempo al trabajo secuenciado de la técnica en las clases de piano”, Ítem 10: “Se debería proporcionar un plan de estudio técnico individualizado para cada alumno y cada alumna”, Ítem 11: “Un profesor o profesora asistente se debería encargar de la enseñanza de los aspectos técnicos, mientras que el profesor o profesora titular se encargue de la enseñanza del repertorio de concierto”, Ítem 12: “No hay tiempo para trabajar la técnica por separado con tanta carga lectiva de asignaturas teóricas”, Ítem 13: “No hay tiempo para trabajar la técnica con tantas obras de repertorio de concierto que se exigen”, Ítem 14: “Estudiar muchas horas es fundamental para ganar técnica”, Ítem 15: “Estudiar en lento es adecuado para ganar técnica”, Ítem 16: “Estudiar aplicando variantes rítmicas (estudiar con ritmos) es adecuado para ganar técnica”, Ítem 17: “El currículo debería contemplar más horas lectivas para la enseñanza de la técnica”, Ítem 18: “Es fundamental de cara al futuro laboral adquirir una técnica pianística sólida”.

Si bien es cierto que el anterior no constituye un factor mayoritario, sí que es considerable, debido a la importancia del contenido que trata. Esto es así, ya que se demuestra de manera estadísticamente significativa que el alumnado que sí recibe explicación y dedicación al tratamiento de la técnica pianística dentro de las clases de piano obtiene mejores calificaciones<sup>8</sup> (ver Figura 2).

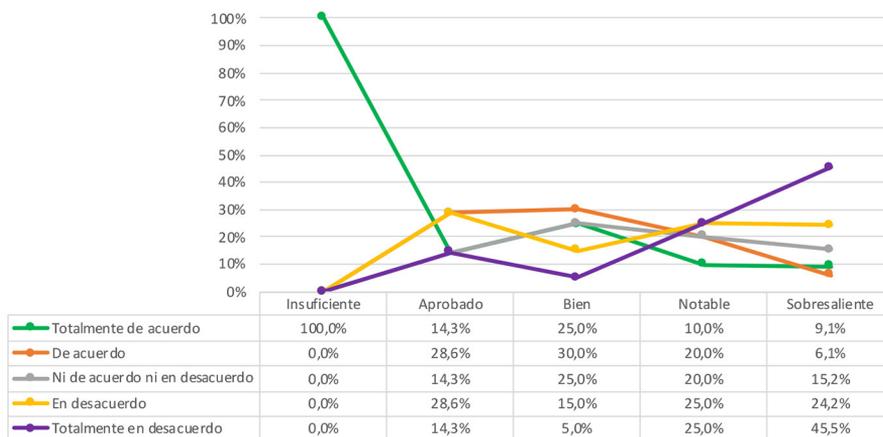


Figura 2. Correlación entre “Los profesores y profesoras no explican cómo trabajar la técnica en sus clases” y la nota. Elaboración propia.

Además, el tratamiento de la técnica en las clases de piano concuerda con las exigencias del perfil de graduado o graduada en interpretación, que señalan, según el Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, que:

El Graduado o Graduada en interpretación deberá ser un profesional cualificado con un dominio completo de las técnicas de interpretación del instrumento y su repertorio, y en su caso, de instrumentos complementarios (48494).

El hecho de que el profesorado no explique cómo trabajar la técnica pianística en sus clases podría responder a una creencia o, también, a no conocer material suficiente al respecto. Se sabe que, desde mediados del siglo pasado, los materiales que se emplean en los conservatorios suelen ser los mismos (Golz 1944) y que, además, son escasos y de difícil acceso por ser antiguos o poco conocidos entre el profesorado (Wallick 2013). De hecho, en esta investigación, los textos que maneja el estudiantado datan en su mayoría del siglo XIX y se condensan en los ejercicios de Brahms (18,4%), Liszt (14,3%), Hanon (14,3%) y Cortot (20,4%).

Continuando con el tratamiento de los resultados del análisis factorial, se observa que en otro de los factores hallados en el estudio –el primero– se aboga por el estudio en lento durante largos periodos, aplicando variables rítmicas, bajo la supervisión de un profesor

<sup>8</sup> Se obtiene correlación significativa con la variable “Nota media” (-0,283 según Tau-b de Kendall y -0,332 para Rho de Spearman).

asistente. Las teorías de Lebert y Stark (1858), del estudio en lento y fuerte añadiendo ritmos, así como las de Hanon (1870) se adaptan a este patrón. Por tanto, se trata de una práctica heredera de la Escuela digital de tradición decimonónica.

Dentro de este primer factor, el Ítem 14: “Estudiar muchas horas es fundamental para ganar técnica” solamente es aceptado por el 53,3%, estando el 23,9% en desacuerdo con invertir grandes cantidades de tiempo a este respecto y 23% sin saber qué opinar. El 63,9% se muestra favorable al Ítem 1: “Es necesario trabajar la técnica mediante ejercicios de mecanismo (cinco dedos, escalas, etc.)”, 70,5%, al Ítem 15: “Estudiar en lento es adecuado para ganar técnica” y 77,9%, al Ítem 16: “Estudiar aplicando variantes rítmicas (estudiar con ritmos) es adecuado para ganar técnica”. Se detectan opiniones minoritarias –estando el 29,6% de acuerdo– respecto del Ítem 11: “Un profesor o profesora asistente se debería encargar de la enseñanza de los aspectos técnicos, mientras que el profesor o profesora titular se encargue de la enseñanza del repertorio de concierto”.

Las reivindicaciones de una necesidad de tiempo en los planes de estudio y en el repertorio de concierto de la clase de piano se aglutinan en un solo factor –el segundo–. Se trata de tres variables correlacionadas entre sí constituidas por el Ítem 12: “No hay tiempo para trabajar la técnica por separado con tanta carga lectiva de asignaturas teóricas”, el Ítem 13: “No hay tiempo para trabajar la técnica con tantas obras de repertorio de concierto que se exigen” y el Ítem 17: “El currículo debería contemplar más horas lectivas para la enseñanza de la técnica” que obtienen un grado de acuerdo del 66,4%, 41,8% y 61,5%, respectivamente y que, en el caso de la que señala el exceso de repertorio, se acentúa con la edad. Es decir, el alumnado de mayor edad se muestra más crítico con los programas que se deben estudiar, entendiendo que la longitud puede suponer una traba para la dedicación al estudio técnico. La necesidad de reajustar los planes de estudio para disponer de más tiempo para la asignatura de instrumento se viene reflejando en estudios realizados en los últimos años (Vicente 2007; Lorenzo 2009; Escorihuela 2017; Báez 2019).

En otro factor –el tercero– se aglutinan las variables que hacen referencia a materiales específicos: se trata del Ítem 3: “Existen ejercicios específicos para trabajar el pedal”, el Ítem 5: “Existen ejercicios específicos para trabajar la memoria pianística” y el Ítem 8: “Existe material para trabajar la técnica pianística”. Aquí se aglutinan las personas con un alto grado de conocimiento acerca de los materiales didácticos para el aprendizaje de la técnica que, además, la entienden en sentido amplio: el pedal y la memoria son considerados elementos técnicos. Estas concepciones estarían más próximas a las teorías de finales del siglo XX y simpatizarían con los tratados sobre pedal (Banowetz 1999; Nieto 2001) y estudio mental (Leimer y Gieseck 1972).

En lo que respecta a la muestra de este estudio, el 43,4% cree conocer ejercicios para el pedal, 33,6% para la memoria y 67,2% cree que existe material para trabajar la técnica en general. Por tanto, se puede afirmar que el estudiantado no suele conocer los recursos disponibles para perfeccionar su técnica, especialmente aquellos relacionados con la memoria pianística.

En el cuarto factor se aglutinan los ítems que ponen en relación la capacitación técnica con el futuro laboral: Ítem 2: “La técnica pianística es un medio para poder hacer música de calidad”, e Ítem 18: “Es fundamental de cara al futuro laboral adquirir una técnica pianística sólida”. Se trata de un factor que cuenta con amplia aprobación: 84,6% de acuerdo para el Ítem 2 y 83,6% para el Ítem 18.

A este respecto, la falta de adecuación de los Estudios Artísticos Superiores en la especialidad de interpretación al mercado laboral ha sido ya señalada por varias de las investigaciones de los últimos años, que apuntan a que una revisión del currículo es necesaria (Báez 2019; Villafruela 2012; Vicente 2009). Teniendo en cuenta los resultados de esta

investigación, se sugiere que la enseñanza de la técnica pianística debe ser un elemento fundamental que replantear en dicha reforma educativa.

Además, en las preguntas de tipo abierto del cuestionario relativas a posibles mejoras, el alumnado ha indicado la pertinencia de incluir la didáctica del piano en el currículo de interpretación, ya que la docencia es asumida por el estudiantado de esta especialidad como una de las profesiones más probables.

También se ha demostrado en este estudio que cuanto más alta es la calificación, más correlación de acuerdo se encuentra con la afirmación de que la técnica es un medio para hacer música de calidad<sup>9</sup> (ver Figura 3).

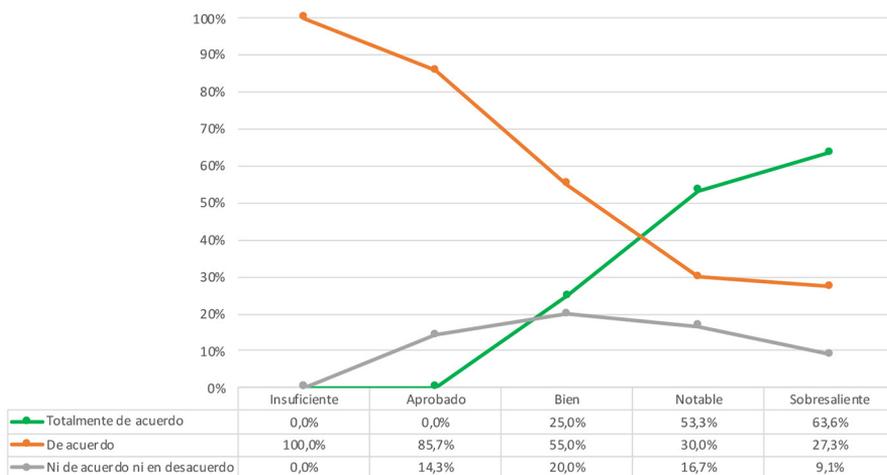


Figura 3. Correlación entre “La técnica pianística es un medio para poder hacer música de calidad” y la nota media. Elaboración propia.

La importancia de emplear la memoria como elemento técnico (Ítem 4) y la necesidad de que el profesorado adapte su enseñanza proporcionando un plan de estudio técnico individualizado para cada alumno y cada alumna (Ítem 10) se aglutinan en el quinto factor. El 62,2% se muestra a favor de considerar la memoria dentro de la técnica pianística y 85,6% del estudiantado cree que sería necesario que el profesorado ideara un plan individualizado de estudio técnico para cada discente. Contrastando estos datos con los arrojados por el tercer factor –acerca de los textos didácticos conocidos–, se puede concluir que, aunque las opiniones del alumnado tienden a incluir la memoria como elemento técnico, muy pocas personas conocen los recursos para estudiarla.

La concepción de la técnica decimonónica de los grandes intérpretes-compositores (Liszt 1886; Brahms 1893) y de los conservadores de principios y mediados del siglo XX (Dohnányi 1950; Cortot 1917a, 1917b) se refleja en el séptimo factor compuesto por el Ítem 1: “Es necesario trabajar la técnica mediante ejercicios de mecanismo (cinco dedos, escalas, etc.)” –63,9% a favor– y el Ítem 6: “En la Guía Docente se contempla el trabajo de

<sup>9</sup> Se obtiene correlación significativa con la variable Nota del curso anterior (0,267 según Tau-b de Kendall y 0,303 para Rho de Spearman).

la técnica de manera separada al repertorio de concierto” –14,7% de acuerdo–. Por tanto, una ligera mayoría del estudiantado está de acuerdo en emplear fórmulas de mecanismo para el estudio técnico del instrumento, pero la gran mayoría cree que eso no se refleja en los planes de estudio.

Comparando este último dato con el Ítem 7: “Los profesores y profesoras no explican cómo trabajar la técnica en sus clases”, se observa cierta coherencia al mostrarse 18,9% ni de acuerdo ni en desacuerdo y 31,1% de acuerdo, de manera que solamente el 50% del estudiantado opina que recibe explicaciones acerca de cómo aprender o perfeccionar su técnica<sup>10</sup>.

Sin embargo, de las personas que sí que reciben contenidos técnicos, no todas ellas son evaluadas al respecto: el alumnado señala que 84,4% del colectivo docente no realiza evaluación específica de este aspecto, frente a 15,6% que sí lo hace.

Entre el profesorado que presta atención a la evaluación, el instrumento elegido por la mayoría es el examen presencial al piano de contenidos técnicos específicos (escalas, terceras dobles, octavas, etc.) o de estudios. Este modelo es el habitual desde hace varios años en otros países como Reino Unido, donde junto con el recital final anual se vienen realizando exámenes parciales de contenidos técnicos (Presland 2005). A este respecto, la urgente necesidad de una unificación de criterios entre el profesorado español y del entorno ha sido evidenciada en varios estudios anteriores (Báez 2019; Botella e Isusi-Fagoaga 2018; Abankwa y Mikkilä 2018; Escorihuela 2017; Castro 2015; Maugars 2006).

## CONCLUSIONES

Los recursos empleados por el estudiantado de las enseñanzas artísticas superiores en la especialidad de interpretación en España para el aprendizaje de la técnica pianística comprenden textos del siglo XIX y principios del XX. Entre las colecciones de ejercicios técnicos más usadas se sitúan las de Cortot (1917a, 1917b), Brahms (1893), Liszt (1886) y Hanon (1870) –en ese orden, obteniéndose igual frecuencia para las dos últimas–.

El alumnado, por una parte, señala el control del peso como la destreza más importante que, en su opinión, conviene dominar. Por tanto, las teorías de Ludwig Deppe y aquellas del siglo XX que pusieron énfasis en el control de los movimientos y de las sensaciones fisiológicas durante la interpretación –Matthay, Steinhausen, Marie Jaëll, Ortmann, Fielden– han dejado impronta en la enseñanza actual, aunque el empleo de los textos de estos autores sea escaso, prefiriéndose aquellos compuestos por colecciones de ejercicios y estudios. Una futura línea de investigación podría ahondar acerca del calado que la tradición de transmisión oral ha jugado en este asunto.

Por otra parte, se observa que el estudiantado no es conocedor de recursos para trabajar los elementos del pedal y la memoria. En lo que respecta a los recursos referidos a la técnica en general, el porcentaje de personas que afirma conocerlos es menor del 70%.

En esta investigación, gracias al análisis factorial, se ha demostrado que las concepciones actuales acerca del proceso de aprendizaje de la técnica pianística responden a ideas nacidas a lo largo de la historia y representadas por escuelas, corrientes o autores determinados, que, de una u otra manera –mediante fuentes bibliográficas o la transmisión oral– han perdurado en el entorno de la enseñanza reglada de conservatorio actual. Además, se observa un notorio predominio centroeuropeo en lo que respecta al origen de los textos actualmente vigentes en los centros de Enseñanzas Artísticas Superiores españoles.

<sup>10</sup> No se pudo demostrar correlación estadísticamente significativa en este punto.

El alcance de la investigación puede ampliarse, además, hacia otros países, como el caso de Chile. Al tener presente, por un lado, que dicha estética centroeuropea ejerció una influencia de enorme calado en la música para piano chilena de comienzos del siglo XX (Merino-Montero 2014) y que, por el otro lado, el repertorio joven de autores chilenos –nacidos a partir de 1925– incluye las técnicas de tonalidad expandida, bitonalidad, atonalidad libre y serial y procedimientos basados en principios acústicos o matemáticos, así como la introducción de elementos modales, orientales y folklóricos que desintegran la tonalidad (Grandela 1971), una futura línea de investigación podría cuestionarse, en primer lugar, si en este país –como ocurre en el caso español– siguen empleándose los métodos técnicos decimonónicos centroeuropeos y aquellos de herencia inmediata en las instituciones académicas y, en segundo lugar, si existe discordancia entre la técnica enseñada y estudiada en los centros escolares y la demandada por el grueso de los compositores y compositoras que se interpretan dentro de estos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABANKWA, JULIA Y MIRJAMAIJA MIKKILÄ  
2018 “Piano teacher education in Finland and Germany: Targeted competencies and respective learning environments of two cases”, *International Journal of Music Education*, XXXVI/4, pp. 616-629. DOI: <https://doi.org/10.1177/0255761418775130>
- ADAM, LOUIS  
1804 *Méthode de piano du Conservatoire rédigée par L. Adam, membre du Conservatoire. Adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement. Gravé par Mme. le Roy.* París: Imprimerie du Conservatoire.
- BÁEZ, INMACULADA  
2019 “Análisis del diseño curricular de la Especialidad de Interpretación en las Enseñanzas Artísticas Superiores de Música de Andalucía en su Itinerario Sinfónico: Una propuesta desde las percepciones del profesorado”. Tesis de doctorado. Jaén: Universidad de Jaén.
- BANOWETZ, JOSPEH.  
1999 *El pedal pianístico.* Madrid: Pirámide.
- BOISSIER, AUGUSTE  
1927 *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832.* París: Honoré Champion.
- BOTELLA, ANA MARÍA Y ROSA ISUSI-FAGOAGA  
2018 “Towards a history of musical education in Spain: Considerations around the Valencian case”, *Revista de comunicación de la SEECI*, XLVI, pp. 13-27. DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2018.46.13-27>
- BRAHMS, JOHANNES  
1893 *51 Übungen für das Pianoforte.* Berlín: Simrock.
- BREITHAUPT, RUDOLF MARIA  
1909 *School of Weight-Touch. Natural Piano-Technic*, vol. 2. Leipzig: D. F. Kahnt.
- CASTRO, CONCEPCIÓN  
2015 “Estilos de aprendizaje en la práctica pianística”. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- CHIANTORE, LUCA  
2001 *Historia de la técnica pianística.* Madrid: Alianza Editorial.

CID, MARÍA JOSÉ

- 2012 “Los conservatorios superiores de Galicia durante la LOGSE”, *Revista Electrónica de LEEME*, XXIX, pp. 1-22. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9833> [acceso: 23 de mayo de 2021].

CLEMENTI, MUZIO

- 1801 *Introduction to the art of playing on the piano forte: Containing the elements of music, preliminary notions on fingering, and fifty fingered lessons*. Londres: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis.
- 1811 *Preludes & Exercices*. Londres: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis.
- 1868 *Gradus ad Parnassum*. Leipzig: C. F. Peters.

COLL, RAMÓN

- 1996 “Conceptos de la técnica y la mecánica”, *Quodlibet: revista de especialización musical*, IV, pp. 90-103.

CORREDOR, BEATRIZ

- 2019 “Estudio sobre la lectura a primera vista en el piano en los Conservatorios Profesionales de Música de la Comunidad Valenciana”. Tesis de doctorado. València: Universitat de València.

CORTOT, ALFRED

- 1917a *Chopin: Études op. 10. Édition de travail*. París: Senart.

- 1917b *Chopin: Études op. 25. Édition de travail*. París: Senart.

CURBELO, ÓSCAR

- 2013 “Estudio de la enseñanza del pedal de resonancia del piano a través del análisis de las obras pedagógicas: diseño de una propuesta metodológica para su enseñanza”. Tesis de doctorado. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

CZERNY, CARL

- 1839 *Complete theoretical and practical Piano Forte School from The First Rudiments of Playing to the highest and most refined state of cultivation: With the requisite numerous examples newly and expressly composed for the occasion; in 3 Volumes. Written and most humbly dedicated by gracious permission to Her Majesty Victoria I... by Charles Czerny. Opera 500 (3 vols.)*. Londres: R. Cocks & Co.

DOHNÁNYI, ERNST

- 1950 *Essential finger exercises for obtaining a sure technique*. Milán: Edizioni Suvini Zerboni.

EIGELDINGER, JACQUES

- 1996 *Chopin pianist and teacher: As seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press.

ESCORIHUELA, GUILLEM

- 2017 “La enseñanza de la flauta travesera en los centros Superiores de Música de España”. Tesis de doctorado. València: Universitat de València.

FERRER, MARÍA

- 2015 “El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)”, *El piano en España entre 1830 y 1920*. José Antonio Gómez Rodríguez (editor). Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEdeM), pp. 655-719.

FIELDEN, THOMAS

- 1934 *The science of pianoforte technique*. Estados Unidos: Macmillan.

FINLOW, SEIMUR

- 2000 “Los veintisiete estudios de Chopin y sus antecedentes”, *Quodlibet: revista de especialización musical*, XVI, pp. 15-48.

FONTSTAD PILES, ANA

- 2006 El conservatorio de música de Valencia: Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)”. Tesis de doctorado. València: Universitat de València.

GERIG, REGINALD

2007 *Famous pianists & their technique*. Estados Unidos: Indiana University Press.

GIL LLORÉNS, ISABEL

2010 "El piano entre bastidores. La enseñanza del piano en el Conservatorio Superior de Música de Vigo". Tesis de doctorado. Vigo: Universidad de Vigo.

GOLZ, ANNE LELAND

1944 "Piano technique and pedagogy through two centuries of the development of the instrument and its literature". Tesis de doctorado. Rochester: University of Rochester.

GÓMEZ-MORÁN, MIRIAM

2019 "Los pianos de Liszt en Viena (1838-1846): un estudio de los instrumentos a través de artículos de prensa de la época", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXXII, pp. 269-291. DOI: <https://doi.org/10.5209/cmib.65538>

GOOD, EDWIN

2001 *Giraffes, Black Dragons and Other Pianos*. California: Standford University Press.

GOODCHILD, NEIL

2007 "Liszt's Technical Studies: A methodology for the attainment of pianistic virtuosity". Tesis de maestría. Australia: University of New South Wales.

GRANDELA, JULIA INÉS

1971 "Música chilena para piano de la generación joven (1925)", *Revista Musical Chilena*, XXV/113-114, pp. 35-54.

HANON, CHARLES-LOUIS

1870 *Le Pianiste Virtuose en 60 exercices calculés pour acquérir l'agilité, l'indépendance, la force et la plus parfaite égalité des doigts, ainsi que la souplesse des poignets*. Boulogne sur Mer: Alph. Schotte et C.ie.

JONÁS, ALBERTO

1929 *Master School of modern piano playing and virtuosity* (vols. 4-7). Nueva York: C. Fischer.

KAEMPER, GERD

1968 *Techniques pianistiques*. París: Alphonse Leduc.

KARYDIS, DIMITRIS

2006 "Beethoven's annotations to Cramer's twenty-one Piano Studies: Context and analysis of performance". Tesis de doctorado. Londres: City University.

KNERR, JULIE

2006 "Strategies in the formation of piano technique in elementary-level piano students: an exploration of teaching elementary-level technical concepts according to authors and teachers from 1925 to the present". Tesis de doctorado. Estados Unidos: University of Oklahoma.

KOCHEVITSKY, GEORGE

1967 *The Art of Piano Playing*. Los Ángeles: Summy Birchard.

LACAVE, CARMEN, ANA MOLINA DÍAZ, MERCEDES FERNÁNDEZ GUERRERO Y MIGUEL ÁNGEL REDONDO DUQUE

2016 "Análisis de la fiabilidad y validez de un cuestionario docente", *ReVisión*, IX/1, pp. 136-143.

LAOR, LIA

2016 "In music nothing is worse than playing wrong notes: Nineteenth-century mechanistic paradigm of piano pedagogy", *Journal of Historical Research in Music Education*, XXXVIII/1, pp. 5-24. DOI: <https://doi.org/10.1177/1536600616662540>

LEBERT, SIGMUND Y LUDWIG STARK

1858 *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht nach allen Richtungen des Klavierspiels vom erten Anfg bis zur Hühsten Ausbildung*. Stuttgart: J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

LEE, JIHYUN

2016 “Teaching Late Intermediate-level Technical Skills Through the Study of Leschetizky, Vengerova, and Neuhaus: Exercises or Repertoire?”. Tesis de doctorado. Estados Unidos: University of North Texas.

LEE, KUO-YING

2013 “An examination of innovations in Alexander Scriabin’s late Etudes for piano”. Tesis de doctorado. Estados Unidos: University of North Texas.

LEIMER, KARL Y WALTER GIESEKING

1951 *Rítmica, dinámica, pedal*. Buenos Aires: Ricordi.

1972 *Piano Technique*. Nueva York: Dover.

LEVINSKAYA, MARIA

1930 *The Levinskaya system of pianoforte technique*. Londres y Toronto: J. M. Dent & Sons.

LIPKE-PERRY, TRACY DONNA

2008 “Integrating piano technique, physiology, and motor learning-strategies for performing the Chopin Etudes”. Tesis de doctorado. Estados Unidos: University of Arizona.

LISZT, FRANZ

1886 *Technische Studien*. Leipzig: J. Schuberth & Co.

LLORET-SEGURA, SUSANA, ADORACIÓN FERRERES-TRAVER, ANA HERNÁNDEZ-BAEZA, INÉS TOMÁS-MARCO

2014 “El análisis factorial exploratorio de los ítems: una guía práctica, revisada y actualizada”, *Anales de Psicología / Annals of Psychology*, XXX/3, pp. 1151-1169. DOI: <https://doi.org/10.6018/analesps.30.3.199361>

LORENZO, ROCÍO

2009 “Los contenidos de la educación pianística en los Conservatorios de Música. Una propuesta integrada”. Tesis de doctorado. Granada: Universidad de Granada.

MARTÍNEZ, TÍSCAR

2020 “Práctica coral en los centros de secundaria de la ciudad de Valencia: Formación, percepción y repercusión”. Tesis de doctorado. València: Universitat de València.

MARUN, NAHIM

2007 “A técnica para piano de Johannes Brahms: Orígenes, os 51 exercícios e as relações com a obra pianística do compositor”. Tesis de doctorado. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas.

MATEO-LAGUÍA, MARTÍN

2021 “El proceso de enseñanza-aprendizaje de la técnica pianística en las Enseñanzas Artísticas Superiores en la especialidad de Interpretación en España: La perspectiva del alumnado”. Tesis de doctorado. València: Universitat de València.

MATTHAY, TOBIAS

1903 *The Act of Touch in all its Diversity*. Londres: Bosworth & Co.

1947 *The visible and Invisible in Pianoforte Technique*. Nueva York: Oxford University Press.

MAUGARS, CÉDRICIA

2006 “Attitudes of music teachers towards final examinations in the french music conservatoires”, *International Journal of Music Education*, XXIV/1, pp. 43-55. DOI: <https://doi.org/10.1177/0255761406063106>

MERINO-MONTERO, LUIS

2014 “La música en Chile entre 1887 y 1928: Compositores que pervivieron después de 1928, compositores en las penumbras, compositores olvidados”, *Neuma (Talca)*, VII/2, pp. 32-79.

MUSSER, JORDAN

2019 “Carl Czerny’s mechanical reproductions”, *Journal of the American Musicological Society*, LXXII/2, pp. 363-429. DOI: <https://doi.org/10.1525/jams.2019.72.2.363>

NAREJOS, ANTONIO

1998 “Teoría y práctica de la ejecución pianística”, *Revista Electrónica LEEME*, I, pp. 1-8. <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9644> [acceso: 23 de mayo de 2021].

2015 “La introducción de las escuelas pianísticas francesas en España, dos vías dispares: José tragó y Josefa Lloret de Ballenilla”, *El piano en España entre 1830 y 1920*. José Antonio Gómez Rodríguez (editor). Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEdEM), pp. 449-466.

NIETO, ALBERT

1988 *La digitación pianística*. Barcelona: Fundación Banco Exterior.

2001 *El pedal de resonancia: El alma del piano*. Barcelona: Boileau.

2006 *Contenidos de la técnica pianística*. Barcelona: Boileau.

2016 *El gesto expresivo del pianista*. Barcelona: Boileau.

2020 *Tecleando: Reflexiones sobre el mundo del piano y del conservatorio*. Barcelona: Boileau.

OLIVEIRA, MANOEL THEOPHILO GASPAS

2015 “A utilização de exercícios de técnica pianística no ensino e na prática de sete professores de piano do Recife”. Tesis de maestría. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.

ORTMANN, OTTO RUDOLF

1929 *The Physiological Mechanics of Piano Technique*. Estados Unidos: Kegan, Trench, Trubner & Co.

PLEYEL, IGNACE Y JAN LADISLAV DUSSEK

1797 *Méthode pour le Pianoforte*. París: Michot.

PONCE, WALTER

2019 *The Tyranny of Tradition in Piano Teaching: A Critical History of Instruction from Clementi to the Present*. Estados Unidos: McFarland.

PRESLAND, CAROLE

2005 “Conservatoire student and instrumental professor: The student perspective on a complex relationship”, *British Journal of Music Education*, XXII/3, pp. 237-248. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0265051705006558>

RENDÓN LÓPEZ, LINA MARÍS Y JOSÉ ANTONIO ORTEGA CARRILLO

2018 “Evaluación de la calidad de programas de radio universitaria”, *Mediterranean Journal of Communication*, IX/1, pp. 151-175. DOI: <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM2018.9.1.10>

SANTIESTEBAN, MARISA

2016 “La escuela pianística del maestro Vicente Scaramuzza: Conceptos técnico-musicales y estrategias didácticas a través del testimonio de sus alumnos”, [Actas de la] “XIII Semana de la Música y la Musicología: Jornadas Interdisciplinarias de Investigación. El piano. Historia, didáctica e interpretación”. Buenos Aires, Argentina: Universidad Católica Argentina, pp. 126-139.

SCHMITT, ALOYS

1834 *Exercices préparatoires*. Berlín: Simrock.

SCHONBERG, HAROLD

1990 *Los Grandes Pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

SCHULTZ, ARNOLD

1936 *The Riddle of the Pianist's Finger*. Nueva York: Carl Fischer.

STEINHAUSEN, FRIEDRICH

1905 *Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

TELLEFSEN, THOMAS DYKE

1993 “Traité du mécanisme de piano”, *Esquisses pour une Méthode de piano*. Jean-Jacques Eigeldinger (editor). París: Flammarion.

TORRES, MARTA

2017 “La escuela anatómico-fisiológica de técnica pianística en Inglaterra y Alemania entre 1900 y 1939”. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

TZOTZKOVA, VICTORIA

2012 “Theorizing pianistic experience: Tradition, instrument, performer”. Tesis de doctorado. Nueva York: Columbia University.

USZLER, MARIENNE, STEWART GORDON Y SCOTT McBRIDE

1991 *The well-tempered keyboard teacher*. Estados Unidos: Schirmer.

VICENTE, ALEJANDRO

2007 “Evaluación del currículo en los conservatorios de Grado Superior de Música de Andalucía”. Tesis de doctorado. Granada: Universidad de Granada.

VILLAFRUELA, ANA

2012 “Evaluación curricular de los Estudios Superiores de Música. Percepción del estudiante”. Tesis de doctorado. La Coruña: Universidade da Coruña.

WALKER, ALAN

2011 *Reflections on Liszt*. Londres: Cornell University Press.

WALLICK, BRYAN

2013 “Piano practice: Practice routines and techniques for concert pianists”. Tesis de doctorado. SudrÁfrica: University of Pretoria.

WEBER, WILLIAM

1999 “The History of Musical Canon”, *Rethinking Music*. Nicholas Cook y Mark Everis (editores). Oxford: Oxford University Press, pp. 336-355.

WHEATLEY-BROWN, MICHÈLE

2011 “An analysis of terminology describing the physical aspect of piano technique”. Tesis de maestría. Canadá: University of Ottawa.

WONG, KI TAK KATHERINE

2008 “The contribution of Carl Czerny to piano pedagogy in the early nineteenth century”. Tesis de doctorado. Sídney: University of New South Wales.

ZABALZA, DÁMASO

1892 *Mecanismo diario: Ejercicios para el desarrollo del 4º y 5º dedo de ambas manos aplicables desde el 4º año en la enseñanza del piano*. Madrid: J. Campo.

## Legislación

Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (Boletín Oficial del Estado, de 5 de junio de 2010, núm. 137, pp. 48480-48500).