

La enseñanza del piano en Cuba y la impronta de Teresita Junco desde 1973-2009

*The teaching of the piano in Cuba and the imprint of Teresita Junco
from 1973-2009*

Lic. Jaciel Salgas-Díaz

aciel.diaz@upr.edu.cu

Dra. C. Yadyra de la Caridad Piñera-Concepción

Universidad “Hermandos Saíz Montes de Oca”, Pinar del Río, Cuba

Resumen

El siguiente trabajo realizado pretende ofrecer una breve panorámica de la enseñanza del piano en Cuba, así como resaltar el nombre de aquellos que con su impronta han elevado la calidad de la escuela pianística cubana hasta llegar a la figura de la pianista y profesora Dagmar Teresita Junco Reyna (1946-2009). Al abordar elementos de su vida y obra, sus aportes al proceso de interpretación pianística, al trabajo metodológico sobre las obras del repertorio pianístico y sus valiosos apuntes sobre el ritmo en la música cubana, permiten a docentes, pianistas, alumnos u otras personas interesadas en el universo pianístico la posibilidad de entender de una manera amena los principales elementos a tener en cuenta para poder afirmar tal cual lo hizo ella: “¡Qué fácil es tocar el piano!”

Palabras clave: enseñanza artística, piano, educación, música.

Abstract

The following work is intended to offer a brief overview of the teaching of the piano in Cuba, as well as highlight the name of those who with their stamp have raised the quality of the Cuban piano school to the figure of the pianist and teacher Dagmar Teresita Junco Reyna (1946-2009). By addressing elements of his life and work, his contributions to the process of piano interpretation, the methodological work on works of the piano repertoire and his valuable notes on rhythm in Cuban music, allow teachers, pianists, students or others interested in the pianistic universe the possibility of understanding in an entertaining way the main elements to be taken into account in order to affirm as she did: “How easy it is to play the piano!”

Keywords: artistic teaching, piano, education, music.

Introducción

Con la aparición del *piano e forte* en los primeros años del siglo XVIII, conocido después solo con el nombre de piano, en el universo musical se produjo una trascendental revolución, al contarse entonces con el instrumento de mayores registros sonoros.

La ciudad italiana de Florencia fue la cuna del piano, extendiéndose su fabricación a otros países europeos, los que exportaron gran cantidad de instrumentos al resto del mundo. A partir de la década del 60 de 1700, el piano comienza a estar presente en algunas ciudades de América; importados principalmente desde Francia, Alemania e Inglaterra. En Estados Unidos muy pronto comenzó a florecer su fabricación, convertida en muy poco tiempo en una próspera industria, incorporándose hacia 1830 en la corta lista de los países que monopolizaban el comercio a nivel mundial.

En 1791, según referencias encontradas en la prensa periódica de la época, ya se conocía de la presencia del piano en Cuba. Mucho se ha especulado sobre las circunstancias de su introducción; unos aseguran que fue consecuencia de la bonanza económica dejada por los ingleses después de su estancia en el occidente de la isla durante once meses, otros son de la opinión que fueron traídos por los colonos franceses que provenientes de Haití se asentaron en gran cantidad en el oriente cubano a partir de 1794. Aunque tampoco se puede descartar que llegaran desde España, traídos por residentes de la isla que sostenían con la metrópoli estrechos vínculos, interesados en el desarrollo de las artes.

Proveniente de Barcelona, España, llega a Cuba hacia 1860 Avelino Pomares, quien sería el primer constructor de pianos que se establece en la isla. En la habanera calle Belascoain instala una fábrica a la cual nombró *La Antilla Industrial*. Sus productos tuvieron gran aceptación, figuras como Fernando Arizti, Nicolás Ruiz Espadero, Ignacio Cervantes y Alfredo Peyrellade les mostraron gran preferencia.

Estableció también dos almacenes para efectuar las ventas de sus instrumentos, uno en la calle Habana 113 llamado *El Olimpo*, y años más tarde otro con el nombre de *Los Dioses del Olimpo* en Cuba 47. En la Exposición de Matanzas de 1880 el fabricante Pomares fue premiado con Medalla de Oro.

A finales del 1800 era también muy conocido en La Habana Carlos L. Peters, otro fabricante de pianos que mantuvo su taller durante más de cuarenta años. Por su parte, Avelino Pomares vendió sus establecimientos en 1896, los que fueron comprados por un comerciante de apellido Giralt, quien llegaría a monopolizar en Cuba el negocio de la importación, fabricación, reparación y ventas de pianos, creando la empresa *Giralt*, más tarde *Giralt e Hijos*. Los componentes esenciales del piano eran traídos desde Estados Unidos y ensamblados en los talleres *Giralt*, donde se fabricaban íntegramente los muebles con maderas cubanas.

En 1836, cuatro años después de establecido en La Habana el pianista y compositor alemán Juan Federico Edelmann, instala un almacén de instrumentos musicales y casa editora de música. Desde los primeros momentos estuvieron presentes las ventas de pianos provenientes de Europa y Estados Unidos.

En 1881 Anselmo López pasó a ser el propietario de la Casa de Música y Editora que hasta entonces había pertenecido a los descendientes de Edelmann, continuando la tradición de la venta de pianos, importando el instrumento de los más importantes fabricantes del mundo.

En el año de 1893 Anselmo López inauguró el *Salón López*, sala dedicada de forma especial a los conciertos de piano, donde los más importantes pianistas de la época eran invitados para que probaran los nuevos instrumentos que se pondrían en venta.

En 1959 José Sedán instala en La Habana un taller de construcción y reparación de pianos, identificando a sus productos con el nombre de *Libertad*. Al año siguiente, Esteban Casanova crea los pianos *C.C Victoria*, de los que tan solo fueron fabricados seis, pues el taller tuvo que desactivarse debido a que no pudieron seguir contando con el abastecimiento de los principales componentes, coincidiendo con la nacionalización de todos los talleres de instrumentos musicales existentes en el país.

Desarrollo

La historiografía musical cubana ha registrado y reconoce que a partir de 1832, al establecerse en La Habana el pianista alemán Juan Federico Edelmann, es que comienza en la isla la enseñanza del piano con carácter profesional, calificado además, como una especie de *padre de la pianística en Cuba*. Más de treinta años antes de su llegada ya

venían apareciendo anuncios en la prensa periódica de quienes enseñaban la técnica del instrumento, exceptuando algunos pocos ejemplos, predominaban los aficionados.

Fueron italianos y españoles los pianistas que, aunque no profesionales, sobresalieron durante las dos primeras décadas del Siglo XIX, algunos enseñaban en la Academia Santa Cecilia y otros de manera informal en sus residencias. Merece reconocimiento especial Dolores Espadero, Maragliano y Marescotti, quienes antes de llegar a Cuba habían recibido estudios académicos en Europa.

Poco tiempo después de establecerse en La Habana Juan Federico Edelmann, decide dedicarse a la enseñanza, aprovechando las oportunidades que le brindaba su cargo de director de la Sección de Filarmónica de la Sociedad Santa Cecilia, institución a la que pertenecían las personas más cultas y de mayor sensibilidad musical de La Habana.

Manuel Saumell, Pablo Desvernine y Fernando Arizti fueron los tres alumnos a los que Edelman distinguió de forma muy particular por sus especiales facultades como pianistas; con quienes siempre sostuvo una estrecha amistad y diálogo profundo, entre virtuosos, a los que indujo no sólo a que lograran ser siempre excelentes pianistas, también a introducirse en los secretos de la composición y sobre todo, de la enseñanza.

A lo largo de la segunda mitad del Siglo XIX ya la pianística en Cuba tenía figuras que habían alcanzado el máximo de la fama y el reconocimiento. En La Habana coexistían dos generaciones, distinguiéndose la de los alumnos de Edelmann y los de éstos a su vez, entre los que se destacaron: Gaspar Villate, Ernesto Edelmann, Cecilia Aristi y Carlos Alfredo y Eduardo Peyrellade; mientras que en las ciudades más importantes del resto de la isla comenzaban a surgir pianistas que ocuparían un lugar prominente en el ambiente musical cubano, figuras como Natalia Broch de Calvo en Matanzas; Laureano Fuentes y Rafael Pascual Salcedo en Santiago de Cuba; Catalina Berroa en Trinidad; trascendiendo incluso en el extranjero, como es el caso del trinitario José Manuel (Lico) Jiménez.

La segunda mitad del Siglo XIX es también el tiempo en que surge la corriente nacionalista en la música, donde está involucrada de una forma significativa la obra de dos figuras de la pianística, Ignacio Cervantes y Manuel Saumell.

Merece una especial mención Nicolás Ruiz Espadero, quien llegó a ser el compositor cubano más famoso de su época, que tiene el gran mérito de haber sido conocido en el mundo entero sin salir nunca de Cuba, gracias a la amistad que sostuvo con Luis Moreau Gottschalk, pianista norteamericano que visitó la isla en tres ocasiones, quién conoció y admiró grandemente la obra de Espadero.

Con una sólida formación académica, después de presentarse con gran éxito en los mejores escenarios de Europa, llegó a Cuba en 1882 el holandés Hubert de Blanck. Entusiasmado por la gran acogida que tuvieron sus presentaciones en La Habana, y luego de vislumbrar el ambiente cultural que estaba en ascenso en la ciudad, decide establecerse en ella de forma definitiva.

Llegó en 1883 y sólo dos años después fundó el conservatorio de su nombre, primera institución de este tipo que de forma oficial se establece en Cuba, con todos los rigores que implicaba la enseñanza de la música con carácter académico.

Hasta la fundación en 1885 del Conservatorio Hubert de Blanck, la enseñanza del piano en Cuba se desarrolló de forma muy limitada en las residencias de los profesores y en alguna que otra sociedad de instrucción y recreo. Para aquellos que podían pagar sus estudios en el extranjero los destinos obligados para el perfeccionamiento eran Europa y Estados Unidos, países que contaban con profesores e instituciones musicales, muchas veces de reconocimiento internacional.

Desde que en los años sesenta del Siglo XIX la pianística en Cuba había alcanzado ya cierto desarrollo, resultaba difícil delimitar quienes eran los pianistas que sólo se dedicaban a ofrecer conciertos, y cuales se manifestaban como profesores. Eran dos profesiones que generalmente se desarrollaban simultáneamente.

Casi siempre ocurría que el pianista en su juventud, al terminar los estudios, se dedicaba intensamente a trabajar como concertista, para después, ya en la madurez, consagrarse a la enseñanza. La historia de la pianística en Cuba registra muchos ejemplos de excelentes y exitosos concertistas que devienen en pedagogos, casi como una generalidad en los que surgen después de la llegada de Juan Federico Edelmann a La Habana, reforzada esta dinámica del concertista-profesor posterior a la fundación del Conservatorio Hubert de Blanck en 1885 y de otros centros de enseñanza musical creados en los primeros años del Siglo XX.

Juan Federico Edelmann, Manuel Saumell, Pablo Desvernine, Fernando Aristi, Nicolás Ruiz Espadero, José Manuel (Lico) Jiménez, Ignacio Cervantes, Cecilia Aristi y Angelina Sicouret, forman parte de esa larga lista de excelentes *pianistas concertistas* cubanos que casi siempre la historia los reconoce más como pedagogos. De igual forma sucede con figuras que desarrollaron en el extranjero una extraordinaria carrera, consideradas virtuosas del piano; como ejemplos: Alberto Falcón, Benjamín Orbón, Joaquín Nin Castellanos, César Pérez Sentenat, Dulce María Serret, Flora Mora, Ursulina Sáez Medina, Margot Rojas y Joaquín Nin Culmell.

Aunque prevalecieron durante las décadas del veinte, treinta y cuarenta los *concertistas-pedagogos*, también se destacaron pianistas que prefirieron desarrollar su arte casi de forma exclusiva como concertistas, algunos llegaron a tener un elevado reconocimiento internacional, como Jorge Bolet Tremolado, considerado por la crítica como uno de los mejores pianistas a escala mundial en el Siglo XX.

Merece una especial mención Ernesto Lecuona, que subió vertiginosamente a la cúspide de la fama como concertista, y aunque después se dedicó con mayor constancia a la composición, quedó vivo el mito de haber sido el mejor pianista cubano que interpretara sus propias composiciones, realizando notables aportes con esta particular manera, y a veces difícil, forma de interpretación.

Rosario Franco y Huberal Herrera pertenecen a la generación de *pianistas concertistas* que comenzaron sus respectivas carreras en los años cuarenta. Despuntaron *como buenos* desde sus primeras presentaciones; Rosario se creó un amplísimo repertorio, donde está presente los clásicos de todos los tiempos y los contemporáneos, mientras que Huberal, dominando también la técnica de los clásicos, se ha convertido en el intérprete por excelencia de las composiciones de Ernesto Lecuona. Los une el mérito de ser los veteranos de la pianística cubana, con más de cincuenta años de labor ininterrumpida.

Los pianistas pedagogos

Hablar en este texto de los pianistas que se inician como pedagogos en los finales del siglo XIX y durante las dos primeras décadas del Siglo XX pero antes citar a una serie de pianistas concertistas, que antes de la creación del Conservatorio Hubert de Blanck

en 1885 ya se desempeñaban como pedagogos: Juan Federico Edelmann, Pablo Desvernine, Fernando Arizti, Nicolas Ruiz Espadero, Ernesto Edelman, Lico Jiménez

Es muy importante aclarar que muchos de los grandes pianistas cubanos han desempeñado la función de maestros de piano pero no todos han tenido la posibilidad de brindar a la historia de la enseñanza musical cubana aporte de considerable vigencia e importancia como lo hiciera la destacada pedagoga y pianista Dagmar Teresita Junco Reyna.

Finalizando la primera mitad del siglo XX, exactamente un lunes 7 de octubre de 1946, nace Dagmar Teresita Junco Reyna. De su padre heredaría y aprendería su universo musical, pues, esta mujer, descende del gran pedagogo y músico cubano Juan Jorge Junco, conocido como el padre de la escuela cubana del clarinete por sus aportes a la enseñanza del mismo.

Tere, como cariñosamente le conocían todos, comenzó sus estudios de la mano de Esther Ferrer, quien guió su insipencia en el teclado, para más tarde estrenarse como directora de coros, en cuya tarea se empleó a fondo. Cantó bajo la guía del insigne maestro Manuel Ochoa y fue alumna de los mejores profesores de Solfeo, Armonía y Contrapunto, Historia de la música, en el conservatorio hoy llamado Amadeo Roldán, dejando en todos la impronta de una genuina música, de depurada técnica y creatividad. Desenfadadamente, incursionó por cuanta experiencia pudiera enriquecerla, amén de los prejuicios estilísticos, de esta manera acompañó a instrumentistas y cantantes de variados géneros, disfrutando de la música popular de Cuba y del mundo. Fue, igualmente, miembro de agrupaciones de cámara así como percusionista, por varios años, en la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por excepcionales directores orquestales cubanos y extranjeros.

En 1968, viajó a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas a pulir su magisterio en el instituto “Gnecin”, en Moscú, siendo pupila asignada de la gran maestra Lidia Nikolaevna, de la cual aprendió el arte del piano, al mismo tiempo que la didáctica humanística de la pianística de excelencia. Después de graduarse en 1973, participó en cursos de perfeccionamiento en Checoslovaquia con el profesor Alexander Rauj y de Historia y Teoría del Arte Interpretativo en el Conservatorio “Tchaikovsky”, en Moscú.

Al regresar a Cuba se incorpora a la naciente plantilla de profesores que tendrían el enorme privilegio de ser los fundadores del claustro del Instituto Superior de Arte, hoy Universidad de las Artes. Allí multiplicó su magisterio en los procesos de formación inicial, incidiendo en el crecimiento técnico- musical y humano de disímiles alumnos, convertidos luego en prestigiosos artistas del mundo pianístico nacional e internacional.

En 1980, junto a destacados profesores tales como Frank Fernández, Cecilio Tieles, Ninowska Fernández, entre otros, fundó la Comisión Nacional de Piano, la cual dirigió desde sus inicios y hasta el final de sus días. Al frente de ella perfeccionó los planes de estudio de este instrumento, elevando la calidad de los mismos, introdujo todos los conocimientos adquiridos en la llamada cuna de las didácticas musicales, la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, contextualizando lo aprendido a las condiciones de nuestro país y de nuestros estudiantes.

Entre sus grandes aportes a la pedagogía del piano en Cuba, podemos citar aquellos referidos al proceso de interpretación de obras musicales, su estudio de las obras cubanas desde el punto de vista rítmico, con todos los elementos que en tal sentido posee nuestra música y sus criterios sobre el proceso de enseñanza aprendizaje del piano desde el punto de vista metodológico y didáctico.

Recibió en vida muchos reconocimientos, diplomas y condecoraciones: Orden al Mérito Pedagógico, la condición de Laureada del Arte otorgada por el Instituto Superior de Arte, la Medalla de la Educación Cubana, la Distinción Raúl Gómez García, la Medalla por la Cultura Cubana, la Orden Alejo Carpentier y el diploma Amadeo Roldán que otorga la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Recibió la Giraldirilla de La Habana que entrega la Asamblea del Poder Popular en la Ciudad de La Habana, en nombre de su pueblo, como reconocimiento a sus méritos extraordinarios y por su excepcional contribución al desarrollo y fortalecimiento de nuestra Ciudad (20 de octubre 2006). Nominada al Premio Nacional de la Enseñanza Artística (diciembre 2006). Fue homenajeada por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba por su Excelencia Pedagógica y Artística

Actuó en diferentes países de Europa y América Latina, como Rusia, Bulgaria, Polonia, Checoslovaquia, Hungría, España, México, Venezuela, Santo Domingo, Ecuador,

Estados Unidos y Londres. Fue jurado de concursos nacionales e internacionales. Impartió cursos sobre la interpretación de la música cubana y del repertorio internacional en la Escuela de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Escuela de Bellas Artes y el Instituto de Cultura y Arte de Santo Domingo, en Venezuela, Estados Unidos, Londres, así como en Cuba.

Sus alumnos, vivo reflejo suyo, han elevado a la Escuela Cubana del Piano hasta incluirla en los más importantes concursos internacionales, no solo desde el punto de vista de su participación sino que han recibido premios importantes de los cuales podemos citar:

La voz de sus alumnos la eterniza como pedagoga y como cubana. Bastan algunas opiniones de sus ex alumnos para comprobarlo. De la profe Tere, el destacado músico, compositor y director de orquesta Roberto Valera (2009, 1) expresó: *“Le recuerdo aún niña juguetona en las aulas del Conservatorio Municipal de La Habana cuando nadie podía imaginar lo mucho que esa niña, mulatita traviesa, daría al arte de su patria”*, cualidades que nunca perdería, aún, en los momentos más duros de su vida. Siempre con una sonrisa en sus labios, con una pasión desenfrenada por la tierra que la vio nacer y crecer.

Ivet Frontela (comunicación personal, 2004), dijo que

[...] hablar de la profesora Teresita Junco llevaría casi un seminario completo para definir y comentar su trayectoria. Su figura se inscribe con nombre propio en nuestra historia a través de los tantísimos resultados que ha obtenido en su labor como intérprete y pedagoga, y de esta última nos hemos beneficiado muchos. Cultiva y conoce bien las raíces musicales nacionales. Poseedora de un vasto conocimiento técnico y musical del instrumento es capaz de transmitirlo con sencillez y claridad a través de una manera muy cercana de llegar al alumno. Es una apasionada de la corrección musical y del respeto absoluto a los estilos musicales en los cuales trabaja, dando a la vez rienda suelta a la creatividad del alumno. Para mi ha sido una especie de árbitro y entrenador, que advierte, que limita excesos, que alienta, que estimula, que marca pautas a seguir, que enseña caminos nuevos en la música. Ha sido una suerte contar con ella como profesora y amiga pero lo es más el privilegio de que nuestro país siga contando con su experiencia y sabiduría acumulada durante muchos años.

Madarys Morgan (comunicación personal, 2002) la calificó como

[...] dedicación, voluntad, profundidad, genialidad, colectividad, amor [...] caracterizan la clase de la estimada pianista y profesora, Teresita Junco. Ha sido para mi desde muy pequeña mi ídolo de la enseñanza, siempre había añorado

estar a su lado, por eso le agradezco a la maestra de todos los grandes y mejores pianistas de Cuba, haberme permitido entrar en su mundo, y brindarme sus conocimientos... y su amor.

Gabriel Urgell (comunicación personal, 2003) explicó que “habitualmente utilizamos un bello ramo de adjetivos para caracterizar a las personas que queremos y que son importantes en nuestras vidas. Yo me permito “lanzarles” con estas palabras, el mío. Hace dos años me presenté al concurso de entrada al Ciclo de Perfeccionamiento del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París. Dicho concurso es reconocido por observar rigurosamente las características técnicas y de estilo de las obras presentadas dejando poco margen para el “aporte personal”, (...) En mi caso resultó que llevaba conmigo una especie de “libreta de apuntes” que llené durante años (1991- 2003) en las clases con Teresita Junco y que hojeándola mientras me preparaba encontré exactamente lo que necesitaba para ganar aquel concurso por votación unánime del jurado; resultó que el nivel y rigor avasalladores de París no difería en nada del trabajo que durante todos esos años me enseñó, sobre todo, a interiorizar mi profesora: claridad de líneas, multiplicidad de colores, dinamismo y un toque de “aporte personal”, imprescindible en nuestra escuela de piano en la que Teresita ha devenido, evidentemente, referencia obligada. Me sumo entonces humildemente a la lista de pianistas cubanos, que bebieron de su fuente, forjados en Amadeo o en el ISA bajo su tutela. No me queda más que agradecer eternamente su legado. Atención a ese genio visionario y al maestro inmensamente humano que es Teresita Junco” (comunicación personal).

Estas palabras dichas de boca de sus alumnos enorgullecen a cualquier profesor, pero una de las cosas que hicieron sentirse orgullosa a la Profe Tere fueron las novedosas miradas ofrecidas por ellos a su trabajo metodológico para el instrumento.

El proceso de interpretación pianística, es sin lugar a dudas un aspecto medular dentro de la ejecución de este instrumento. Como expresara con una gran vigencia el destacado pianista y profesor ruso Anton Rubinstein: *“Todos pueden tocar, pero no todos pueden interpretar”*. A continuación se ofrece una guía imprescindible para el inicio de la interpretación en el piano según la experiencia de la profesora Teresita Junco ofrecida en su Libro ¡“Qué fácil es tocar el piano” (2007, pp.13-15):

1. La obra debe ser tocada en su totalidad ya que esto permite al alumno comprobar su trabajo, el cual se ha desarrollado fundamentalmente por partes. También permite al profesor comprobar la relación de la unidad de la forma, la línea de desarrollo artístico que lleva a cabo el alumno, la aplicación de determinados principios técnicos, así como detectar los errores de todo tipo (mala lectura, mal pedal, digitaciones incorrectas y otros) y el grado de convicción en la ejecución de la obra. No es bueno hacerle indicaciones fundamentales al alumno durante su interpretación, ya que esto no le permite concentrarse en lo que está haciendo y en la mayoría de los casos no las oye. Sin embargo, en una segunda audición sí pueden utilizarse gesticulaciones (como director) que ayuden a comprender el espíritu o la continuidad de la música. Lo otro puede resultar disociador. En una etapa posterior del trabajo y aplicando determinados conceptos psicológicos para fijar mejor un principio pianístico, se le puede dar al alumno en el momento apropiado la orden o mandato a cumplir.

Es importante resaltar que si el alumno manifiesta los mismos errores en la segunda clase, no es cuestión de perder el tiempo dejándolo que avance en la ejecución de la obra; debe interrumpirse la misma y procederse a trabajar sobre las deficiencias mostradas, dejando aclaradas las causas que motivan la repetición de los errores (falta de comprensión de los señalamientos de la clase anterior, mal trabajo individual o falta de capacidad por parte del alumno). Se debe tener en cuenta en qué etapa del trabajo se encuentra la obra para hacer los señalamientos adecuados a la misma y no incurrir en el error de exigirle lo que no puede en ese momento lograr. Los señalamientos no deben ser siempre negativos. Por el contrario, se deben resaltar los aciertos por mínimos que sean, para dar confianza y estimular al alumno.

Es bueno señalar que la primera etapa de trabajo sobre una obra consiste en el conocimiento general de la misma partiendo de un concepto previo. Este concepto dicta la línea a seguir para lograr el objetivo. Las etapas de trabajo no se dividen de manera mecánica, pero sí debe estar claro que en la primera etapa se debe realizar una concienzuda lectura del texto y debe haber una idea muy clara de lo que se quiere lograr. Esta primera etapa debe incluir también la memorización de la obra, aspecto importante en la interiorización de la esencia musical, pero que no debe exigirse mientras subsistan errores en la lectura del texto. Como se ha dicho anteriormente, los

alumnos son muy diversos y es posible que el profesor comience a trabajar sobre detalles de la obra, aún en la primera etapa. Estos detalles pueden ser fraseo, pedal y otros.

1. Después de oír la obra completa, comienza el trabajo sobre los recursos técnicos a utilizar en la misma, sobre la corrección de los problemas metro-rítmicos, las posibles digitaciones, el pedal a utilizar. Posteriormente se recomienda volver a oír la obra, si no completa, las partes más difíciles, para comprobar la eficacia de este trabajo y la comprensión del alumno. El logro de este objetivo constituye la superación, por mínima que sea, de las dificultades manifestadas durante la clase.
2. Del segundo aspecto se desprende el tercero, ya que las indicaciones hechas durante la clase deben resumirse para que el alumno maneje con claridad qué tiene que hacer y cómo debe lograrlo.

Una vez analizados los tres aspectos fundamentales, debemos prestar mucha atención a lo que constituye la base de este trabajo: el maestro. Y recordar algunos principios indispensables que el mismo debe manejar.

- **El ejemplo práctico juega un papel fundamental:** No es necesario tocar toda la obra, sino fragmentos, donde se resaltan timbres, pedales, detalles, con el fin de incentivar y ayudar a una mejor comprensión de la obra.
- **Manejo del vocabulario:** Esto es muy importante, ya que la utilización del vocabulario correcto ayuda al desarrollo del pensamiento y la relación de los conocimientos teóricos con la práctica, la no utilización correcta del vocabulario adecuado implica por parte del maestro, desconocimiento del mismo y denota falta de capacidad de síntesis, tan necesaria para poder transmitir los conocimientos de forma práctica, ágil y no carente de sensibilidad. Por ejemplo: las funciones expresivas que desempeñan los distintos acordes, el lugar que ocupa -formalmente hablando- una secuencia, un *stretto*, una determinada factura rítmica o melódica y como estos, múltiples ejemplos más.

- **Enseñar a estudiar:** No basta con señalar los errores, hay que explicar cómo superarlos. En las diversas etapas, el contenido del objetivo de estudio individual es distinto. Este trabajo siempre estará basado en la comprensión musical, la actividad auditiva, la idea clara del objetivo a lograr en cada momento. Esto va desde la más sencilla idea de la sonoridad de la melodía o un ligero acompañamiento, desde una sencilla tarea metrorítmica, hasta la más profunda comprensión expresiva de la idea de lo que se interpreta, la búsqueda de los correspondientes colores y el trabajo sobre los más mínimos detalles en una obra compleja. A medida que el alumno desarrolle su autocontrol auditivo y se desarrolle artísticamente, este trabajo será menos necesario. También es recomendable hacer que el alumno trabaje una obra delante del profesor, explicando cómo él resolvería tal o cual pasaje, de manera que el profesor intervenga y aporte sus criterios en relación con lo positivo o negativo del desempeño del estudiante. Es difícil que el alumno asimile y haga suya una indicación que no entiende y en la que no cree. Por eso es necesario explicar y mostrar.

Las vías para el desarrollo del trabajo individual del alumno están dirigidas a que él mismo profundice, a que sepa estudiar, pensar, a estimular su iniciativa. Aunque el alumno haya logrado un nivel alto de trabajo individual, el profesor no puede perder su papel de guía, rector, maestro, llamado a dirigir la clase en la forma adecuada.

Conclusiones

La experiencia acumulada en más de 35 años de docencia directa y con el honor de formar a muchos de los grandes pianistas que en la actualidad enarbolan en el mundo entero la calidad de la escuela pianística cubana nos permiten afirmar que la impronta desarrollada por la mencionada pedagoga es hoy material obligado para docentes de esta especialidad. Sus consejos y aportes desde todas las aristas visibles resultan hoy material de cabecera y consulta obligatoria para todos los profesores que con sumo orgullo mantendremos vivo su legado.

Tere fue y será, una figura de clase mundial, digna de ser llamada por muchos “madre de la escuela cubana de piano”. Y como premio mayor, en esta isla generosa, pudo entrar al catálogo restringido de las familias portentosas de la música, pues contrajo matrimonio y tuvo descendencia de López Gavilán, y todos, la profe Tere, su esposo e

hijos, han tenido el privilegio casi exclusivo de aportar a la cultura nacional una obra encomiable en el ámbito musical, lo que los erige como una familia de creadores conocida mundialmente como los López Gavilán Junco.

Referencias bibliográficas

1. Rubinstein, A. (1998). *An Annotated Catalogue of Piano Works and Biography* Westport, CT.
2. Valera, R. (2002). El papel del piano en la transformación del hombre en músico. *Revista Clave*, 4(2), pp. 3-7.