

# El pianismo en México y Latinoamérica: en búsqueda de una identidad musical propia

MARÍA ANTONIETA TELLO

**Resumen—** En el presente ensayo se muestran los resultados de una investigación realizada cuyo objetivo fue identificar los rasgos comunes en las obras pianísticas latinoamericanas, específicamente en los conciertos para piano y orquesta, y mostrar la posible existencia de una identidad latinoamericana a través de una tipificación y comprensión de los mismos, en las obras objeto de estudio, cuya mira es describir la relación entre un pianista, la identidad que éste puede transmitir como intérprete y la región a la que pertenece. El procedimiento se ha desarrollado en tres fases. La Primera Fase inicia con un análisis-diagnóstico mediante entrevistas a veinticuatro especialistas de los cuales contestaron por escrito once y uno oralmente, tanto europeos como latinoamericanos y el análisis de la información brindada por los mismos. En esta fase se buscó información sobre las escuelas pianísticas de la tradición europea, la escuela pianística latinoamericana, la identidad cultural transmitida por el pianista y la carencia de una metodología para análisis de obras musicales. En la Segunda Fase de Análisis se buscó la identificación de conceptos y elementos para considerar una Escuela pianística latinoamericana con identidad propia, los elementos identificados que pudieran ayudar a reconocer las características para poder realizar el análisis de obras latinoamericanas y así poder ofrecer una metodología para el análisis de obras musicales que responda a los cánones del ser latinoamericano y su forma de aprender y apreciar la música. La sustentante se dio a la tarea de crear un cuestionario: Formato para Análisis de Obras Musicales y aplicarlo a tres conciertos para piano y orquesta de autores latinoamericanos conformado por cuatro apartados y un Cuadro de Evaluación Sumativa No. VIII. En la Tercera Fase el Formato fue aplicado a tres conciertos para piano y orquesta latinoamericanos: El Concierto Tango del compositor costarricense Marvin Camacho Villegas, el Concierto para piano y orquesta No. 2 del compositor mexicano Alexis Aranda, y el Concierto para piano y orquesta de cuerdas del compositor mexicano Leonardo Velázquez. La Tercera Fase de Análisis consistió en el análisis de la información de la aplicación del Formato a los conciertos. En los resultados se reportó la conformación de una Escuela pianística latinoamericana para los especialistas a favor, la no existencia de la misma para los detractores, y para la sustentante la existencia de la escuela quedando identificada por los grandes compositores, los grandes intérpretes y los principios pedagógicos transmitidos de maestro a alumno de forma oral o escrita a través de una o dos generaciones. Se han mencionado por los especialistas los aspectos para reconocerla como la rítmica y la expresividad del pianista, las características de los pianistas latinoamericanos como el temperamento y la expresividad entre otras, y los aportes de la escuela a las otras escuelas globales como la rítmica y la transmisión de la identidad a través de la tradición popular. El

ensayo concluye con los aportes de la investigación a la interpretación pianística y a la formación en educación.

## I. INTRODUCCIÓN

Esta investigación se encuentra relacionada con los centros de educación musical y con el pianismo en México y en Latinoamérica. Para la mayoría de los profesores de música los centros de formación se reducen a una serie de criterios pedagógicos incapaces de conectarse con aspectos esenciales que necesita un pianista para desarrollarse en el mundo contemporáneo. Es un hecho que en la formación del pianista existe la carencia de conocer y hacer suya una tradición interpretativa. La inclusión del repertorio latinoamericano [1] de obras fomentaría este conocimiento así como la concientización de la identidad nacional. La problemática anteriormente expuesta es la que motivó a la sustentante para incursionar en la investigación que se expone a continuación [2].

El presente trabajo tiene como objetivo identificar los rasgos comunes que existen en las obras latinoamericanas para poder valorar la posible conformación de una escuela pianística basada en nuestra idiosincrasia y memoria auditiva de nuestra música. La sustentante ha tratado de responder a las interrogantes de los catedráticos de piano, pedagogos, solistas, estudiantes y pianistas en general sobre la existencia hoy en día de una tradición interpretativa o un modelo propio interpretativo. Tener una tradición es importante porque forma músicos convencidos de sus raíces, historia e identidad propias.

Para los concedores las escuelas pianísticas son un conjunto de elementos en donde sobresalen la técnica [3] y la forma de interpretación transmitida de maestro a alumno de forma sucesiva. Con el paso de los años estas escuelas llegaron a Latinoamérica y por ende a México. Otro aspecto importante para la construcción de comunidades pianísticas es conocer las obras de los autores latinoamericanos y para ello es necesario tener un instrumento para analizar las obras a interpretar.

La presente investigación tiene entre sus principales aportes la elaboración de un cuestionario: Formato para Análisis de Obras Musicales como herramienta para el intérprete así como la descripción de la conformación de una escuela pianística latinoamericana y sus aportes para la interpretación, el resto de las escuelas pianísticas globales y para la formación en educación. A continuación se describe el desarrollo de la misma.

## II. DESARROLLO

Todos los pueblos manifiestan y fortalecen su identidad nacional a través de la expresión artística y por ende en el

MARÍA ANTONIETA TELLO, DOCTORADO EN EDUCACIÓN,  
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.  
(tonytello2005@yahoo.com.mx).

El proyecto fue asesorado por DR. JOSÉ ANTONIO VARGAS AGUILAR

La autora agradece al Dr. Eduardo Gómez y a la DPI de la ULSA.

hecho creativo musical. La música se considera como un lenguaje total mediante el cual puede simbolizarse toda experiencia humana, desde su entorno y desde su historia por lo que se puede asumir como válida la música de todas las culturas y de todas las épocas. Para fines de esta investigación el vocablo “identidad” se relaciona con la identidad cultural de un pueblo, es decir, su cultura, la lengua, las relaciones sociales, los ritos, las ceremonias propias, las manifestaciones artísticas, los comportamientos colectivos, los sistemas de valores y los sistemas de creencias. La música es uno de los valores que da al ser humano una identidad propia [4].

El músico o intérprete se involucra con la construcción de su propia identidad y de la identidad de su pueblo, para resignificar y poder trascender. El incorporar el folclore a la música es parte de la identidad de los pueblos a nivel global.

En general todos los países latinoamericanos incorporan la música popular y sus ritmos tradicionales como los bambucos y los vallenatos colombianos, las canciones rancheras mexicanas, los valeses peruanos y la samba brasileña [5]. En cuanto al pianismo latinoamericano actualmente los compositores cuentan con la creación de un nuevo repertorio. La presente investigación está relacionada con el concepto de identidad contextualizado y fortalecido con el quehacer del músico latinoamericano para poder ser transmitido a futuro de generación en generación. Estas acciones pueden lograr la conformación de un pianismo latinoamericano que conlleve el concepto y la transmisión de una identidad propia.

Ser pianista en el s. XXI es algo bastante genérico y las escuelas pianísticas tienen mucho que decir al respecto ya que cada una pretende formar un modelo de pianista: un solista, un músico de cámara versátil, un profesor que transmite sus conocimientos o un solista que compagine a partes iguales la música y la investigación [6].

El concepto de escuela pianística europea o de la tradición se encuentra ligado a las exigencias del repertorio para piano escrito por los compositores de cada nación. Este concepto cuenta con elementos definitorios como las diferentes opciones técnicas o estéticas, las formas del pensamiento general y artístico, las salidas laborales [7] y el marco histórico político correspondientes a las diversas épocas en los distintos países [8]. Entre las escuelas pianísticas de la tradición se encuentran la vienesa [9] la alemana [10], la rusa, la francesa, la húngara, entre otras. Cada una pondera diferentes aspectos por ejemplo, la escuela francesa se caracteriza por el manejo de los colores a través de la técnica del pedal y la escala en tonos enteros empleada por algunos de sus compositores de la corriente impresionista, así como por su virtuosismo. En el siglo XXI existen las escuelas pianísticas de la innovación que se encuentran conformando como la americana y la polaca ¿Existe una escuela pianística latinoamericana? ¿Se está conformando?

La presente investigación está sostenida por las siguientes preguntas: ¿cuáles son las características de la escuela pianística latinoamericana? ¿Por qué es valiosa esta escuela en la educación musical y en la identidad latinoamericana? La finalidad de la presente investigación es identificar la existencia de ciertos rasgos comunes en las obras pianísticas, específicamente en los conciertos para piano y orquesta mexicanos y latinoamericanos, y mostrar la posible existencia de una identidad latinoamericana a través de la tipificación,

identificación e interpretación de los mismos en las obras objeto de estudio.

El análisis documental reportó escasa información sobre las escuelas pianísticas tradicionales y sobre la escuela pianística latinoamericana y su conformación. Se consideró entonces que la entrevista aplicada a un grupo de líderes de opinión proporcionaría información valiosa y sobre ciertos temas de estudio. Por este motivo el tipo de investigación es descriptiva documental y empírica por incluir entrevistas a especialistas. La investigación se desarrolló en tres fases.

En la Primera Fase se llevó cabo el análisis diagnóstico mediante entrevistas a especialistas, las cuales fueron realizadas y recopiladas por la sustentante con duración aproximada de una hora e incorporaron cuatro categorías: Escuelas pianísticas tradicionales, Escuela pianística latinoamericana, Identidad cultural transmitida por el pianista y Metodología para identificar las características de cada escuela y para el análisis de las obras latinoamericanas.

Los candidatos para la entrevista fueron veinticuatro informantes europeos y latinoamericanos, entre ellos profesores, investigadores e intérpretes considerados como conocedores del tema. La autora les envió el documento por escrito y solo once decidieron participar. Uno de ellos prefirió dictar las respuestas a la sustentante por no conocer el español.

Después del análisis de la información obtenida mediante las entrevistas la sustentante se dio a la tarea de buscar metodologías de análisis de obras musicales, ya que los especialistas argumentaron la carencia de la existencia de una metodología global para el análisis de obras. No se encontraron metodologías apropiadas, de ahí la necesidad de generar un instrumento de análisis de obras pianísticas.

En la Segunda Fase de Análisis se buscó la identificación de conceptos y elementos para considerar una Escuela pianística latinoamericana con identidad propia, los elementos identificados como rasgos comunes para reconocer las características que permitieran realizar el análisis de obras latinoamericanas, y el poder ofrecer una metodología para el análisis de obras musicales que respondiera a los cánones del ser latinoamericano y su forma de apreciar y aprender la música.

La sustentante elaboró el cuestionario: Formato para el Análisis de Obras Musicales, tomando como base el trabajo del musicólogo Jonathan Kramer (2002) [11], quien argumenta algunas características específicas que presenta la música posmoderna. La sustentante consideró que estas características pueden transformarse en preguntas para efectos de análisis de obras.

La propuesta metodológica presentada por la sustentante está basada en el concepto de Posmodernismo de Jonathan Kramer (2002). El autor considera que la música posmoderna debe ser escuchada desde una actitud y no relacionando el vocablo posmoderno con un determinado periodo histórico. Desde este punto de vista el escucha puede entender la música de todas las eras, y se encuentra ubicada en la mente de los oyentes actuales, más que en la historia. Viene del presente del individuo más que del pasado. La música se convierte en posmoderna así como el individuo se convierte en posmoderno.

Al ser indispensable el análisis auditivo ante la actitud de escucha propuesta por Kramer, la autora propone primeramente realizar el Análisis Auditivo con *Audacity* que es una aplicación informática multiplataforma libre y distribuido bajo la licencia GPL a la obra objeto de estudio. Posteriormente estos resultados se complementarían con los resultados de un Análisis Paradigmático de la partitura de la obra objeto de estudio.

Para identificar las bases conceptuales para el análisis de obras pianísticas la sustentante estudió a fondo las metodologías de la tradición que se aplican a los autores de la historia de la música. Por ejemplo el análisis schenkeriano (2003) [12] parte del principio de que existen varios niveles estructurales en una obra musical y que estos pueden ser esenciales o superficiales en su relación unos con otros e identifica tres: *Hintergrund*: estructura fundamental, base subyacente o estructura generatriz, *Mittelgrund*: base media y *Vordergrund*: superficie. Sin embargo se consideró que no son las más adecuadas para el presente trabajo, es decir para el análisis de una obra musical en el mundo contemporáneo. La teoría tradicional del análisis formal y armónico y el análisis schenkeriano se limitan a un análisis meramente musical.

La propuesta de la sustentante de acuerdo con los especialistas surge de la necesidad de la creación de una metodología desde la óptica sociocultural ya que ubica una obra con una actitud en la música de acuerdo con las características de la música posmoderna, y en un contexto más amplio que implica el conocimiento de la obra desde su proceso de creación a través de estrategias auditivas de escucha y de estrategias compositivas mostradas esquemáticamente.

Se necesita de un análisis de la obra que haga referencia a la música y las tradiciones de otras culturas, que considere la tecnología, la propuesta del compositor, el significado de la obra para los oyentes de acuerdo a la estructura de la misma y desde el reconocimiento de lo propio, es decir, un instrumento que vaya más allá de la partitura, el performance o los propios compositores. Incluso que de la pauta al oyente de reconocer su propia identidad de acuerdo a la cultura a la que pertenece o a su filiación política. Por lo anterior la autora profundizó en otras teorías como la de Ihab Hassan (Harvey, D.:1990) [13] y Jonathan Kramer (2002) a fin de tener las bases conceptuales necesarias para la elaboración de una metodología que cumpliera con las expectativas de la investigación.

Para efectos de este trabajo se retomaron los siguientes puntos de vista de los autores antes mencionados y sus teorías: de Jonathan Kramer el concepto de posmodernismo relaciona con ciertas actitudes en música que se encuentran referidas a la estructura, la unidad, la intertextualidad y el eclecticismo. También su reacción ante el modernismo, así como las dieciséis características que propone de la música posmoderna y las estrategias auditivas para analizar la música. De Ihab Hassan la tabla que diseñó en donde retoma ciertas características que ponderan las obras posmodernas, el paradigma moderno contra el sintagma posmoderno, la determinación moderna contra la indeterminación posmoderna, el género f/frontera moderno contra el texto/intertexto posmoderno.

El Análisis Paradigmático para efectos de este trabajo está basado en un concepto aplicado a la teoría musical recuperado

por Rubén López Cano (2002) [14] e inspirado en Nicolás Ruwet (1972) como entidad informativa que comprende todas reflexiones sobre un tema, en este caso una obra musical. Se puede ilustrar la idea de este análisis con el siguiente ejemplo. De una serie de números: 1, 2, 3, 1, 2, 4, 5, 6, 1, 4, 6, 7, la presentación paradigmática sería:

```

1, 2, 3,
1, 2, 4, 5, 6
1, 4, 6, 7

```

Cuando un elemento es nuevo, se sitúa a la derecha, cuando un elemento se repite, se pone debajo del elemento que se está repitiendo. Las columnas son los ejes paradigmáticos (que presentan las variaciones o repeticiones de un elemento, el modelo, es decir, el paradigma y sus variantes. Las filas son ejes sintagmáticos. En gramática un sintagma es una frase o una oración (Español en América: 2011) [15].

El Formato para Análisis de Obras Musicales está conformado por los siguientes elementos:

1. Análisis Auditivo con *Audacity*,
2. Análisis Paradigmático,
3. Indicadores
4. Elementos significativos

Los indicadores se emplean con el propósito de reconocer las características de una obra pianística desde las teorías de Jonathan Kramer, Ihab Hassan y David Harvey. Los elementos significativos surgen de las preguntas a los especialistas y tienen como propósito el describir los rasgos y características propias de las obras pianísticas latinoamericanas.

Para la elaboración del Formato se realizaron las siguientes acciones: 1. Análisis cuidadoso de las entrevistas aplicadas a los especialistas. 2. Elaboración de reactivos que provienen de las categorías elegidas para los apartados de las entrevistas. 3. Elaboración del Cuadro de Evaluación No. VIII que se encuentra en el Formato, dándole un valor a cada reactivo a fin de obtener una evaluación sumaria. 4. Análisis del video si es que se tiene de la obra objeto de estudio, para observar los gestos interpretativos y temperamento de los intérpretes. 5. Consideración de los resultados del Análisis Auditivo con *Audacity* a la obra objeto de estudio. 6. Consideración de los resultados de la aplicación del Análisis Paradigmático a la obra objeto de estudio. 7. Consideración de los resultados de la aplicación del Análisis de Elementos Significativos. 8. Consideración de los resultados reportados de la atenta escucha y observación el video de la obra objeto de estudio. 9. Llenado del Cuadro de Evaluación no. VIII para colocar la obra dentro de una escuela pianística de acuerdo con el puntaje obtenido al aplicar el instrumento a la obra objeto de estudio.

El instrumento diseñado contiene cuatro categorías: Escuelas pianísticas tradicionales, Escuela pianística latinoamericana, Identidad cultural transmitida por el pianista, Metodología de análisis de las obras para identificar las características de cada escuela. Está conformado por las instrucciones su para llenado, cuatro apartados, un cuadro de evaluación y se encuentra catalogado en INDAUTOR.

En la Tercera Fase de Análisis se buscó la aplicación del Formato para Análisis de Obras Musicales a tres conciertos para piano y orquesta de autores latinoamericanos: El *Concierto Tango* (2008-2015) del compositor costarricense Marvin Camacho [16], el *Concierto No. 2 para piano y orquesta* (2012), dedicado a Jorge Federico Osorio [17] del compositor mexicano Alexis Aranda [18] y el *Concierto para piano y orquesta de cuerdas* (1987) del compositor mexicano Leonardo Velázquez [19].

También en esta fase se buscó encontrar las semejanzas y diferencias entre los tres primeros movimientos de los conciertos seleccionados. Corroborar si los primeros movimientos de los conciertos presentan rasgos comunes a otras obras latinoamericanas, y si la identificación de los rasgos comunes y características pueden considerarse como la conformación de una escuela pianística latinoamericana.

El Formato para Análisis de Obras Musicales fue validado por dos especialistas: el compositor mexicano Alexis Aranda con el *Concierto Tango* de Marvin Camacho y el Maestro Francisco Viesca Treviño, Director de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México con el *Concierto para piano y orquesta de cuerdas* de Leonardo Velázquez.

### III. CONCLUSIONES

La presente investigación tuvo como primer objetivo el identificar las características que conforman la escuela pianística latinoamericana. El segundo objetivo fue el conocer la importancia y aportes de la misma. A partir de ellos se concluye lo siguiente retomando un esquema en donde aparecen primeramente las opiniones de los especialistas a favor, posteriormente las opiniones de los especialistas detractores y por último la de la autora de la presente investigación.

En cuanto a las características de una Escuela pianística latinoamericana resulta complejo afirmar que existe una Escuela pianística latinoamericana como tal, aunque algunos de los especialistas ya consideran el hecho, pero lo que sí puede asumirse es que se está conformando y que existen evidencias al respecto.

Los especialistas a favor consideran que sí existe. Para que exista una escuela pianística latinoamericana se requiere de la presencia de varios aspectos, que son compartidos con el resto de las escuelas pianísticas globales. Para ellos la escuela pianística latinoamericana queda identificada por compositores de su tradición como Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, Glauco Velásquez, Ernesto Nazareth y Chiquinha Gonzaga entre otros. Se tiene el aporte de sus grandes intérpretes o representantes con las grabaciones de las interpretaciones de los autores de las escuelas europeas de la tradición y de las obras latinoamericanas llenas de virtuosismo y temperamento. Esto se observa claramente en individuos y casos particulares, pero no en instituciones completas, como Claudio Arrau, Martha Argerich, Teresa Carreño y Jorge Federico Osorio. Existen tres aspectos en los que hay que prestar atención para reconocer la existencia de la escuela pianística latinoamericana en las obras de los compositores latinoamericanos que se interpretan y son: los aspectos técnicos como la pulsación rítmica, el ataque empleado en la

interpretación de una obra, la mecánica de la ejecución, el virtuosismo y la fidelidad a la partitura; los aspectos interpretativos como la interpretación de obras de compositores latinoamericanos, una musicalidad emotiva (pondera el canto y la línea melódica), la escala de valores estéticos (lo que se considera una “mejor interpretación”) y los aspectos más ligados a la mecánica de la ejecución. El repertorio más interpretado (en particular en relación con el repertorio autóctono), la posibilidad de reconocer una relación con los compositores vivos capaz de estimular la creación de un repertorio pensado en función de la realidad interpretativa local, el conocimiento del folclore de cada región para su interpretación, la fuerza interpretativa, la comunicación con el público, la personalidad, el carácter del intérprete y el temperamento del músico latino, más bien al servicio de la complejidad rítmica de las obras musicales que fueron inspiradas por ritmos incluso indígenas. Por último los aspectos laborales como el conocimiento de los trabajos de investigación de los profesores de piano, la forma de enseñar (especialmente en lo que respecta a la relación entre docente y discente en las prácticas de estudio) y la escala de valores éticos relacionada con las posibles salidas laborales del profesor y del intérprete. El cómo abordar las obras de los autores de todas las escuelas pianísticas de la historia de la música, las digitaciones, la técnica del pedal, y los cambios dinámicos y agógicos entre otros aspectos. Las diferentes escuelas pianísticas europeas han aceptado las obras musicales latinoamericanas con sus características propias. Se conoce que están basadas en danzas y ritmos nacionales con acentos y conceptos sonoros muy diferentes a las composiciones europeas.

Los especialistas detractores consideran que no existe una escuela pianística latinoamericana porque es imposible reconocer los rasgos comunes que puedan conformarla. Reconocen las escuelas pianísticas de la tradición europea pero no logran encontrar las características de una escuela latinoamericana, o bien las diferencias con los pianistas europeos. Logran ver los aportes de algunos individuos en particular y no hacen mención a ningún tipo de repertorio.

La autora de la investigación considera que la escuela pianística latinoamericana existe desde hace aproximadamente un siglo como lo documentan los pianistas argentinos. Los rasgos comunes sí existen, son identificables y además son extensibles para el resto de las escuelas pianísticas europeas de la tradición y globales. Un rasgo común a las otras escuelas pianísticas es la presencia de los grandes intérpretes. Los intérpretes de la escuela pianística latinoamericana para los especialistas son: Claudio Arrau, Martha Argerich y Jorge Federico Osorio, ya que en ellos se puede observar claramente un ataque firme y directo, una depuración en el manejo del virtuosismo así como seguridad, claridad y fuerza expresiva en el canto de las líneas melódicas y el contexto global al interpretar una obra. Interpretan a cada escuela según sus tratados y respetan sus parámetros interpretativos. Otro rasgo común con las otras escuelas pianísticas serían las obras de los compositores latinoamericanos que incorporan géneros y rítmicas tradicionales, populares o folclóricas en su producción musical, como Marvin Camacho, Héctor Villalobos y Leonardo Velázquez, entre otros. Otro aspecto a considerar

son las obras de los compositores latinoamericanos que incorporan intertextualidades de los compositores y las obras de la tradición, que pertenecen a otras escuelas pianísticas como Alexis Aranda (incorpora intertextualidades estilísticas referentes a Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Czerny o Federico Chopin que pertenecen a las escuelas vienesa, alemana y francesa respectivamente). La escuela se da en la transmisión de un conjunto de principios pedagógicos e interpretativos, que se transmiten de una generación a otra de manera oral o escrita, y que deben ser preservados y definidos por el maestro, de lo contrario tienden a perderse con el paso de los años. Entre estos principios pedagógicos e interpretativos se tiene la calidad del sonido del intérprete, el cómo abordar los autores de las diferentes escuelas europeas de la tradición y la escuela latinoamericana que se está conformando, así como sus autores contemporáneos, las digitaciones, la técnica del pedal, los aspectos rítmicos, la estilística de las obras, los diferentes géneros musicales, el carácter de las obras, el tiempo y pulso correctos ante una indicación metronómica escrita en la partitura, la preparación de los cambios agógicos y dinámicos y la selección de un repertorio. Las escuelas pianísticas europeas han aceptado las obras musicales latinoamericanas, ya que existen pianistas de todas las escuelas pianísticas que quieren interpretar o interpretan desde su propuesta obras latinoamericanas como la *Misa Tango* de Eduardo Palmieri, o el *Concierto para piano en Tercios de Tono* De Julián Carrillo que fue estrenado por Bernard Flavigny. Quieren conocerlas y aprender de ellas, lo que implica reconocer y aceptar una nueva escuela pianística.

En cuanto a los aportes de la Escuela pianística latinoamericana para los especialistas esta escuela pianística que se está conformando ya aporta al mundo global algunos aspectos.

Los especialistas a favor consideran que existe una dificultad rítmica del repertorio de los compositores latinoamericanos. La Escuela pianística latinoamericana es una contribución significativa que se basa más en la forma de interpretar la música propiamente latinoamericana que en un aporte de desarrollo técnico o de otro tipo. Existe una retroalimentación a la identidad latinoamericana ya que la identidad cultural está dada por la interpretación de obras compuestas por compositores latinoamericanos. La cultura identitaria se manifiesta en todos los actos culturales y artísticos, así como en el acto interpretativo musical. Los pianistas difunden de forma consciente o inconsciente su tradición cultural. La identidad musical es un todo que abarca la característica rítmica, el concepto sonoro (muchas veces aunado al ritmo), las líneas melódicas recreadas en canciones populares. Generalmente el profesor deja una marca casi indeleble en la instrucción personalizada, sumado a la instrucción sistémica teórica, las tradiciones, y la forma de enseñanza lo cual implica transmitir la identidad en la música. Dado que esto puede ser común a cualquier escuela pianística, parece un indicio de la conformación de esta escuela.

Los especialistas detractores consideran que la identidad cultural latinoamericana no se presenta en la música proveniente de un pianista y que la identidad puede tener una lectura ideológica y los músicos no son los encargados de transmitirla.

La autora de la investigación considera que la identidad cultural sí está dada por la interpretación de obras compuestas por compositores latinoamericanos. La cultura identitaria se manifiesta particularmente en el acto interpretativo musical y los pianistas difunden de forma consciente o inconsciente su tradición cultural. Cuando los compositores comenzaron a tomar los giros melódicos de sus propias raíces, se abrió un universo a explorar con melodías ritmos, sonoridades y emociones diferentes. Cada país se diferencia notoriamente por su música.

En cuanto al aporte de la investigación para la interpretación pianística el Formato de análisis propuesto por la sustentante puede ser empleado por los intérpretes (instrumentistas o compositores) con un grado o nivel de maestría y con fines de mejora para su interpretación. Los resultados ayudarán a la comprensión de la obra por parte del intérprete, es decir, desde la forma, la estilística, la identificación de los rasgos comunes como los ritmos latinos y la escuela a la que pertenece la obra en cuestión entre otros aspectos. Al observar el video el pianista será capaz de conocer su trabajo escénico para mejorarlo, su personalidad, temperamento, su capacidad y solvencia técnica, la reacción y su comunicación con el público.

El presente trabajo ofrece una propuesta de investigación con las siguientes fortalezas. Es un trabajo descriptivo con una parte empírica dado el estudio de campo realizado con las entrevistas y el análisis de las obras que logra un acercamiento de la descripción del concepto de Escuela pianística latinoamericana. Abre la posibilidad de encontrar en el pianista la transmisión de una identidad cultural a través de sus interpretaciones. Ofrece al intérprete una herramienta para mejorar sus ejecuciones. La creación de un Formato para Análisis de Obras Musicales es un aporte a nivel global para la educación musical, la interpretación y la musicología.

Como trabajo de investigación se deben acotar sus limitaciones. La investigación puede fortalecerse con la aplicación y llenado del Formato para el Análisis de Obras Musicales por otros especialistas. Se requiere de ciertos conocimientos previos para el llenado del Formato. El uso del *Audacity* generalmente se desarrolla a nivel de maestría en la música. Las entrevistas deben ser aplicadas a especialistas de otras escuelas para enriquecer la información recibida. La conformación de la escuela pianista latinoamericana necesita ser discutida con otros especialistas ya sea mediante entrevistas o bien en los festivales latinoamericanos, foros y conferencias.

En cuanto a los aportes del método para elaborar la investigación se consideran que se creó una metodología de análisis de obras musicales. Éste es el aporte de mayor importancia ya que es un instrumento que no existía a nivel global. De acuerdo con los especialistas era necesaria la creación de dicho formato para los intérpretes, musicólogos, compositores, educadores y estudiantes de música de las IES. Este instrumento permite detectar los rasgos comunes que existen en las obras pianísticas latinoamericanas y lograr un análisis sobre la forma y estructura de la obra en cuestión. Para ello necesita emplear el Análisis con "*Audacity*", el Análisis Paradigmático y la grabación de CD o video. Permite la identificación de los rasgos latinoamericanos en las obras. Permite al intérprete tener un mapa mental de la obra a

analizar, así como los ataques y las articulaciones en el instrumento a la hora de la ejecución de la misma. Permite también reconocer las agógicas y dinámicas, las intertextualidades, a fin de lograr una propuesta de interpretación global fundamentada y considerada por el sustentante como idónea. Apoya al medio musical en las áreas de educación, interpretación y musicología. El formato fue validado por dos especialistas y fue llenado por la sustentante evidenciando que puede ser llenado por personas con conocimientos musicales. Permite distinguir rasgos entre las escuelas y dentro de las obras pianísticas. La metodología empleada permite la combinación de los datos obtenidos por la teoría con la empiria de manera a recuperar las voces de los expertos.

El presente trabajo puede florecer a futuro si se implementan acciones como la difusión del Formato para Análisis de Obras Musicales en las instituciones de educación superior en México y en el extranjero, a través de publicaciones, de su citación en otros trabajos de investigación, en conferencias, foros y festivales a nivel mundial.

En cuanto a los aportes al área de la formación en la educación musical. A continuación se enuncian los aspectos ponderados: La identificación de las escuelas pianísticas tradicionales europeas permitirá a los estudiantes reconocer y comparar las características de cada una. De esa manera ayudará a que sus interpretaciones sean acordes a cada escuela pianística. La identificación de una escuela pianística latinoamericana favorecerá establecer cursos o talleres en que se desarrollen las características que conforman a la misma. El Formato para el Análisis de Obras Musicales aporta a las IES en música una herramienta para una mejor formación de los estudiantes al desarrollar la capacidad de análisis de obras musicales e impulsa en los centros de formación musical un mayor estudio e interpretación de música mexicana. Fortalecer el currículum de las IES en música desarrollando más el sentido de identidad nacional a través del estudio e interpretación de obras mexicanas y latinoamericanas. Ayuda a los intérpretes a ser más cuidadosos en las interpretaciones al dar el énfasis y características propias de la obra (rítmica, técnicas, virtuosismo en la interpretación). Por último, para cerrar el trabajo de investigación en un doctorado en educación, es importante considerar que mientras tengamos más y mejores jóvenes preparados en las IES en música se generará mayor conciencia e identidad nacional así como armonía social.

#### IV. BIBLIOGRAFÍA

- [1] M. A. Tello. "El diálogo entre presente y pasado en el Concierto para piano y orquesta No. 1 de Alexis Aranda". Tesina par obtener el grado de Maestra en Música (Interpretación), UNAM, México, 2012.
- [2] M. A. Tello. "Metodología de la enseñanza para la interpretación y grabación del concierto para piano y orquesta No. 1 de Alexis Aranda". En *Enseñanza, equidad y sostenibilidad*, Tomo 11, Colección Pedagogía Iberoamericana, Colombia, 2013.
- [3] L. Chiantore. *Historia de la Técnica Pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Alianza Editorial, España, 2010.
- [4] L. Vitale. *Música Popular e Identidad Latinoamericana. Archivo de Chile*. Documento electrónico recuperado el 14-01-2015 y disponible en Web del Centro de Estudio Miguel Enríquez: <http://www.archivochil.com>.
- [5] E. Cáseres. "Música e Identidad. La situación latinoamericana"; *Revista Musical Chilena*, vol. 55, No. 196. Documento electrónico escrito en 2001, recuperado el 20-07-14 y disponible <http://www.latinoamericana-musica.net/enseñanza/caceres/identidad.html>.
- [6] L. Chiantore. "Una Una nessuna o centomila? Apuntes históricos y reflexiones ontológicas en torno al concepto de escuela pianística, (Musikeon, España)." En el marco del *Primer Congreso Latinoamericano de Piano*, Buenos Aires, 2010. Documento electrónico escrito en 2010 y disponible en [http://www.chiantore.com/pdf/chiantore.com\\_UNA\\_NESSUNA\\_CENTO\\_MILA\\_CAST.pdf](http://www.chiantore.com/pdf/chiantore.com_UNA_NESSUNA_CENTO_MILA_CAST.pdf).
- [7] M. A. Tello. "Propuesta de competencias para el pianista solista del CNM del INBA –para su internacionalización". Tesis para obtener el grado de Maestra en Educación Área Administración Educativa y Gestión, ULSA, México, 2012.
- [8] C. Roldán Quintero. *La Formación Pianística en Bogotá: hacia la Creación de una "Escuela" propia. Cuadernos Musicales. Artes Visuales, Artes Escénicas*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, pp. 46-47. Documento electrónico recuperado el 09-02-2013, y disponible en: <http://www.academia.edu/1393952/La>.
- [9] P. Badura-Skoda. *Interpreting Mozart. The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*. Routledge, USA, 2010.
- [10] P. Badura-Skoda. *Interpreting Bach at the Keyboard*. Clarendon Press, USA, 1993.
- [11] J. Kramer. "The Nature and the Origins of Musical Postmodernismo, en *Postmodern Music/Postmodern Thought*," Judy Loched and Joseph Auner (ed.), Routledge, USA, 2002.
- [12] A. Forte & S. E. Gilbert. *Introducción al Análisis Schenkeriano*, España: Idea Books, S.A., 2003
- [13] D. Harvey. *The Condition of Posmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell Publishers, Ltd. USA, p. 45, 1990.
- [14] R. López Cano. "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual"; Número especial: Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio. *Revista Cuicuilco*, vol. 9, Tomo II. Documento electrónico escrito en 2002, recuperado el 19-10-14 y disponible en: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).
- [15] Español en América, 2011. Eje paradigmático y eje sintagmático. Documento electrónico recuperado en enero de 2011 y disponible en [http://espanolenamerica.wordpress.com/2011/01/19/eje-paradigmático\\_y\\_eje\\_sintagmático](http://espanolenamerica.wordpress.com/2011/01/19/eje-paradigmático_y_eje_sintagmático).
- [16] M. Camacho. *Concierto Tango para piano orquesta*, dedicado a María Antonieta Tello, partitura inédita, 2008-2015.
- [17] Biografía de Jorge Federico Osorio, 2009. Documento electrónico recuperado en noviembre de 2011 y disponible en [http://www.naxos.com/artistinfo/Jorge\\_Federico\\_Osorio/8789.htm](http://www.naxos.com/artistinfo/Jorge_Federico_Osorio/8789.htm)
- [18] A. Aranda. *Concierto para piano y orquesta No. 2, Ophiuco: El Signo Secreto*, dedicado a Jorge Federico Osorio, partitura inédita, 2012.
- [19] L. Velázquez, *Concierto para piano y orquesta de cuerdas*, partitura inédita,