ESTRATEGIAS METACOGNITIVAS Y SU APLICACIÓN EN EL APRENDIZAJE DE LA OBRA “PRELUDIO Y ESTUDIO #2” PARA PIANO DE GABRIELA ORTIZ

JULIAN CAMILO AVENDAÑO FONSECA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES

MG. INTERPRETACIÓN Y PEDAGOGÍA INSTRUMENTAL

BOGOTÁ D.C

2023

ESTRATEGIAS METACOGNITIVAS Y SU APLICACIÓN EN EL APRENDIZAJE DE LA OBRA “PRELUDIO Y ESTUDIO #2” PARA PIANO DE GABRIELA ORTIZ

El presente trabajo es para optar por el título de Magister en interpretación y pedagogía instrumental

JULIAN CAMILO AVENDAÑO FONSECA

Director: Mac McClure

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES

MG. INTERPRETACIÓN Y PEDAGOGÍA INSTRUMENTAL

BOGOTÁ D.C

2023

Resumen

ESTRATEGIAS METACOGNITIVAS Y SU APLICACIÓN EN EL APRENDIZAJE DE LA OBRA "PRELUDIO Y ESTUDIO #2" PARA PIANO DE GABRIELA ORTIZ

El siguiente trabajo, presenta estrategias metacognitivas para el aprendizaje del preludio y estudio para piano #2 de Gabriela Ortiz, planteando una metodología asertiva y reflexiva partiendo de la investigación documental.

En esta investigación, se empleó la metodología cualitativa con un enfoque descriptivo y propositivo. Desde el tipo documental para la contextualización y las estrategias propuestas como recurso digital para los músicos.

Palabras claves: Música contemporánea, metacognición, Gabriela Ortiz, estrategias, músicos.

Abstract

METACOGNITIVE STRATEGIES AND THEIR APPLICATION LEARNING THE PIECE 'PRELUDIO Y ESTUDIO #2' FOR PIANO BY GABRIELA ORTIZ

The following document presents metacognitive strategies for learning the prelude and study for piano No. 2 by Gabriela Ortiz, proposing an assertive and reflective methodology based on documentary research.

In this research was used the qualitative methodology with a descriptive and purposeful approach. From the documentary type to the contextualization and the strategies proposed as a digital resource for musicians.

Keywords: Contemporary music, metacognition, Gabriela Ortiz, strategies, musicians.

Tabla de contenido

Objetivos 7

1.1 Objetivo general 7

1.2 Objetivos específicos 7

Planteamiento del problema 8

2.1 Descripción del problema 8

2.2 Formulación del problema 8

2.3 Justificación 9

Marco referencial 11

3.1 Antecedente #1 11

3.2 Antecedente #2 13

3.3 Antecedente #3 14

3.4 Antecedente #4 16

Marco teórico 19

4.1 Metacognición 19

4.2 Memoria musical (Barbaracci 2007) 21

4.3 Música contemporánea 26

4.4 Gabriela Ortiz Torres 30

4.5 Obra de Gabriela Ortiz Torres 32

4.6 Contextualización de la obra Preludio y Estudio #2 para piano de Gabriela Ortiz 33

Marco metodológico 35
5.1 Población 35
5.2 Metodología de investigación 36
5.3 Fases de la investigación documental 36
Instrumentos 37
6.1 Instrumento memorístico 37
6.2 Instrumento metacognitivo 39
6.2.1 Memorización 40
Memoria analítica y auditiva 40
Memoria rítmica y memoria nominal 41
Memoria espacial 43
6.2.2 Dificultades técnicas 43
6.2.3 Dificultades rítmicas 44
Polirritmia y polifonía 44
6.2.4 Dificultades interpretativas 45
6.2.5 Limitaciones físicas para algunos intérpretes 46
6.3 Cierre metacognitivo 47
Conclusiones 48
Bibliografía 51
Anexos 52

Objetivos

1.1 Objetivo general

1. Generar estrategias metacognitivas para desarrollar un proceso de aprendizaje óptimo y autónomo del preludio y estudio N°2 de Gabriela Ortiz.

1.2 Objetivos específicos

1. Identificar las dificultades que presentan los estudiantes de música al memorizar e interpretar el preludio y estudio N° 2 de Gabriela Ortiz.
2. Establecer las herramientas desde el aprendizaje autónomo y la metacognición para el aprendizaje de la pieza.
3. Desarrollar ejercicios desde el análisis de la obra, que permitan superar las dificultades técnicas y de memoria que presente el músico.

Planteamiento del problema

2.1 Descripción del problema

La música contemporánea es diferente en muchos aspectos a la convencional. Esto hace que su proceso de aprendizaje sea diferente, en ocasiones lento y poco asertivo en cuanto a lo que se busca y el resultado final. Esto, sin mencionar las grandes dificultades que se dan al intentar desarrollar y aplicar una técnica desde un ámbito latinoamericano.

Por lo anterior, se da a conocer la problemática con respecto a las dificultades que pueden tener los músicos al interpretar el género contemporáneo. Ya que, la falta de recursos y estrategias que existen para superar los aspectos técnicos y de memorización por el desconocimiento de la pieza es casi nulo. Es decir que se carece de información que permita mejorar las falencias en el aprendizaje de una obra y por lo tanto el resultado es poco favorable, puesto que se desconoce también el lenguaje y el sentido o propósito de la obra.

En consecuencia, el presente trabajo, dará a conocer las estrategias y herramientas necesarias que aporten a la técnica y memorización para interpretar de manera adecuada el preludio y estudio N° 2 para piano de la maestra Gabriela Ortiz.

2.2 Formulación del problema

¿Cómo generar estrategias metacognitivas y su aplicación en el aprendizaje de la obra “Preludio y Estudio #2” para piano de Gabriela Ortiz?

2.3 Justificación

En términos generales, se conoce la música contemporánea como aquella que se ha estado escribiendo alrededor de dos décadas atrás hasta la actualidad. No hay que confundirla con la música del siglo XX, o también denominada música moderna. Si bien gran parte de la música contemporánea se origina de las corrientes musicales que nacen del modernismo, no es una causal para relacionar toda la música que tenga estos tipos de lenguajes como música contemporánea. Vemos así, una diferencia temporal entre compositores del siglo XX como Bartok o Schoenberg con compositores contemporáneos como Unsuk Chin.

Es necesario mencionar que en la música contemporánea podemos encontrar gran variedad de lenguajes musicales diferentes, por lo general heredados de la música moderna, caracterizándose por sus cambios en la armonía, ritmo y melodía, siendo casi imposible conocerlos todos a profundidad; sin embargo, se hace mucho más difícil acercarse a este tipo de música dado que al no considerarse comercial o convencional, se carece de conocimiento y de procesos pedagógicos al respecto. Es por ello, que en múltiples ocasiones los maestros escasean de información para facilitar la lectura y entendimiento de dicho lenguaje.

Por lo anterior, se propone generar rutas de aprendizaje que permitan al músico interpretar de manera consciente piezas contemporáneas desde la aplicación de técnicas y recursos pianísticos que faciliten los aspectos físicos, memorísticos y autónomos de quien aborda una pieza que incluya lenguajes que nacieron en el siglo XX, es decir: atonalismo, serialismo, entre otros.

Para ello, se decidió abordar el preludio y estudio #2 para piano de Gabriela Ortiz, puesto que cuenta con las características generales de la música contemporánea y el lenguaje que utiliza, revela una estética, estructura, normas y herramientas tanto interpretativas como compositivas

que son un punto de partida para aplicarse en distintas piezas contemporáneas; además, aprovecha algunos elementos de la música latinoamericana, que permiten encontrar vínculos y conexiones entre lenguajes modernos y aspectos culturales. De hecho, en una de las entrevistas realizadas en el Cedim de INIBAL, la autora recalcó “porque tenemos que estudiar lo que se hace en Europa, pero en Europa no se estudia lo que se ha hecho en América Latina” (Cenidim INBAL, 2021) evocando la importancia de un sonido propio, latino que aunque ha sido marginado y menospreciado no demerita el reconocimiento frente a lo convencional, entonces se trata más bien de lo cultural y del resultado desde la vista musical.

Es por esto, que la siguiente propuesta se enfoca en mejorar significativamente el aprendizaje de la pieza de Gabriela Ortiz, aplicando las estrategias y recursos que faciliten la memorización e interpretación reconociendo el lenguaje desde el análisis de la obra en el aprendizaje autónomo.

Marco referencial

Este espacio está constituido por fragmentos descriptivos de la información relevante de algunos antecedentes que permiten evidenciar la aplicación de otros proyectos que han apuntado a alguna de las variables de la presente propuesta y que en consecuencia revela los aspectos favorables que pueden ser usados y aplicados ventajosamente en el proceso planteado.

3.1 Antecedente #1

Inicialmente, se toma como referente el proyecto desarrollado en la Pontificia universidad Javeriana, cuyo nombre es "Representaciones subjetivas y competencias cognitivas en el aprendizaje de una nueva pieza de música contemporánea para piano" el cual fue planteado por Michel Cara, y aplicado por la maestra Kenya Godoy quien desarrolló un cúmulo de estrategias pianísticas abordadas de acuerdo a las capacidades de cada estudiante, teniendo en cuenta los aspectos cognitivos mediante la interacción de los mismos en el espacio educativo.

Los objetivos planteados, giraron en torno a cinco ejes, los cuales fueron: 1) cómo se produce la adquisición de competencias musicales en lectura, en función de los recursos cognitivos de los pianistas; 2) la calidad de la interacción profesor-alumno en el proceso de enseñanza-aprendizaje; 3) las representaciones subjetivas que elaboran los pianistas sobre su propia forma de aprender; 4) las metodologías de enseñanza y las estrategias de aprendizaje asociadas al estudio de una pieza de música contemporánea; y 5) las distintas modalidades (i. e. visual, kinestésica, auditiva u otras) comprometidas en la performance. Teniendo así un panorama completo para el análisis del proceso de cada músico.

El enfoque utilizado para desarrollar este proyecto es cualitativo y cuantitativo, puesto que el propósito principal es generar una estrategia que ayude al músico en su proceso formativo desde su contexto desde una pieza contemporánea completa. De ahí que se evoque el concepto de las competencias musicales donde se adquiere fluidez y rapidez, desde lo psicomotor, hacia lo memorístico, dividiéndolo en tres partes principales: Los recursos cognitivos, las estrategias de procesamiento y el proceso de evaluación.

Posteriormente, se determinó que no es posible generalizar la evolución de los factores, ya que, desde la primera lectura de una obra hasta su fase interpretativa final, depende de muchos aspectos, los cuales están ligados al músico. Sin embargo, se evidenció que las estrategias metodológicas, podrían aportar a la adquisición de independencias desde la selectividad de la información hasta la comprensión del estilo compositivo de cada autor.

Por lo tanto, la metodología abordada incluía datos cualitativos representados en cuantitativos. Es decir, que se toman del diseño de la propuesta y se aplican a sus participantes haciendo uso del material musical y la aplicación de pruebas de memoria, sin dejar de lado el proceso de protocolos vocales como parte esencial del proceso. Pues es allí donde el participante, tiene la oportunidad de reflexionar acerca de lo que siente en contraste con lo que interpreta, para que de este modo se transmita limpiamente la obra en mención

Finalmente, el proyecto concluye que las estrategias aplicadas pueden ser de gran impacto si el maestro genera espacios en los que el músico desde su independencia y proceso cognitivo adquiere las herramientas que le permiten impulsar las competencias musicales en lectura y memoria, haciendo representaciones subjetivas sobre su propia forma de entender y aprender, aplicando metodologías para la interpretación de piezas contemporáneas.

3.2 Antecedente #2

El siguiente, corresponde a un ensayo de la Universidad Nacional de Colombia, titulado: El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa, el cual se publicó el primero de enero de 1997, por Susana Friedmann.

En un primer momento, se relaciona la necesidad de contextualizar la obra de Atehortúa, como una gran influencia en la música contemporánea latinoamericana. Para ello, se abordaron las posturas estilísticas que incluían las perspectivas musicales de forma universal. Estas determinaron que los cambios de un periodo de tiempo al otro fueron radicales, lo cual produjo fuertes críticas por parte de los músicos de la época.

El ensayo se centra en muchos de los compositores de América latina, los cuales lograron exponer su música contemporánea a nivel internacional, resaltando los elementos folclóricos propios de su tierra mediante la naturaleza instrumental, melódica y armónica. Transmitiendo así un sonido que evoca el uso social de la música y sus raíces incluyendo instrumentos propios de los lugares en donde se "originó" dicha cultura.

Por otro lado, se desarrolla el despliegue de las composiciones más características del compositor Colombiano Atehortúa quien exploró de forma amplia con la música de orquesta logrando así una gran expresividad sin dejar de lado aquello que se considera propio y tradicional; de hecho, utilizó textos del "Popol Vuh" que se considera la representación literaria más valiosa de quienes habitaron los territorios mucho antes de la conquista y que viene a ser la fuente de inspiración para marcar temas latinoamericanistas y su proyección.

El antecedente en mención aporta de manera significativa al presente proyecto debido al gran énfasis que se le otorga a la música latinoamericana y los pequeños pasos evolutivos dados hasta lo contemporáneo, así como el reconocimiento de esta dentro de la música.

3.3 Antecedente #3

El tercer antecedente, se titula “Estrategias metacognitivas en el estudio instrumental de los estudiantes de piano de nivel universitario de la UNAL” se llevó a cabo en la Universidad Nacional de Colombia por Juan Felipe Quiroz y fue publicado en el año 2020.

La investigación se basó principalmente en la identificación de las competencias metacognitivas y el uso de estas en los estudios individuales. Se considera Investigación mixta ya que se dirigió a una población de veinte pianistas de pregrado de la Universidad Nacional de Colombia. Inicialmente se identificó la problemática desde una encuesta como datos cuantitativos y posteriormente un análisis de resultados desde lo cualitativo.

Es importante aclarar, que este trabajo fue elaborado bajo la emergencia sanitaria de COVID-19, de modo que el desarrollo práctico se vio impedido, y razón por la cual se abordó desde situaciones hipotéticas usando un personaje ficcional de nombre Simón, quién fue utilizado para generar argumentos de ejemplificación.

El trabajo se encuentra dividido en dos secciones: La primera se encarga de contextualizar al lector acerca de las bases teóricas y lo conceptual y en la segunda instancia, el respectivo análisis de los datos recopilados.

La problemática del proyecto gira en torno al desconocimiento de estrategias de práctica, o métodos de estudio al aprender una obra, especialmente al tratarse de estudiantes novatos, puesto que su capacidad de ser críticos consigo mismos y los procesos de autoevaluación son casi nulos. Por esta razón Quiroz, se propuso a identificar dichas competencias que se dan en el desarrollo de las habilidades metacognitivas como autoconocimiento. Que de no tenerlas representarían grandes dificultades para el desarrollo de su labor como músicos.

Particularmente se mencionan los pasos que deberían seguirse antes de memorizar una obra. Esto es el reconocimiento de esta desde el contexto, ediciones, el análisis de la obra, los intérpretes y sus versiones, así como el tiempo y la maduración de la obra. El último de los aspectos mencionados corresponde a la ética docente, y allí hace hincapié al respecto de la gran responsabilidad que tienen los maestros, y que algunas veces es pasada por alto.

La metodología abordada en el proyecto de investigación abordado es un diseño no experimental que se aplicó de manera transversal, esto quiere decir que los datos recolectados no fueron manipulados a conveniencia de los investigadores. De ahí que su enfoque sea mixto mediante la recolección de datos de manera cuantitativa y analítica desde lo cualitativo.

Luego de obtener los datos requeridos se determinó que las estrategias metacognitivas de mayor auge aplicada por los Músicos de pregrado de la Universidad Nacional de Colombia, es aquella que se obtiene de las prácticas extracurriculares, evidenciando así que en la naturaleza de esas asignaciones se realizan procesos de práctica que en ocasiones carecen de herramientas para completar su tiempo de estudio satisfactoriamente.

Otros puntos determinaron que los músicos eran conscientes de la regulación, más no de la planificación, saltándose un paso indispensable para llevar a cabo la metacognición. Se hace énfasis en la concentración y tiempo de estudio como variables que pueden ser equivalentes al conocimiento obtenido en la práctica y de las herramientas que pueden desarrollarse con ella.

Finalmente, el investigador propone un taller le permita demostrar el manejo de las herramientas metacognitivas desde la parte pedagógica. Para ello elaboró una rejilla con desempeños los cuales revelan resultados un poco más acertados sobre quien estudia la pieza por primera vez y una serie de preguntas que evocan la autorreflexión al respecto de lo que se interpreta, la memoria que utiliza, las dinámicas, la ejecución instrumental entre otras.

Como fue mencionado al iniciar la exposición de este antecedente, el taller no pudo ser ejecutado debido a la contingencia sanitaria. Sin embargo, la propuesta quedó planteada con los requisitos explícitos a aplicar.

El presente antecedente contiene no solo las bases conceptuales sino metodológicas que permiten comprender el funcionamiento positivo de la metacognición en los procesos de memorización, además permite comprender las diversas formas evaluativas que se pueden aplicar durante el proceso de reflexión de cada músico.

3.4 Antecedente #4

El último de los antecedentes se llevó a cabo en la Universidad de Granada, por Juan Gracía Collazos, bajo el título de "La memoria musical en los estudiantes de piano: Revisión y propuesta" el cual tuvo como fecha de publicación el primero de enero del 2017.

El trabajo investigativo parte de una revisión bibliográfica y crítica sobre la memoria musical en los intérpretes de piano. De esta manera se encontraron algunos puntos de interés en el aula, mostrando de forma abierta la realidad de los conservatorios de música en donde la mayoría de maestros adolece en su trabajo a causa de la falta de recursos que les permitan desarrollar e incentivar la memoria musical en sus estudiantes. Por lo cual decidieron implementar una propuesta metodológica que se enfoca en solucionar la problemática presentada en torno a la memoria musical.

Es importante comprender que la memoria musical puede evidenciarse con solo ver a un músico interpretando una obra musical sin tener ayuda de partituras. Aun así se atribuye esta capacidad como algo que puede estudiarse desde la psicología y la neurociencia como proceso cognitivo.

El problema sobre el cual se centra el proyecto corresponde al vacío por parte de las instituciones con respecto a la enseñanza de la memoria musical, y aunque dentro de los programas existen cátedras direccionadas al tema, los profesores se sienten inseguros y enfrentan episodios desconcertantes frente a lo que deben o no hacer y cómo hacerlo. Por ello, la propuesta busca ofrecer al docente un sistema actualizado que le permita generar el desarrollo de la memoria musical en los estudiantes.

Los objetivos tomaron tres horizontes los cuales apuntan a conocer la realidad sobre la memoria en las aulas, desarrollar una propuesta pedagógica que permita solucionar la problemática y por último proporcionar un punto de partida para futuros trabajos de investigación que indaguen componentes de la memoria musical y su relación a las estrategias de aprendizaje.

Posteriormente, aborda los modelos psicológicos en el proceso cognitivo de la memoria musical, recordando los conceptos básicos de memoria como esa capacidad de adquirir, almacenar y recuperar la información, de allí se centra en antecedentes que se enfocan en la actividad cerebral durante la interpretación de piezas, como el tercer movimiento del concierto Italiano de J, S Bach, donde se observó que la atención en la actividad cerebral era mayor cuando se realizaba la interpretación de memoria en comparación a la lectura de la partitura.

El diseño de la investigación se realizó bajo un método de encuestas, es decir cuantitativo, ya que se consideró una forma fiable y accesible para obtener información sobre el trabajo cotidiano de la memoria en el aula. El análisis de los datos les permitió acercarse a la dinámica real de los conservatorios. Dicha encuesta, se aplicó a varias universidades españolas de las cuales solo participaron cuatro y se tomó una muestra de 21 personas.

El análisis de resultados reveló que el 52% de docentes no recordaban ninguna referencia metodológica acerca de la memoria musical o programación didáctica de piano. el 47%

consideran la existencia de referencias en la programación con poco uso y el 10% detalló que conocen y aplican las estrategias para el desarrollo de la memoria.

Lo anterior, permitió el buen desarrollo de la propuesta que se basó en la sinfonía a tres voces en Sol menor BWV 797 de J. D Bach, pieza incluida en el segundo curso de enseñanzas profesionales, el cual se estructuró en 11 sesiones separadas, en donde se exigió mantener las digitaciones escogidas así cni respetar todos los detalles de texto, como matices, articulaciones, etc. Cada sesión se centró en una parte de la pieza, manteniendo al tanto al estudiante del uso de su respiración, de sus pies en el pedal y de su posición en las manos. Cada sesión finalizó con un intento de repetición de memoria. Al finalizar todas las sesiones, el estudiante recordó por partes cada sesión y finalizó interpretando la obra en su totalidad de memoria. Se le atribuye el éxito a la repetición y a los recursos empleados para tocar sin partitura.

Las conclusiones otorgadas por el autor apuntan más a lo deficiente de las respuestas durante la recolección de datos, que, en los resultados mismos de la aplicación metodológica para superar la dificultad, aun así, hacen referencia a las memorias Visual auditiva y kinestésica, como parte crucial del desarrollo metodológico.

Como comentario final, se hace un llamado a las administraciones educativas, pues se evidencia lo desconectados que están de la realidad docente e investigadora al respecto de los estudios de la memoria en el aula y lo que se da en los programas es insuficiente.

El antecedente permite ver las falencias sobre las cuales se da el problema de la memoria musical y asimismo aporta una estrategia que permite trabajar sobre las deficiencias en las instituciones, generando contenidos aplicables a pianistas en el aula. Por lo tanto, se considera relevante para la presente investigación y se espera llevar a cabo las mejoras y reestructuraciones en las estrategias para afianzar la M. M en los estudiantes.

Marco teórico

El siguiente apartado, dará a conocer las bases teóricas sobre las cuales están cimentadas las proposiciones realizadas en los preliminares, de modo que se reafirmará la importancia de generar estrategias que permitan un aprendizaje óptimo y autónomo ligado a la metacognición desde la obra Preludio y estudio #2 para piano de Gabriela Ortiz.

4.1 Metacognición

Inicialmente, la metacognición fue definida por el diccionario de ELE como la capacidad de las personas para reflexionar sobre sus procesos de pensamiento y la forma en que aprenden. Este, es un proceso que se da de forma interna y que en múltiples situaciones se ha denominado el acto de "pensar sobre nuestro pensamiento", en otras palabras: "la planificación, el cuestionamiento, el seguimiento, la memorización, la autorreflexión, el autoconocimiento de nuestras fortalezas y debilidades de aprendizaje y la autoevaluación." (Griffin, 2017). De modo que, permite trazar metas sobre el objeto de estudio, haciendo que el músico interiorice las razones, para lograr una motivación independiente a los estímulos externos.

Por lo anterior, es imposible hablar de metacognición sin hablar de aprendizaje autónomo, teniendo en cuenta que ambos procesos requieren del individuo en sí mismo y su trabajo para lograr lo propuesto.

Avanzando en el tema, el signo clásico de aprendizaje pasivo, que es el método tradicional de aprendizaje en el que el estudiante espera a que "le sirvan la mesa para luego comer", porque es más fácil que le digan qué hacer a detenerse en un proceso metacognitivo. Pero esto no es un problema únicamente de quienes aprenden, sino también de quienes enseñan, pues el

proceso se pasa por alto y no se practica, ya que priorizan la transmisión del conocimiento antes que la transformación de este.

Al hablar de los estudiantes y el papel que estos juegan durante el proceso de metacognición, es equivalente a la responsabilidad de su aprendizaje, partiendo de preguntas preliminares, tales como: "¿Qué tan efectiva es mi práctica? ¿Qué tan efectivo es mi aprendizaje? ¿Qué debo hacer para mejorar? ¿Qué estrategia de práctica requiere esta tarea?" (Griffin, 2007) Las respuestas, permitirán revelar qué tan eficiente está siendo el aprendizaje y la práctica. Teniendo en cuenta que no solo se trata de habilidad sino también de la actitud frente al aprendizaje (disciplina).

Por otro lado, es el maestro quien debe generar en el aprendiz los hábitos de auto preguntarse y autoevaluarse con relación al proceso y aquello que se desea lograr. Esto es más un proceso de modelación del pensamiento en la resolución de las dificultades que se dan al aprender una obra, sobre todo si se trata de alguna contemporánea.

Es por esto por lo que "Tomar conciencia de los procedimientos y conocimientos que utilizó de manera espontánea y que lo condujeron al error, para permitirle después la construcción de estrategias de solución, y, eventualmente y de manera más general, estrategias para vencer el fracaso" (Doly p. 61-62). Por lo tanto, un estudiante que genera y practica procesos de metacognición durante el aprendizaje de una obra contemporánea, será consciente del proceso de construcción para la interpretación y logrará desde sus objetivos el éxito.

En suma, el proceso de metacognición se hace necesario como una forma de reflexión sobre lo que se estudia y los propósitos que se tienen. Enseñar a pensar y a obtener respuestas por sí mismos, determinará el éxito en el aprendizaje del músico.

La metacognición será alborada a modo conceptual y metodológico, ya que sobre esta se trabajará un proceso autónomo y reflexivo en el estudiante, donde se le permita tener

conciencia de lo que aprende, lo que olvida y aquello en lo que puede mejorar para obtener los resultados deseados desde su perspectiva propia.

4.2 Memoria musical (Barbaracci 2007)

La memoria, puede ser catalogada como la capacidad de recordar y/o almacenar información que posteriormente será usada con un propósito en un momento y espacio determinado. Aun así, existen múltiples formas de asimilar la memoria, pues desde la antigua Grecia se reconoce a la memoria como un arte. De hecho, fue la protagonista en los años dorados de la lírica, la retórica y el conocimiento.

En el libro de Educación de la memoria musical, escrito por Rodolfo Barbaracci se menciona la memoria como “un don privilegiado” enfatizando que sin esta no hay artes ni ciencias. De hecho, la memoria musical se considera una necesidad reciente, ya que se desarrolló a medida de la ejecución o repetición de las obras que se difundían. Esto, porque durante el renacimiento no se exigía como tal la reinterpretación de lo que se componía en la época, sino que por el contrario el público siempre estaba abierto a la improvisación de las canciones populares en la cuales se podía repentizar o cambiar libremente, sobre todo porque en los conciertos siempre tenían solistas.

Evidentemente, esto cambió al llegar las transcripciones de muchas obras que posteriormente fueron de impacto para el mundo musical y que hoy día son utilizadas como objeto de estudio en la esfera musical.

Es propio entonces, reflexionar al respecto de ocho pasos de la educación sobre la memoria. El primero determina que, desde el inicio de clase, se establecen temas que el alumno retendrá detalladamente para perfeccionar sus lecturas, ejecución y el resultado sonoro. El segundo, propone que la memoria musical debe desarrollarse de forma lenta y progresiva. El tercero, que

el estudio memorizado no alarga el tiempo de estudio, sino que por el contrario lo optimiza de modo que los resultados son mucho más productivos y mejor orientados. El cuarto, enfatiza en la importancia de la seguridad en su memoria, pues si el músico recuerda las lecciones, pero no el objeto de estudio se considera una práctica incompleta que traerá problemas significativos durante la interpretación. El quinto se enfoca en la importancia de comprender el sentido de las correcciones y por supuesto de recordarlas. El sexto reflexiona al respecto de la falta de educación de la memoria y de las retenciones superficiales de pasajes de alguna obra sin ninguna seguridad. El séptimo, hace hincapié en la reducción de actividad musical como recitales, en consecuencia, del miedo a "tocar de memoria". El último se enfoca en el fracaso de las instituciones de educación musical, puesto que no se ocupan en cultivar y retener lo aprendido para ser perfeccionado.

Los anteriores que también son mencionados por Barbaracci, contemplan un propósito aún mayor en cuestión de resultados, dado que, si se cumplen y superan los pasos, las instituciones e incluso los educadores, lograrían superar el problema de la inactividad de los músicos como artistas locales y desde el área personal, los mismos se abrirán a explorar y mejorar sus prácticas como músicos.

La necesidad de la memoria musical es más evidente en contextos en los cuales el músico es solista en medio de la orquesta, puesto que la lectura de partituras en oportunidades genera distracción y hace al intérprete propenso a equivocarse con mayor facilidad. Asimismo, desde la percepción de quien escucha y es espectador de la obra. Dado que lo transmitido debe generar admiración, sentimiento y en ocasiones resulta siendo lo contrario. La libertad, expresividad, y confianza son cosas que se pueden percibir en el escenario, estos recursos físicos son los que conectan al oyente con el artista y a lo que está sucediendo en ese instante.

Aunque la memoria no es inteligencia, sí es una pieza clave en la música. Desde la primera lectura hasta la ejecución pública, es la memoria quien retiene y archiva la información de utilidad para la interpretación de las obras y como consecuencia, en el acto de la repetición se da el perfeccionamiento y maduración de esta.

Por otro lado, al priorizar el mecanismo de la memoria y su división, como características de facilidad, tenacidad, volubilidad y ordenación, es importante comprender que existen memorias que retienen mucha información a corto plazo, pero que al cabo de un tiempo olvidan fácilmente, y que también existen aquellas que les cuesta recordar a corto plazo, pero que al unir todos los pequeños fragmentos de "estudio diario" en tiempos prolongados, logran retener la información y esta se almacena para siempre en su memoria.

En cuanto a lo musical, la memoria se considera una propiedad fundamental que se perfecciona en el ejercicio memorístico. Es aquí donde la atención juega un papel indispensable en el proceso de memorización, ya que, a mayor atención, mayor capacidad en la memoria, obteniendo así mejores resultados en los aspectos de memoria musical. Esto quiere decir que se establece un proceso de reciprocidad en el que la memoria y la atención dependen la una de la otra durante el proceso de lectura y ejecución.

Al mencionar la memoria, es importante hablar de la salud mental y por supuesto física en torno a las actividades que se desarrollan durante la memorización de una obra. Si bien se ha determinado que para "continuar viviendo" es importante mantener una buena salud mental, mucho más cuando se trata de la memoria. Es decir, si se está bien mentalmente, la memoria tendrá la oportunidad de hacer lo suyo desde su parte consciente. Barbaracci propone entonces la alternancia de actividades que permitan descansar la mente y la memoria, para evitar bloqueos y la fatiga mental permanente. Sugiere que, si el tiempo corresponde a un estudio

complejo y largo, es prudente dividirlo en sesiones que se adapten según las conveniencias físicas y mentales del músico.

Retomando acerca de la atención y de las ventajas que esta conlleva en el proceso de memorización, un músico estaría en la capacidad de impedir aquello que no es necesario y relevante recordar, así como de tener una posición firme en cuanto a las distracciones que se presenten en consecuencia de lo que se debe hacer durante el tiempo de estudio. Evidenciando así que no solo se habla de memoria, sino de un todo, por ejemplo, la respiración como un aspecto físico, trabaja de manera paralela con la concentración, es por ello que el ambiente de estudio debe ser lo más propicio e higiénico posible.

Por lo anterior, la individualización y desarrollo de las memorias musicales requieren de los órganos sensoriales, así como el entrenamiento del sistema nervioso y de la memoria en relación a sus sentidos. Esto quiere decir que no se trata solo de una parte del cuerpo haciendo "música" sino de muchas que se conectan para lograr su objetivo, asimismo las memorias están divididas según las capacidades desarrolladas en las etapas de aprendizaje musical, las cuales son variables dependiendo del sujeto.

Para un músico la memoria rítmica y auditiva son las más importantes, cada sentido desarrolla su propia memoria de acuerdo a lo requerido en el nivel de cada obra; sin embargo existen siete tipos de memoria indispensables para el área musical, entre las cuales están: Muscular y táctil, auditiva interna y externa, visual, nominal, Rítmica y analítica. Que de hecho corresponden a las evaluadas por Barbaracci. Es imposible pretender que estas memorias se desarrollen a la par, pues cada ser es completamente diferente. Aun así, es posible desarrollarlas de manera progresiva durante los procesos memorísticos.

En cuanto a la memoria visual, se centra en aquello que se ha leído, ver las partituras y comprender que esto representa un "guion" de lo que se tocará. Incluso si el músico memoriza

la pieza, pero olvida ciertos fragmentos y es capaz de ubicarse en la partitura para continuar con la interpretación, se considera memoria visual. (Barbaracci, 2007)

Sobre la memoria auditiva, se hace referencia a la capacidad o incapacidad de detectar sonidos específicos. Entre estas notas específicas que, si bien no son coordinadas por el oído, serán coordinadas por otro sentido que tomará el mando en caso de que este falte. Pero si por el contrario, se posee y desarrolla este tipo de memoria el músico estará seguro de tocar justo en la tonalidad que se requiera. (Barbaracci, 2007)

Sobre la memoria analítica, se relaciona más bien con el proceso lógico que puede darse al conocer "lo que debería seguir" en una pieza. Se desarrolla de modo que el músico tenga la capacidad de proseguir de acuerdo con la base musical y su estructura.

Al respecto de la memoria muscular, se considera una de las más relevantes, puesto que el cerebro condiciona de alguna forma los aspectos físicos del músico desligando de algunos procesos mentales. Es decir, de las memorias analítica o visual. Es evidente cuando alguien posee una memoria muscular, porque es capaz de continuar con una pieza y ejercer acciones bajo circunstancias alternas sin detenerse o perder el orden. (Barbaracci, 2007)

Por otro lado, la memoria rítmica hace parte de la capacidad de recordar y mantener los compases, adaptándose a los cambios según lo requiera la obra. Sin embargo, a muchos músicos se les dificulta a causa de la poca práctica de solfeo o de una u otra manera, algunas limitaciones físicas que se pueden presentar en casos especiales.

La memoria nominal a su vez cuenta con características bastante particulares y se le atribuye generalmente a los músicos que practican constantemente el solfeo, o que han sido entrenados en el mismo. Este tipo de memoria corresponde a la capacidad de entender desde las notas lo que se toca. Es decir, que el punto de ubicación será siempre la repetición de la nota mucho

antes que lo auditivo o visual. Sin embargo, es una memoria que por lo general requiere ayuda de los otros sentidos y de sus memorias. (Barbaracci, 2007)

En conclusión, comprender los conceptos de memoria sobre el eje musical, así como el funcionamiento de la memoria en el proceso de aprendizaje de una obra desde los sentidos, permiten encontrar el camino que se debe tomar para generar las nuevas estrategias al aprender obras tan poco comunes como las contemporáneas. Haciendo énfasis principalmente en la memoria analítica desde lo que entiende y procesa el músico mientras toca, hasta la muscular como resultado de los procesos metacognitivos practicados en los tiempos de estudio.

4.3 Música contemporánea

Conceptualmente, la música contemporánea es el fenómeno artístico de la época en el cual convergen los lenguajes que evolucionaron desde la música moderna, alejándose un poco de la herencia tonal y algunas normas y estructuras de épocas pasadas, entre estos lenguajes tenemos: El atonalismo, serialismo, dodecafonismo, microtonalismo, bitonalismo, música electrónica, entre otros. (Cita)

A principios del siglo XX, el mundo se encontraba en constantes cambios y debido a esto surgieron varios exponentes de la música, entre los cuales se destaca la segunda escuela de Viena, con Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, Con lo que se denominó dodecafonismo y el atonalismo libre, es decir: un sistema no jerárquico de alturas. Y por supuesto Stravinsky con las ideas de politonalidad, bitonalidad, compases complejos y ritmos irregulares.

Los autores anteriormente mencionados, rompieron con los esquemas musicales europeos del momento, reinventando sus propias formas de música, pero sobre todo saliéndose del sistema tonal dando paso a nuevas formas de escribir música.

En el año 1913, se expone por primera vez la consagración de la primavera de Stravinsky, una muestra de los cambios que vendrían con fuerza en el siglo XX; tiempo después el concepto mismo de música se vio cuestionado por los músicos de la época debido a las concepciones subjetivas. Un ejemplo bastante particular es el del músico Jhon Cage con su reconocida pieza denominada "As long as possible", la cual se considera "la interpretación musical más lenta y de mayor duración jamás efectuada. Se escribió en 1987 para órgano adaptada originalmente de la obra anterior ASLSP de 1985 a sugerencia del organista Gerd Zacher. En 1985 Cage optó por omitir el detalle de "exactamente lo lento que la pieza debería tocarse". Mariano Ramis (1985). Estos ejemplos evidencian como evolucionó el concepto de música en el siglo XX, y a su vez, como se desarrollaron nuevos lenguajes que usarían los compositores contemporáneos.

Para ser exactos con esta conceptualización de música contemporánea y teniendo en cuenta que los datos históricos abundan. Se decidió realizar una breve entrevista al maestro, compositor y director de orquesta Miguel Almaguer, el cual reside en la ciudad de México y quien ha compartido en algunos espacios académicos sus pensamientos con respecto a la música contemporánea. Por lo tanto, a continuación, se relacionarán la transcripción de preguntas y respuestas abordadas durante la entrevista.

En primer lugar, la pregunta se enfocó a la definición neta de la música contemporánea, a lo cual el maestro respondió: M. Almaguer, comunicación personal 12 de enero de 2023, "La música contemporánea por definición es toda la hecha después de la segunda guerra mundial. Ciertamente ya necesitamos una nueva, pues muchos de esos primeros autores ya murieron y podemos oír muchas nuevas corrientes estilísticas que no conocieron. Saliendo de ese embrollo de la definición, la música actual se caracteriza por su eclecticismo que puede recurrir a la tradición, así como a las últimas tecnologías, a los legados de distintas culturas y a la globalización de la información y tendencias."

Para continuar, se planteó una pregunta direccionada a la reflexión, ¿qué piensa sobre el declive del significado social de la música?, haciendo énfasis en aquello que muchos han considerado la involución de la música. a lo cual M. Almaguer, comunicación personal 12 de enero de 2023, respondió: "No creo que haya un declive en el significado social de la música. La música siempre será central en el desarrollo de las personas y sus comunidades. Sin embargo hay ciertas peculiaridades actuales que es importante analizar: La música comienza su papel social hace decenas de miles de años en una unidad con sus distintos papeles en el baile, la narrativa, la religiosidad, la poética. De hecho, eran una sola manifestación. Conforme evolucionamos la música se ha ido especializando y dividiendo para jugar los distintos papeles en distintos momentos de la experiencia social. Actualmente, tenemos catalogadas algunas de esas divisiones como más válidas que otras, lo cual es un sinsentido, pues todas son necesarias y deben coexistir. Y es aquí que me enfoco en el gran divorcio que sucede durante el siglo XX de la música de concierto (prefiero esta definición pues se refiere a su función y no a juicios como los mal llamados música culta, clásica, académica, u otras falacias) con la audiencia."

Añadió también "Es así que otras expresiones llenaron el papel que la música de concierto tenía. Algunas de ellas llevando expresiones de origen popular como el jazz hasta la academia más alta. Pero en muchos otros que a consecuencia del mero movimiento de mercado y apoyado por la industria han comido por completo el lugar que debería tener el tipo de experiencia que solo ofrece la música de concierto. No creo que la música sea menos relevante socialmente, veo una soberbia de muchos autores que al contrario se han olvidado de su compromiso social como creadores, y por lo tanto creado un soliloquio estéril." Lo cual permite denotar cómo la sociedad es quien ha afectado el concepto de música.

Concluyó al respecto de la pregunta planteada diciendo: "Extraño lo que he leído en recuentos sobre Beethoven, Mozart, Verdi, que cuando estrenaba una obra, poco después músicos de

bares y tabernas, incorporaban sus avances a la nueva tendencia social. Es importante notar que ellos hacían lo mismo al oír una nueva corriente popular y llevarla a las salas de concierto. Se necesitan esos círculos completos de la influencia arte - sociedad para hablar de un entorno sano. Y que pocos autores de la actualidad logran."

Por lo anterior, y debido al impacto de la sociedad en la música, se generó la tercera pregunta: ¿es la música contemporánea una protesta a la música clásica?, M. Almaguer comunicación personal 12 de enero de 2023, afirmó "Si hablamos de música contemporánea como la música de la posguerra. Obviamente, sí, esa protesta era necesaria, lógica e inevitable. Un cuestionamiento al estatus QUO de parte de toda la sociedad. Si hablamos de la producción de hoy en día, mi respuesta sería no. Por dos motivos: el primero tiene que ver con la respuesta anterior, para hacer contracultura primero necesitamos involucrarnos con el acontecer actual. Y los autores que viven en una burbuja de soberbia elitista no pueden contribuir. El segundo motivo es que por el mundo de información en el que vivimos la cultura en general y en particular la música se caracteriza por la incorporación más que por la exclusión. Es así, que las percibidas "subversiones" más que estar en contraposición al pasado están en pro del presente.

Sin embargo, creo que por lo que podemos observar en movimientos sociales actualmente en todo el mundo. Urge que la música, y aquí hablo de todos sus estratos. Se torne a mayores comentarios y necesaria subversión." Por lo cual su respuesta generó amplitud a la pregunta anterior, justificando a través de lo social la protesta y el cambio de esta desde la música.

Finalmente, se añadió una pregunta que trasciende al legado de los músicos de hoy día: ¿Qué aporta la música contemporánea culturalmente a las nuevas generaciones? respondiendo: "Esta es tal vez la respuesta más difícil, por no decir imposible de responder. Puesto que creo que, dada la increíble variedad de expresiones existentes, cada una debería evaluarse en sí misma.

Por manifestación, género, autor, etc. Sin embargo y entendiendo la línea de cuestionamiento por el promedio de la música de concierto producida actualmente. Diría que lamentablemente es poco, ya que la sociedad no la toma en cuenta en su discurso.” Sin duda, la última pregunta, revela la importancia de conocer, experimentar y divulgar la música contemporánea desde lo reflexivo. Entendiendo que no es la música comercial la que debería ser resignificada, sino aquella que, desde su incomprensión, alimenta el verdadero sentido social y cultural de lo contemporáneo en para las nuevas generaciones.

4.4 Gabriela Ortiz Torres

"Me enamoré de la música cuando entendí que los sonidos tienen alma y es a través de ellos que uno puede hablar de sí mismo."
-Gabriela Ortiz

Gabriela Ortiz, nominada al Grammy Latino dos veces consecutivas, acreedora del Premio Nacional de Artes y Literatura 2016, miembro de número de la Academia de Artes y Letras y de El Colegio Nacional es considerada como uno de los más importantes compositores de su generación. Ha colaborado y ha recibido encargos de diversos festivales e instituciones internacionales tales como: Orquesta Filarmónica de los Ángeles, Orquesta Filarmónica de Nueva York, Orquesta Nacional de Bretaña, Cincinnati Symphony Orchestra, BBC Scottish Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, The Royal Scottish National Orchestra, Malmo Symphony Orchestra, South West Chamber Music, The Royal Liverpool Philharmonic, Orquesta Simón Bolívar, Kronos Quartet, Amadinda Percussion Quartet, Percussion Claviers de Lyon, Cuarteto Latinoamericano,

Tambuco Percussion Ensemble, Kroumata Percussion Ensemble, Onix Ensemble, San Francisco Contemporary Music Players, y reconocidos solistas y directores entre los cuales destacan: Dawn Upshaw, Gustavo Dudamel, Dawn Upshaw, Gustavo Dudamel, Pacho Flores, Alejandro Escuer, María Dueñas, Sarah Leonard, Marin Alsop, Rafael Payare, Alejandro Escuer, María Dueñas, Sarah Leonard, Louis Langree, Esa-Pekka Salonen, Carlos Miguel Prieto, Zoltan Kocsis, Simon Grhaichy, Pierre Amoyal, Giséle Ben Dor, Steven Schick, Elim Chan, entre muchos otros.

Gabriela Ortiz es la primera compositora mexicana en ingresar como miembro de número a la Academia de Artes y es también la primera mexicana en su especialidad en ganar el Premio Nacional de Artes y Literatura, máximo galardón que el gobierno de México otorga a sus creadores. En 2022 Gabriela Ortiz se convierte en la primera mujer en entrar a El Colegio Nacional en el área de Artes.

A lo largo de su amplia trayectoria ha sido acreedora de diversos premios tales como: John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship (2004), Distinción Universidad Nacional (2004),), Ier Lugar en el concurso Nacional "Silvestre Revueltas" Música Nueva Fin de Milenio (2000), Ier Lugar en el concurso de composición "Alicia Urreta" (1988), entrega de la Medalla Mozart reconocimiento que otorga la Embajada de Austria junto con la Fundación Cultural Domecq (1997), reconocimiento de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música (1998), la beca de estímulo a Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en México, apoyos de la Ford Foundation, Inroads a Program of Arts International, The Multi-Arts Production Fund of the Rockefeller Foundation (1997) y US-México Fund for Culture (2000-2002. Actualmente es Creadora Emérita del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Es profesora de tiempo completo en la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de México. Su música se encuentra publicada por Boosey & Hawks.

4.5 Obra de Gabriela Ortiz Torres

Principalmente se basa en instrumentos solistas, música generada por computadora y medios electrónicos, ensambles de cámara y música sinfónica.

Para el festejo del Bicentenario, compuso tres obras de orquesta de gran importancia para el momento: *Luz de lava* para flauta y soprano solistas, coro y orquesta, comisionada por la UNAM, *Altar de fuego* para orquesta sinfónica, comisionada por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, y *Trama* para orquesta, comisionada por el instituto de Cultura de Puebla. Su ópera *Únicamente la Verdad: La Verdadera Historia de Camelia la Tejana* fue seleccionada por el Festival de México y la Compañía Nacional de Ópera para inaugurar el Festival de México en el 2010. Esta producción obtuvo el premio de Las Lunas del Auditorio al mejor espectáculo de música clásica.

En 2013 *Únicamente la Verdad* fue presentada por Long Beach Opera, en Los Ángeles California, con excelentes críticas del LA Times y Opera News. En 2014 esta ópera obtiene la nominación al Grammy Latino como mejor obra de música clásica contemporánea. En 2025 se presentará en una nueva producción con la Ópera de Santa Fe. Su obra *Elegía* de su disco Aroma Foliado con Southwest Chamber Music obtuvo una nominación como mejor obra de música clásica dentro de Los Grammys Latinos de 2013.

En 2018 estrena su tercera ópera *Luciérnaga* para soprano, grupo de cámara amplificado, actor y multimedia, comisionada por la Universidad Nacional Autónoma de México y el Festival

Vértice, para conmemorar los 50 años del movimiento estudiantil de 1968. En 2021-22 se llevaron a cabo los siguientes estrenos mundiales: *Clara* obra comisionada por la Filarmónica de Nueva York, *Altar de Cuerda* para violín y orquesta dedicada a María Dueñas, *Fractalis* para piano y orquesta dedicada a Simon Ghraichy comisionada por la Orquesta de Bretaña, *Tierra* para coro mixto comisionada por el grupo vocal Conspirare y *Tzam* obra comisionada por la Orquesta Sinfónica de Cincinnati.

Recientemente ha recibido diversos encargos como: *Kauyumari, Yanga, y Téenek-Invenciones de Territorio* para la Filarmónica de Los Ángeles y su director artístico Gustavo Dudamel. También ha sido invitada por la misma orquesta como curadora de la Iniciativa Panamericana 2022.

En noviembre de 2023 se llevará a cabo el estreno mundial de su primer Ballet *Revolución Diamantina* junto con la colaboración de la multipremiada escritora mexicana Cristina Rivera Garza, obra comisionada por La Filarmónica de los Ángeles y su director artístico Gustavo Dudamel. Actualmente Gabriela Ortiz, es considerada una de las principales exponentes de la música contemporánea, no solo en México, sino en toda américa latina. Evocando a través de sus composiciones el valor y fuerte impacto de las raíces culturales de su país, incentivando a los músicos actuales a resignificar la música que se interpreta.

4.6 Contextualización de la obra Preludio y Estudio #2 para piano de Gabriela Ortiz

El preludio y estudio #2 para piano de Gabriela Ortiz, es parte de un gran trabajo, el cual se divide en cuatro parejas entre preludios y estudios. El año en el que fue presentado al público fue en 2007, esta pareja de preludio y estudio completo dura aproximadamente 7 minutos. La primera persona que ha grabado los cuatro preludios y estudios de corrido es Edith Ruiz, quien

es doctora en música en interpretación, a quién Gabriela publicó en su página web oficial. Dicha grabación posteriormente fue difundida en varias plataformas para música, como Spotify y YouTube; estas piezas hacen parte de su álbum "Arboles de vidrio" con el que compitió en la categoría de mejor álbum de música clásica en la vigésima entrega de la edición latina otorgada por la Academia Nacional de Artes y Ciencias de Grabación de Estados Unidos. En este álbum también se encuentran otros trabajos para piano de Gabriela Ortiz.

Por otro lado, Gabriela manifestó de manera pública en su página web la contextualización de la obra, detallando las piezas de la siguiente manera:

> "El punto de partida de estos Preludios y Estudios para piano nace de la idea de rendir homenaje a aquellos compositores que siempre he admirado y que sin duda son influencias clave en mi trabajo como compositor. En los Preludios, las voces de los Preludios de Debussy o Takemitsu se filtran en mi mundo sonoro, en este juego de luces y colores que crean ambientes armoniosos de calma etérea. A diferencia de los Estudios que son tributos a Bartok y Ligeti.
>
> El primer Estudio (homenaje a Ligeti) comienza con un motivo melódico fundamental de tres notas acompañadas de acordes mayores. A este motivo se le añade cada vez una nota nueva hasta llegar a las doce notas. Una vez que alcanza las doce notas, el proceso se repite en la mano izquierda. Terminado el proceso, los motivos aparecen en ambas manos, pero con la mano izquierda iniciando un compás más tarde dando como resultado la irregularidad del fraseo y la polirritmia para generar una textura compleja de gran virtuosismo para el pianista.

> El segundo Estudio (homenaje a Bartok) está compuesto por patrones totalmente asimétricos y frases rítmicas en ambas manos, creando diversas texturas polirrítmicas. La dificultad y principal desafío para el pianista es lograr un fraseo completamente independiente para que los oyentes identifiquen el contrapunto polirrítmico. Estas cuatro piezas son el comienzo de una colección de obras para piano solo que seguiré escribiendo en el futuro."

La contextualización realizada por la autora no solo revela la gran admiración hacia los pianistas, sino también las características en cuanto a técnica, lenguaje compositivo y estrategias de interpretación de la obra.

Marco metodológico

El marco metodológico, presenta los recursos que se pretenden aplicar en la propuesta con el fin de superar la problemática evidenciada; especificando detalladamente los instrumentos y pasos a seguir durante el aprendizaje y memorización de la pieza. Para ello se tendrán en cuenta los ejes sobre los cuales se desarrolla este proceso musical.

5.1 Población

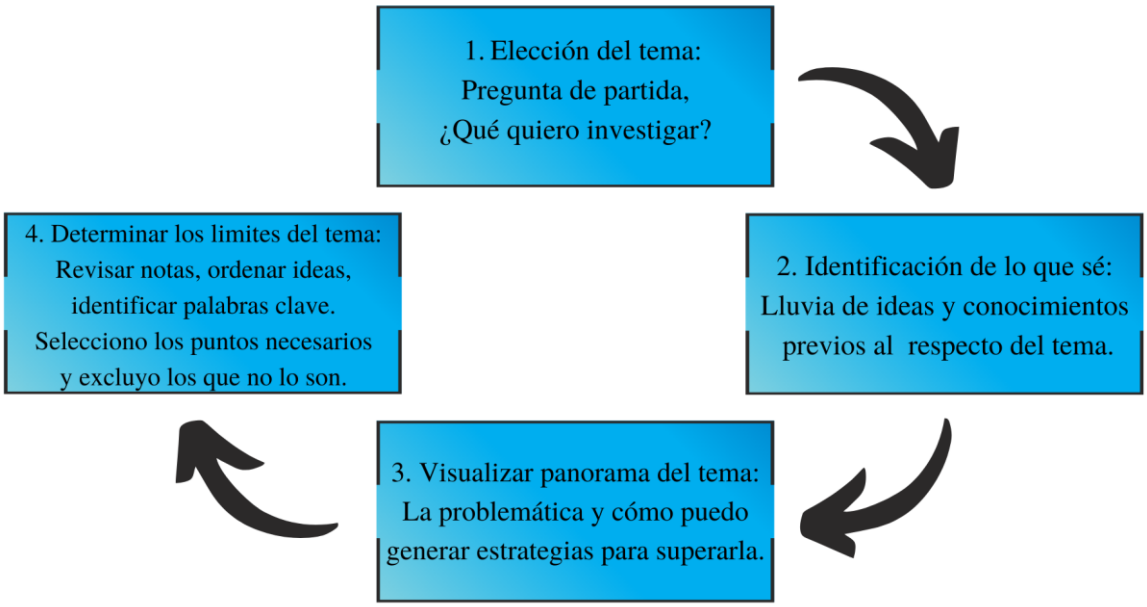
La población sobre la cual debería ser aplicada la propuesta, se enfoca en pianistas que quieran incursionar en los lenguajes contemporáneos. Especialmente a aquellos que ya han dominado algunas bases técnicas en el piano.

5.2 Metodología de investigación

El enfoque investigativo, principalmente es cualitativo, ya que como lo han mencionado Castillo, Chaparro y Jaimes (2001, p. 39) comprende “la interpretación de la realidad desde el punto de vista de los sujetos y objeto de estudio”. Entendiendo realidad, como aquello que se ciñe a la experiencia del músico durante un proceso de memorización, sobre todo si se trata de una pieza contemporánea.

Por otro lado, se puede categorizar como una investigación bibliográfica y documental, debido a la cantidad de información extraída de antecedentes, libros y demás documentos que han permitido el acercamiento a la idea y a la posible solución de la problemática.

5.3 Fases de la investigación documental



Instrumentos

Los proyectos de carácter investigativo deben estar respaldados con información que pueda ser analizada y verificada. Ya que permite demostrar que lo planteado es útil y congruente. Para ello, se generan una serie de rejillas que generan resultados confiables frente a la problemática investigada. De modo que, estarán enfocadas a los ejes centrales en torno al aprendizaje de la obra “preludio y estudio #2 para piano de Gabriela Ortiz”, es decir: La música contemporánea, la memoria y la metacognición.

6.1 Instrumento memorístico

Para desarrollar un proceso correcto en la memoria, es importante ser conscientes cuáles son los los tipos de memoria y sobre cuál se tiene un mayor dominio. Por lo cual, en la primera rejilla se contextualizarán brevemente:

TIPOS DE MEMORIA	DEFINICIÓN
Memoria muscular	El cerebro condiciona de alguna forma los aspectos físicos del músico desligando de algunos procesos mentales.
Memoria auditiva	Se refiere a la capacidad o incapacidad de detectar sonidos específicos.
Memoria visual	Se centra en aquello que se ha leído, ver las partituras y comprender que esto representa un “guion” de lo que se tocará.

Memoria analítica	Se desarrolla de modo que el músico tenga la capacidad de proseguir de acuerdo a la base musical y su estructura.
Memoria rítmica	Es la capacidad de recordar y mantener los compases, adaptándose a los cambios según lo requiera la obra.
Memoria Nominal	Corresponde a la capacidad de entender desde las notas lo que se toca. Es común en quienes practican el Solfeo.
Memoria Emotiva	Hace referencia a las emociones que se experimentan y transmiten durante la interpretación.
Memoria Espacial	Responsable de registrar la información sobre su entorno y su orientación espacial. Permite la libertad de movimiento.

Posteriormente se realizarán preguntas de carácter reflexivo con respecto al uso de la memoria en el aprendizaje de la obra.

¿Conoce usted todos estos tipos de memoria?

Esta pregunta, permite al estudiante a cuestionarse sobre los tipos de memoria que conoce.

¿Es consciente de la aplicación de algunos de estos tipos de memoria en sus jornadas de estudio?

La pregunta se enfoca en comprender si aplica de forma consciente en su práctica el uso de alguna memoria, o si por el contrario, surge de forma natural.

¿Qué tipo de memoria cree que es la más efectiva para aprender una pieza contemporánea?

Con este interrogante, se pretende obtener una opinión subjetiva que determine qué problemas podrían solucionarse durante el aprendizaje de la pieza y con qué tipo de memoria.

¿Cuál considera que es el tipo de memoria que más utiliza en el aprendizaje de sus piezas?

¿Tiene claras las herramientas y estrategias que ejecuta para reforzar los tipos de memoria que conoce en sus jornadas de estudio?

Las preguntas anteriores, se realizan para que el estudiante analice si sus procesos de memorización son los adecuados teniendo en cuenta los nuevos aprendizajes adquiridos.

¿Considera que se debería trabajar todos los tipos de memorización en las piezas que aprende? ¿por qué?

Este interrogante, se genera con el propósito de que el músico se permita abordar nuevos tipos de memoria.

6.2 Instrumento metacognitivo

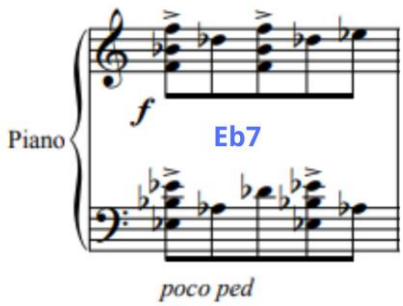
A continuación, se darán a conocer las estrategias metacognitivas propuestas que se pretenden aplicar durante el aprendizaje de las piezas elegidas para el presente trabajo. Todas las herramientas se pueden aplicar tanto para el preludio como para el estudio, sin embargo, se hará más énfasis en las dificultades que presenta el estudio, ya que este genera más dificultades técnicas que el preludio.

6.2.1 Memorización

Memoria analítica y auditiva

Una de las dificultades que presentan estas dos piezas es entender y recrear las notas de la pieza que nacen de un lenguaje atípico al armónico convencional. Para poder facilitar el entendimiento de esto es importante:

- Organizar la forma y estructura de las piezas (no hay una estructura exacta, se pueden organizar las partes de diferentes maneras). Para esto se pueden ubicar algunos centros tonales ocasionales, y finales de secciones evidentes con silencios prolongados o calderones. (El preludio, por ejemplo, no tiene divisiones de compases, por ende es importante que el intérprete marque sus propias divisiones temáticas antes de sentarse a leer las notas en el instrumento).



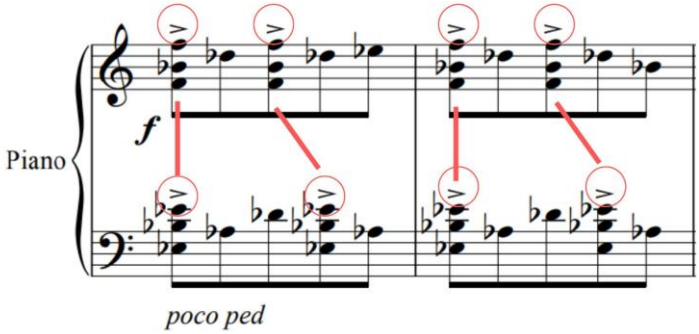
Ejemplo: Estudio 2 – Compás 1

Ejemplo: Estudio 2 - Compás 14

- Ubicar frases musicales que se pueden dividir por secciones rítmicas (El preludio, por ejemplo, no tiene divisiones de compases, por ende es importante que el intérprete marque sus propias divisiones antes de sentarse a leer las notas en el instrumento. En el estudio si hay divisiones, pero solo como una sugerencia de Gabriela para ubicar algunos pulsos que pueden funcionar como acentos, ya que no hay métrica). Es de gran

ayuda tocar de manera breve estas propuestas de frases en el piano, a una velocidad lenta pero que le permitan al oído ir generando una **idea melódica.**

- En el estudio, es importante ubicar el orden de los acentos en ambas manos, organizándolos rítmicamente de la manera que más le convenga al intérprete. Nuevamente, será de gran ayuda tocar de manera breve las frases organizadas ahora haciendo énfasis en los acentos para generar en el oído una **idea rítmica.**



Ejemplo: Estudio 2 - Compás 1 y 2

- Ubicar patrones armónicos e interválicos, permitirá reforzar poco a poco la idea de pasajes complicados, tanto conceptualmente como físicamente.

Memoria rítmica y memoria nominal

Una vez que se hayan trabajado los aspectos previos de análisis, ya se pueden empezar a hacer ejercicios que le den más claridad a la mente previo a tocar notas de forma física. Esto con el fin de facilitar la labor técnica y ahorrar tiempo de estudio.

- Las notas y el ritmo se pueden memorizar a la par por medio del solfeo, que ya no se hará al azar sino en base a las estructuras y melodías preestablecidas con el análisis, que a su vez se soportan en los centros tonales marcados.

- Sugiero trabajar el ritmo y la entonación de las notas por separado antes de intentar hacerlo junto, de manera muy lenta, esto para abordar distintas partes de la memorización y que luego se vuelvan compatibles.

- El ritmo se puede trabajar con las palmas, o con una sola nota del piano, repitiendo cierta cantidad de veces una melodía que ya se haya analizado con anticipación. Tanto el preludio como el estudio manejan ritmos similares en ambas manos, lo que facilitará los ejercicios en algunas secciones.

- Seguido a esto, es importante trabajar la disociación de acentos que presenta el estudio, y probablemente el reto más grande de la pieza. Habiendo trabajado previamente elementos auditivos, ya estará incorporado en la mente y en el odio, es aquí donde se puede empezar a plantear ejercicios que faciliten acoplar estos acentos. Trabajar un compás donde se vean estas figuras de acentos intercalados y alterar el ritmo usando las mismas notas, a modo de práctica, puede ser una opción. Así, la mente reforzará la información, obligando a pensar de otro modo y a su vez centrando la atención en el desarrollo fisico-conceptual de lo que estamos tocando.

Ejemplo: Alteraciones del ritmo, para practicar y afianzar secciones

- Posteriormente se hará un trabajo similar para el solfeo melódico, hay que aclarar que se debe enfatizar en la melodía que resalte de la mano derecha, que por lo general corresponderá a la voz superior en la mano derecha.

En este punto algunos intérpretes ya serán capaces de recrear algunos fragmentos de la pieza mentalmente. La información en la cabeza llegará a las manos de manera más segura y concisa.

Memoria espacial

Después de esto ya solo queda reforzar poco a poco la información que tenemos en los dedos. Sugiero no dejar todo en la memoria muscular, es importante crear también una sensación espacial ya que la pieza requiere mucho movimiento continuo el cual hay que tener claro para poder anticiparlo. La memoria espacial es especialmente útil, en los pianistas, cuando se trabajan saltos, ya sea interválicos o de acordes. Es de gran importancia trabajarla y va de la mano a las dificultades técnicas que trae la pieza. Organizar la **digitación** previamente permitirá darle mucha más facilidad a la memoria espacial. (Escribirla en la partitura es igualmente un buen ejercicio para reforzar la idea de los dedos correctos a usar).

6.2.2 Dificultades técnicas

- La pieza presenta dificultades técnicas sobre todo en el estudio. Quizás el aspecto más retador es realizar saltos de acordes e intervalos a una gran velocidad y con cierta incomodidad. Para poder sobrellevarlo es importante estudiar estos lugares en pequeñas células (tomando 2 o 3 acordes, por ejemplo) repitiendo de forma lenta y gradual,

encontrando la manera en la que nuestra cabeza y cuerpo lo puedan relacionar de la mejor manera, haciendo pequeños cambios en cada intento.

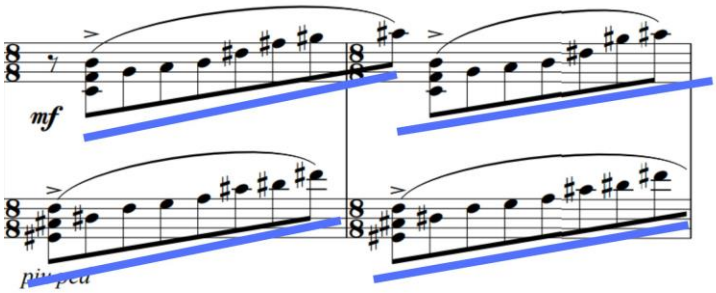
Por ejemplo: Podríamos prestar atención a las notas exteriores de los acordes mientras hacemos el ejercicio, en lugar del acorde completo. O, por el contrario, podríamos prestarles atención a los pulgares. Esto sumado al desplazamiento del brazo de forma muy lenta. También se puede pensar en agrupar algunos saltos y realizarlos en un solo movimiento del brazo, pero esto solo se puede deducir si se trabajan estos pasajes en pequeñas células. Poco a poco se puede ir subiendo la velocidad del ejercicio hasta que salga de forma automática.

- La relajación en todo momento debe ser una prioridad, a la hora de estudiar y a la hora de ejecutar, sugiero pensar en el estudio, el ataque de las notas en un constante non-legato haciendo uso meramente del peso del brazo y reduciendo el uso de los dedos en lo posible, para esto es importante analizar previamente y dividir el gesto de la caída y recuperación del brazo en intervalos de a 2 o 4 pulsos, según considere el intérprete.

6.2.3 Dificultades rítmicas

Polirritmia y polifonía

- Habrá ocasiones en las que se presenten pequeños pasajes en los que el ritmo o la melodía de las dos manos vayan de formas totalmente diferentes. Por ejemplo, en el compás 26 y 27 del estudio encontraremos una serie de notas en una especie de canon bitonal que facilitan la confusión en el intérprete.

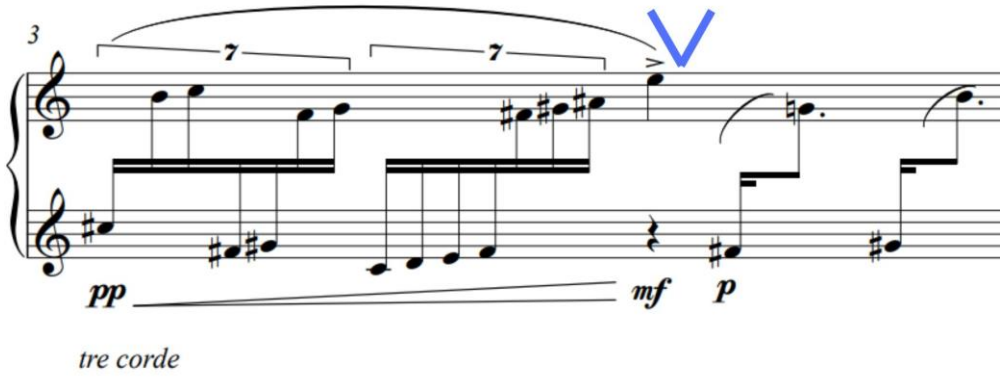


Ejemplo: Estudio 2 Compás 26 y 27

- Para evitar esto y que las manos respondan correctamente, es importante dividir esos compases en la cantidad de trozos necesaria que la cabeza pueda entender, así sea nota por nota. Poco a poco las manos y la cabeza entenderán a donde tiene que ir cada dedo, y una muestra clara de que el ejercicio se realizó correctamente es que seremos capaces de recrear esta imagen del piano y los dedos correctos con las notas correctas en nuestra cabeza.

6.2.4 Dificultades interpretativas

- A pesar de tener indicaciones dinámicas, el intérprete puede buscar enfatizar intenciones interpretativas respecto al fraseo de secciones, teniendo claros los patrones, secuencias y frases preestablecidas con las cuales se pueden dar pie a una propuesta interpretativa personal. Opino que se puede hacer gran uso de la respiración musical (no confundir con silencios, solo pequeñas respiros que ayudan a apreciar que una frase termino). en lugares específicos que le permitirán a la pieza tener fluidez natural, estas respiraciones se deben pensar similares a las que hacen los cantantes a la hora de regular aire, y también a las que escucharemos en ejecuciones rítmicas, que permitan diferenciar un ritmo de otro, un patrón de otro, una idea de otra.



Ejemplo: Preludio 2 - Compás de ayuda 3

- El uso de respiraciones en la ejecución de piezas de Scriabin y Bartok es algo que podemos notar en muchas interpretaciones, y quizás sea un buen elemento al que podemos acudir ya que hay que recordar que esta pieza busca hacerle homenaje a la música de estos compositores.

6.2.5 Limitaciones físicas para algunos intérpretes

- En esta composición podemos observar algunas dificultades que también podemos observar en música de Rachmaninoff y Bartok. El uso de intervalos extensos que se pueden dificultar dependiendo el tipo de mano del intérprete.

- El estudio no está pensado para una mano pequeña, ya que, si bien no cuenta con intervalos que sobrepasen la octava, se ve en la escritura que la conexión de algunos acordes se pensó con digitaciones que se facilitan en manos grandes, haciéndolo muy incómodo para manos pequeñas teniendo en cuenta la velocidad y el carácter rítmico de la pieza.

- Para hacer más abordable estos pasajes para algunas personas, se sugiere revisar la opción de suprimir algunas notas en conexiones de acordes extensos, por lo general esta nota podrá ser la nota inferior, o en casos puntuales la nota del medio, ya que la melodía se debe dejar intacta. Esto solo se debe hacer en pro a la fluidez del ritmo y la armonía, cuando ya se vea que está fuera de las capacidades del interprete.

Ejemplo: Estudio 2 - Posible corte en compás 64

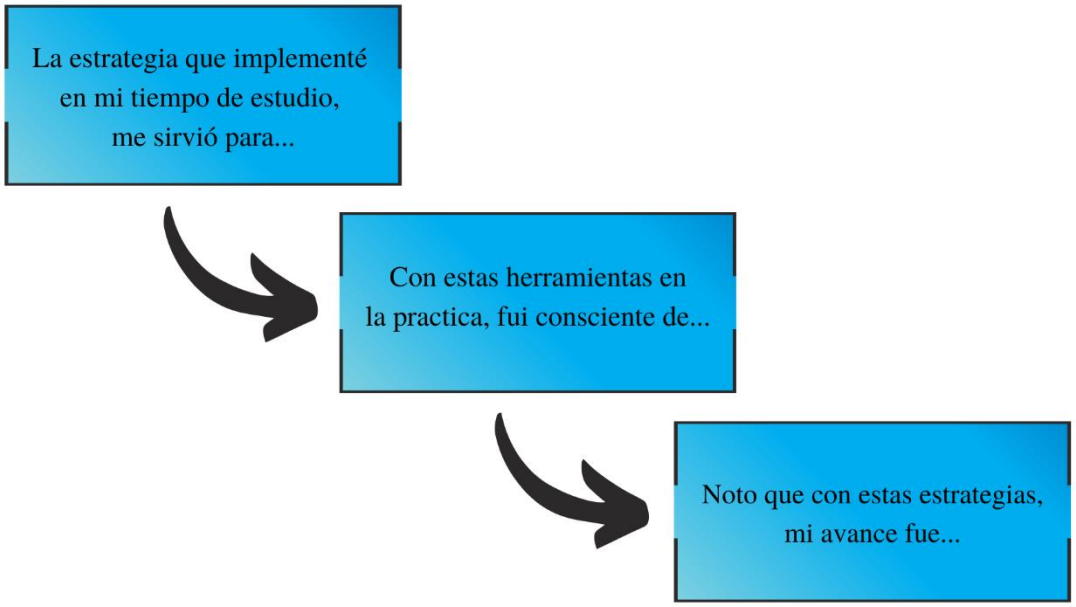
- También es importante acudir al uso de la otra mano si es posible para llenar los espacios que se dificultan con solo una mano.

Nota: Las anteriores son algunas de las recomendaciones que se pueden aplicar de forma autónoma según sea la necesidad del músico. Es decir, que su modificación o adecuación queda a elección de quien aborde la estrategia.

6.3 Cierre metacognitivo

En el mundo pedagógico, se conoce el cierre metacognitivo como la parte final de la clase; en donde se reflexiona sobre lo aprendido en el tiempo de estudio. Este cierre suele desarrollarse partiendo de interrogantes que inviten al estudiante a ser consciente de sus errores y logros en cada sesión. Por lo tanto, se plantean preguntas abiertas que el participante debe completar de

acuerdo con su proceso. A continuación, se dará un ejemplo de las preguntas que pueden generar el cierre metacognitivo adecuadamente al finalizar las sesiones de tiempo de estudio.



Conclusiones

Las estrategias memorísticas y metacognitivas en la música contemporánea son dos componentes necesarios e indispensables en el aprendizaje de las obras. Es por esto que, al ser incluidos dentro de las prácticas con un enfoque reflexivo, las habilidades musicales pueden ser mejoradas. Puesto que no se plantea como un requisito académico, sino como parte fundamental del desarrollo de sus intereses dentro de su ambiente. Así pues, las estrategias se convierten en una necesidad esencial para el músico. Una vez han sido aplicados y puestos en práctica estos componentes en espacios de estudio, resulta mucho más sencillo memorizar desde sus capacidades. Asimismo, se adquiere una claridad de las funciones que cumplen el proceso reflexivo vinculado a las diferentes memorias, lenguajes y piezas. De modo que, las estrategias metacognitivas se convierten en el pilar de un aprendizaje consciente y de calidad.

A continuación, se darán a conocer las afirmaciones sobre los posibles resultados, contemplando el contenido teórico-bibliográfico y metodológico.

Identificar las problemáticas generalmente suele ser complejo debido a que el proceso de cada músico es completamente diferente; sin embargo, las dificultades que se tienen al interpretar música contemporánea que goza de tantas particularidades, suele tener un patrón común que incluye tanto lo memorístico, como lo reflexivo y consciente de la interpretación. Por esto, es necesario generar una sensibilización al respecto de los ejes anteriormente mencionados en el ámbito de la aplicación durante el aprendizaje del preludio y estudio N° 2 de Gabriela Ortiz.

Por otro lado, se determinó que establecer herramientas desde lo autónomo y la metacognición para el aprendizaje de la pieza, genera múltiples oportunidades para mejorar la técnica, concentración y memorización de la pieza. Hay que resaltar que cada una de las estrategias surgen de términos y conceptos que los músicos han visto durante su proceso formativo de modo que permite la facilidad para la comprensión de lo que se propone y la respectiva aplicación durante el aprendizaje de la obra. Es importante recordar que la propuesta metodológica está planteada para músicos que llevan muy poco en sus procesos educativos, pues se requieren algunas bases técnicas y de contextualización musical.

Las estrategias están elaboradas desde el autoconcepto, esto quiere decir que se enfocan en el planteamiento de una ruta que le permita al músico explorar qué le favorece desde autorreconocimiento de sus habilidades, debilidades o fortalezas. Teniendo en cuenta que todos tienen una técnica completamente diferente y que, aunque se sugieren las mismas alternativas metodológicas para los pianistas en su generalidad, tendrán diferentes resultados de acuerdo a su capacidad.

En el mismo sentido, los ejercicios planteados en la metodología permiten estructurar el estudio en secciones, teniendo una estructura lógica, conceptual y rítmica clara desde el análisis de la

obra, generando la visión de lo que se va a tocar. Por lo tanto, crear rutas y patrones en los cuales se desarrollen las estrategias completamente diferentes a las occidentales al presente con un lenguaje contemporáneo completamente atípico hace la gran diferencia desde el autoconcepto, reflexión y análisis de la obra.

En suma, los anteriores ejercicios planteados como metodología facilitarán el aprendizaje de la obra, y les permitirá reconocer que si bien a simple vista en su partitura no tiene una forma clara para trabajar, al aplicar los pasos de análisis, memorización y ejecución técnica se empieza a estructurar de modo que se vinculen con estrategias que el músico ya conocía y añadiendo las propuestas en el trabajo que permitan fomentar la gramática y conceptualización. Manteniendo una estructura lógica, conceptual, rítmica y clara de la obra con un plan trazado para llevar a cabo en el tiempo de estudio.

Finalmente, la investigación me permitió comprender los procesos metacognitivos que se deben llevar a cabo en los músicos desde el aprendizaje autónomo y reflexivo durante el preludio y estudio dos de Gabriela Ortiz, aplicando las estrategias planteadas para lograr el éxito y efectividad.

Bibliografía

Griffin, Michael. The piano brain: The metacognitive teacher. Piano performers magazine, (2017).

Benton, Carol. Metacognition for music learning. Rowman and littlefield education, (2014).

Barbacci, Rodolfo. Educación de la memoria musical. Editorial Ricordi Americana, Buenos Aires (1940).

Instituciones educativas C.P, 2010. Estrategias de enseñanza. Investigaciones sobre didáctica.

Gabriela Ortiz - Diseño: merhill.com 2007. Estudio entre preludios. https://gabrielaortiz.com/index.php?idioma=es&p=2&tipo=solos&obra=3

Frias, febrero 2 de 2023, Gaceta UNAM. Pianista nominada a los Grammy. Abúm árboles de vidrio.

S.F Guía del proceso de la investigación documental

El atril, Músicos S.F https://www.elatril.com/músicos/Almaguer.html

Centro virtual Cervantes, Crespo Allende, N. M. «Metacognición, metacomprensión y educación».
http://csociales.uchile.cl/publicaciones/enfoques/05/docs/enfoques_05_2000.pdf

Festival Latinoamericano de música, 2005, S.F https://festivallatinoamericanodemusica.org/gabriela-ortiz/

Anexos

Preludio 2

There is no real meter, bar lines are only as a point of reference

Libre e misterioso
Lento (♩=46)

Estudio 2

homenaje a Bártok

Sempre molto acentuato
Presto (♩=176) *
(always prhasing independly)

Gabriela Ortiz

*Play very rhythmically, there is no real meter; bar lines are only to help synchronisation

24
mf
piu ped
28
31
cresc.
8vb
ff
mf
35
p
cresc.
40
f
p
cresc.
ff
43
p sub.
cresc.
8va
ff

45
8va
mf
p sub.
f
49
p sub.
f
mf
52
8va
f
8va
mf
55
ff sub.
8vb
pp
59
8va
8va
63
8va
8va al fine

66
71
74
77
8va