



# DESDE EL MOVIMIENTO AL SONIDO. Hacia una interpretación personal y reflexiva

ERIC MARTÍN BARBERO

ERICBARBERO@HOTMAIL.COM

LICENCIADO PERFECCIONAMIENTO INSTRUMENTAL

FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

## RESUMEN

El presente escrito aspira a motivar la reflexión y fundamentación de los distintos fenómenos implicados en la práctica pianística, desarrollando un cuerpo de conocimientos que nos permitan comprender mejor lo que sucede durante la interpretación del piano y de este modo mejorar nuestro dominio sobre ella. Como lo indica el título: "Desde el movimiento al sonido" se pretenden abordar todos los pasos que están implicados en la práctica pianística hasta la *performance* del músico, de la cual el mismo proceso se retroalimenta.

Tocar el piano es un arte del movimiento, por lo que lleva implícito el uso consciente de la energía necesaria para desencadenar cada sonido y, junto con ello, nociones de libertad que permitan adaptar a la individualidad de cada pianista estos principios. A esto se añade que el piano moderno tiene un mecanismo que permite una gama mucho más rica de sonoridades que sus predecesores, pero para lograrlas, el empleo de la energía debe ser minuciosamente medido teniendo una idea clara del sonido que queremos producir, explorando distintas técnicas gestuales que nos permitan lograrlo con seguridad y precisión. Por otro lado, la búsqueda de una corporeización del sonido producido, tanto a nivel físico como mental, es sumamente enriquecedora en el marco de los procesos de interpretación pianística.

*Sendas* es una revista periódica arbitrada que publica artículos originales producidos en el marco de trabajos finales de licenciatura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, vinculados a procesos de investigación en artes.

Además, se pone énfasis en la interpretación desde un análisis profundo y detallista, la escucha activa de cada sonido que retroalimenta los procesos de reflexión sobre las propias prácticas, y la conciencia sobre las emociones y sentimientos propios que aporta un sello personal a cada interpretación.

*Palabras clave: Interpretación pianística - sonido corporeizado - musicalidad personal*

## FROM MOVEMENT TO SOUND. Towards a personal and reflexive performance

### ABSTRACT

This paper aims to motivate reflection and substantiation of the various phenomena involved in piano practice, developing a body of knowledge that allows us to better understand what happens during piano performance and thus improve our mastery over it. As the title indicates: "From movement to sound" is intended to address all the steps that are involved in piano practice to the performance of the musician, from which the same process is fed back.

Playing the piano is an art of movement, which implies the conscious use of the energy needed to trigger each sound and, along with it, notions of freedom to adapt these principles to the individuality of each pianist. In addition, the modern piano has a mechanism that allows a much richer range of sonorities than its predecessors, but to achieve them, the use of energy must be meticulously measured having a clear idea of the sound we want to produce, exploring different gestural techniques that allow us to achieve it safely and accurately. On the other hand, the search for an embodiment of the sound produced, both physically and mentally, is extremely enriching within the framework of piano interpretation processes.

In addition, emphasis is placed on interpretation from a deep and detailed analysis, the active listening of each sound that feeds back the processes of reflection on one's own practices, and the awareness of one's own emotions and feelings that gives a personal seal to each interpretation.

*Keywords: Piano performance - embodied sound - personal musicality.*

### INTRODUCCIÓN

Este escrito forma parte de un proceso de Trabajo Final de la Lic. en Perfeccionamiento Instrumental de la Facultad de Artes, el cual comprende también instancias de recital y concierto para piano. Durante el proceso de estudio de las obras elegidas para las dos últimas instancias hicimos múltiples anotaciones, reflexiones y análisis que constituyen una bitácora de estudio

utilizada como material para este trabajo, problematizando las practicas pianísticas en general, desde una mirada reflexiva sobre las mismas.

En la primera parte pondremos como eje al movimiento y al sonido que resulta del mismo. Comenzaremos por lo previo al movimiento que tiene una implicancia directa en el tipo de movimiento que haremos luego y seguiremos con un análisis de los tipos de movimiento, así como de los gestos e intencionalidades que lo acompañan, llegando al sonido que se produce, la corporeidad del mismo, y la retroalimentación de los movimientos del pianista al servicio de una escucha atenta a los sonidos que el instrumento le ofrece.

Siguiendo un trazo similar, en la segunda parte nos centraremos en la interpretación. Reflexionaremos sobre los procesos de interpretación de una obra en su totalidad, pasando por los momentos previos, desde la práctica individual, los fundamentos que se aplican en estas prácticas y desde dónde se parte para realizarlas, con el objetivo de plasmar una mirada histórica que permita desnaturalizarlas. También ahondaremos en los procesos posteriores como la reflexión constante sobre las prácticas, la auto responsabilidad e independencia, y los medios para lograr una interpretación con un sello personal que transmita y comunique, enriqueciendo tanto a la obra en sí, como al propio proceso de aprendizaje y crecimiento continuo.

## **PRIMERA PARTE**

Se comienza abarcando los aspectos que debemos tener en cuenta antes de cualquier movimiento en el piano, atendiendo a que estos movimientos tengan como eje la relajación, una postura natural con énfasis, sobre todo, en la libertad.

Así como la columna de aire presiona contra las cuerdas vocales produciendo la voz, el peso recibido por la mano obliga a ésta a contraerse para sostenerlo, provocando el funcionamiento de la tecla que actúa como mango del martillo, impulsando a este contra la cuerda para producir el sonido. Todo este proceso es muy delicado y, fácilmente, puede verse dificultado por cualquier práctica que lo desfavorezca. Uno de los pilares fundamentales para favorecer la fluidez en todo este proceso es tener en cuenta el concepto de libertad a la hora de tocar.

Para Heinrich Neuhaus (1987), la libertad es una necesidad consciente. Cada intérprete tiene su propia contextura física, su relación individual con el instrumento y necesita su propia libertad. No hay más que ver por ejemplo las grandes diferencias en la postura, la forma de sentarse y de moverse de grandes pianistas como Gould, Horowitz, Rubinstein, Barenboim, Argerich, por poner algunos ejemplos; lo mismo se puede aplicar en el caso de las manos, cuyas diferencias básicas en tamaño y morfología provocan una infinidad de posturas para resolver las distintas exigencias.

Cada movimiento se realiza con éxito solo si se ejecuta con libertad, con una disposición muscular y mental guiada por este principio. Esta característica va estrechamente unida a los otros dos imperativos de naturalidad y relajación; cada intérprete tiene su naturalidad personal y necesita de una libertad conforme a esa naturalidad.

Neuhaus (1987) sostiene que la respiración juega un papel sumamente importante para que se produzca la libertad. La misma es, para él, un medio de expresividad. Si fluye de un modo natural a la hora de interpretar, nos ayudará a conseguir esa libertad. "Ocurre con una frecuencia más habitual de lo que parece el dejar literalmente de respirar al llegar un pasaje difícil. Esto bloqueará nuestros músculos, que reciben menos cantidad de oxígeno, estaremos tensos, con lo que se pierde concentración y con ello, la libertad" (1987, p. 135).

Es importante tener en cuenta la libertad que nos dan nuestra postura y la conciencia sobre la relajación no solo en presentaciones con público, sino a la hora de estudiar, ya que desde allí es donde adquirimos los hábitos y la formas de relacionarnos con el instrumento que luego pondremos en juego en momentos donde las reglas de juego sean distintas.

## E L M O V I M I E N T O

Como principio deberíamos pensar que cada movimiento debe aparecer como necesario y coherente, realizado con libertad y naturalidad. Estos movimientos, además, tienen la función de conseguir relajación muscular y presuponen siempre una alternativa entre tensión y distensión, siendo la distensión nuestro principal objetivo.

En el marco de la técnica pianística de Scaramuzza, Rosa de Oubiña (1973) sostiene que "al atacar la tecla no nos conviene pensar en el dedo en la tecla sino en el brazo en la muñeca" (p. 5). No golpeamos la tecla, sino que nos apoyamos simplemente en ella para que la acción se desarrolle en la muñeca. Es allí, en la muñeca, donde el brazo, desde el hombro y el centro del cuerpo, canaliza la energía. La mano, el dedo, la tecla y las demás palancas hasta llegar al martillo no hacen más que retransmitir sucesivamente la energía recibida para que el martillo llegue a las cuerdas.

El objetivo siempre deberá ser lograr un descanso cómodo y elástico en la muñeca, buscando que la articulación de los dedos individualice cada toque sin golpear la tecla. Oubiña (1973) hace hincapié en la entrega, desenvoltura y confianza que debe tener cada uno de estos movimientos para que no se originen contracciones innecesarias: "Es evidente que la entrega del brazo, extendiéndolo con desenvoltura, debe ser confiada; de lo contrario originará contracciones provocando rigidez en la muñeca" (p. 30)

Esta flexibilidad y relajación de todos los miembros nos permite que la energía circule de forma permanente por todo el cuerpo, que la podamos sentir desde el interior y la dejemos pasar libremente por los hombros hasta los dedos, en una retroalimentación en la cual la escucha de cada sonido conduce a la intencionalidad del nuevo sonido.

Neuhaus (1987) sostiene que “el miembro más sensible en la cadena es la pulsación pianística: no hay nada más personal que esta pulsación. Cada pianista tiene la suya personal e irrepetible por otro pianista, fruto de su personalidad psíquica y física” (p. 111). Si bien la pulsación pianística a la que se refiere el autor se construye y retroalimenta durante toda la práctica pianística, la misma se enriquece especialmente con una formación pedagógica que tenga en cuenta el desarrollo personal, la libertad y la exploración constante de las posibilidades del instrumento. Para el autor, este toque personal tiene que ver con la energía puesta en juego a la hora de interpretar una obra e implica todo su ser, no solo el cuerpo o la mente, sino una unidad entre lo que quiere dar el pianista, las emociones, la comunicación, haciéndose uno con el instrumento. “El pianista debe tener la sensación que el sonido resultante es provocado desde su cuerpo íntegro, desde los pies, el tronco, los hombros a través del brazo, hasta los dedos y como si los dedos mismos fueran la prolongación de las teclas” (p. 226).

Según su propuesta pedagógica, es el cuerpo entero que debe estar en posición elástica y alerta, no abandonada, pero tampoco crispada o rígida; esto implica mantenerse con la justa tensión natural y lógica indispensable para dejar que la energía fluya a través del cuerpo y se convierta en el sonido deseado.

## EL GESTO EN EL PIANO

Pensamos y entendemos la música, no como un acto solitario, sino como una actividad cuyos significados se construyen tanto en las relaciones entre los sonidos, como también en las “relaciones que se hacen entre persona y persona en el espacio de conciertos” (Small, 1999).

No puede existir música sin movimiento, porque no existe comunicación sin cuerpo ni movimiento. Si el movimiento se ve impedido la propia comunicación se verá resentida. El gesto cobra sentido como un impulso que activa nuestra propia experiencia corporal y así la del oyente. Salgado Correia (2008) nombra como ejemplo de esto lo que ocurre en la enseñanza de la ejecución instrumental, en donde las demostraciones gestuales a menudo reemplazan las palabras: “En este nivel, no es el mismo significado lo que comúnmente se comparte, sino más bien el mismo proceso de producir significados musicales no-verbales –inefables– que serían expresables o medibles solamente en términos de una experiencia cuasi-corporal” (p. 53). Dissanayake (2000) se refiere a

las gestualidades que se dan en los marcos artístico-temporales que, según él, se basan “en patrones dinámicos que actúan como señales comunicativas -pre simbólicas y pre lingüísticas- que se perciben y procesan analógicamente, sin que exista una actividad de codificación-descodificación” (p. 128). En el marco del autor, esto se propone como algo natural e inherente al ser humano, que se da espontáneamente, libre de cualquier obstáculo comunicativo.

Shifres (2011) en su artículo sobre “Cognición corporeizada, movimiento, música y significado”, advierte que, en la tradición musical occidental de música académica, imperan las corrientes de pensamiento que ven al cuerpo sublimado y lo suficientemente delimitado o encapsulado, como para que no se le pueda atribuir ningún valor en los procesos de significación musical. Enumera cómo esta perspectiva se acentúa en la relación de algunos compositores de entreguerras con los ejecutantes. Para Schoenberg, el ejecutante es “un mal necesario para brindarle acceso a las ideas -puras, no mediadas por ninguna acción corporal- a quienes no comprenden la escritura musical -una abstracción sin cuerpo ni movimiento-” (Schoenberg en Cook, 2003, p. 222) [la traducción es nuestra]. La noción de “mero transmisor” que Stravinsky (1970) le asigna al ejecutante -no lo nombra con la palabra intérprete- lo muestra como un artefacto estático, despojado de todo tipo de vitalidad kinética. Es interesante destacar el uso de la palabra “ejecutante”, en lugar de intérprete, que enuncian estos autores de la primera posguerra, con la mirada puesta en lo que derivó en música electrónica y concreta, que siguen el camino de minimizar el papel del cuerpo en la ejecución, ya no hace que su cuerpo esté estático, sino que, sencillamente desaparece y la música ya no depende de ningún cuerpo.

La musicología postmoderna ha comenzado a revalorizar y examinar atentamente el rol del cuerpo y el movimiento en los procesos de significación musical. Uno de los avances fundamentales tiene que ver con cuestionar el concepto de autonomía musical, tomando en forma de slogan del pensamiento postmoderno en palabras de Middleton (2003) que “la música es más que notas”. De esta manera se le asigna al intérprete un lugar fundamental en los procesos de comunicación musical, junto con un papel creativo, dejando de lado la concepción de ejecutante. Pereira (2011) sostiene que, desde una mirada corporeizada de la cognición, los movimientos que acompañan tareas de ejecución musical podrían estar cumpliendo un rol en la construcción de significados musicales; asignándoles de esta forma un papel fundamental en el estudio de las obras, ya que colaboran con la internalización y significación de la música compuesta por cada compositor, desafío que se le presenta a cada intérprete al estudiar una determinada obra.

## E L S O N I D O C O R P O R E I Z A D O

Los estudios en cognición musical corporeizada se basan en el supuesto de que existe una relación estrecha entre los rasgos de la música y el modo en que la misma es experimentada por el sujeto a través de su mente-cuerpo como un todo indivisible. Leman (2008) propone un enfoque basado en la acción que permite dar cuenta de las prácticas de significado musical fundadas en el movimiento corporal. De acuerdo con este enfoque:

(...) la música es entendida como formas sónicas en movimiento en tanto que no contiene un significado definido, sino que impacta en nuestra mente (corporeizada) dando lugar a una significación corporal. La realización de acciones subjetivas facilita involucrarse directamente con la música. Estas acciones pueden presentar diferentes formas y calidades, pueden ser movimientos espontáneos o planeados, naturales o convencionales, y pueden mapear características estructurales de la música, como, por ejemplo, los ascensos y descensos melódicos. (p. 16)

De acuerdo con Johnson (2007), la búsqueda de significado en la música, sumado al prejuicio de que sólo el lenguaje puede tener significado, llevó a los teóricos clásicos a entender a la música de acuerdo a categorías lingüísticas (palabras, frases, oraciones, etc.). Esta visión centrada en el lenguaje limitó el significado musical a un contenido referencial y excluyó además todo significado no verbal. Este autor propone que:

(...) la música es significativa porque puede presentar el flujo de la experiencia y del sentimiento humano y el pensamiento en concreto, en formas corporeizadas, y esto es significativo en su más profundo sentido. Un hecho fundamental acerca de la música es que llama a nuestro sentido vivenciado de la vida (p. 236).

El cuerpo tiene un rol fundamental en el modelo cognitivo de la teoría de Johnson. La música nos invita a mover nuestros cuerpos, a imaginar movimientos, y a experimentar emociones mientras la escuchamos. Haciendo una lectura de la teoría de Johnson, Shifres (2011) sostiene que:

Mientras que la ciencia cognitiva clásica separa cognición de emoción, el nuevo paradigma cognitivo (corporeizado) le otorga un rol central a la emoción en la construcción de significados. La dicotomía cognición/emoción que plantea la teoría clásica remite a una incapacidad de explicar cómo se vinculan estos dos aspectos de experiencia humana, estableciendo una distinción entre significado cognitivo y significado emotivo (p. 8)

La emoción y el sentimiento dan forma a la naturaleza de la mente, el pensamiento, la consciencia y la comunicación; tiene que ver con nuestras formas de percibir el mundo y, especialmente, es la fuerza que capitaliza los procesos cognitivos que se dan en todos los ámbitos de la persona. Johnson (2007) plantea que “las emociones son los componentes claves de los procesos complejos de percepción corporal, valoración, monitoreo interno, auto-transformación, motivación y acción.” (p. 66) Las emociones no se limitan a un ámbito subjetivo y privado, sino que son parte de nuestro compromiso cognitivo con y en el entorno, determinando cómo vamos a responder a las situaciones que nos propone ese entorno, y en tal sentido, constituyen una parte fundamental del significado humano.

Estas teorías cognitivas corporeizadas también contemplan los procesos de imaginación, recuerdo y observación del cuerpo y de su movimiento. Wilson (2008) propone la idea de una cognición corporeizada *off-line* para explicar que, por un lado, las acciones corporales no necesariamente están ligadas a lo que demanda una situación determinada y que, por otro lado, no es imprescindible concretar la acción, sino que podemos pensar acerca de una acción en un determinado contexto como una ayuda para el propio razonamiento.

De esta manera podemos comprender que la enseñanza del piano necesariamente debe estar enfocada y fundamentada en los procesos de cognición musical que se dan en el cuerpo. A lo largo del trabajo se fundamenta la necesidad de que la música sea el motor de la enseñanza instrumental, haciendo hincapié en despertar esta musicalidad en los estudiantes. Con estos aportes, entendemos que es indispensable que esa musicalidad esté corporeizada, experimentada corporalmente, para poder vivenciarla personalmente y cargarla de significado. El enfoque debe estar puesto en los movimientos que construyen, enriquecen y fortalecen el discurso musical en su totalidad, desde la práctica pianística.

Aunque muchas veces, en las instituciones educativas, la transmisión de estos conocimientos recaen sobre el profesor de piano, sería sumamente interesante contar con espacios curriculares diseñados con fundamentos en las ideas expuestas, para entender la práctica instrumental desde otro plano, dando lugar a los procesos que favorecen el desenvolvimiento musical íntegro de cada estudiante.

## SEGUNDA PARTE

### LA NECESIDAD DE PROCESOS REFLEXIVOS EN LA PRÁCTICA

La práctica es el momento fundamental donde se construye y arraiga todo lo que se volcará luego en una *performance*. Roberto Camaño (1978) fundamenta la importancia de este momento, proponiendo que los docentes deben enfocarse en este aspecto con sus estudiantes, llevándolos a una búsqueda, a una reflexión y exploración de sus propias prácticas:

El verdadero objetivo o meta de toda instrucción pianística que un docente debería enseñar al alumno es cómo practicar, favoreciendo a su vez los procesos reflexivos sobre el sonido y la musicalidad que permitan tener un objetivo íntegro expresivo y musical para cada instancia de práctica (p. 7)

Camaño señala la necesidad de los procesos reflexivos sobre el sonido y la musicalidad, haciendo hincapié en que el trabajo sea auténtico y original, para que también pueda ser así el resultado final: “el exceso de trabajo técnico sobre las obras lleva fácilmente a estereotipar la interpretación y perder la visión integral.” (p. 13) Adherimos a este enunciado y nos posicionamos a



favor de una postura reflexiva y crítica, observando el objetivo final de cada momento de práctica, que se verá reflejado en los momentos en que la *performance* cobra todo su valor.

Siempre debemos tener presente que la práctica no es una meta, sino una herramienta extraordinariamente útil y absolutamente necesaria para lograr propósitos más elevados; no debe llegar a ser jamás un fin en sí mismo. Antes de comenzar una práctica es importante reflexionar sobre qué esperamos lograr al tocar determinado pasaje y cuáles son los fundamentos de nuestras decisiones.

Como se menciona anteriormente, nuestra práctica no puede centrarse sólo en las notas, las figuras, los acentos y dinámicas, sino que es necesario que llegue más allá de esto para que, partiendo de un análisis profundo, se puedan encontrar sonoridades, definir estilos, expresar sentimientos y emociones personales a través de los distintos pasajes, entre otros objetivos:

Un intérprete de música es, nada más y nada menos, que el indispensable intermediario, y como tal, su meta debe ser la exposición perfecta del contenido expresivo de una obra mediante el conocimiento profundo lenguaje musical. La textura, la estructura de las obras, el estilo, la historia, las tradiciones, la literatura musical de todos los géneros, entre otros, contribuyen a una visión acertada para abordar una obra de arte y adentrarse en ella, volcando a través de su propia sensibilidad lo que el artista creador ha querido expresar; posición que exige fidelidad, esfuerzo y reflexión, obligando también a una humildad y respeto desde una autenticidad y nobleza. (Camaño, 1978 p. 15)

Nunca será excesiva la insistencia en el control consciente de la ejecución, control que, como se ha dicho, implica dominio total del accionar de una compleja maquinaria fisiológica y neurológica. Sin embargo, en tanto la solidez técnica de la ejecución dé lugar a una automatización de esta "mecánica", entrará en juego el placer derivado de la intencionalidad musical del proceso, que será lo que quede presente en el pensamiento y todos los sentidos del instrumentista en cada interpretación; así como también la incesante búsqueda de sonoridades y la retroalimentación de la escucha que desarrollaremos a continuación.

La actividad de mayor importancia en esta práctica es escuchar. Escuchar, reflexionar, y accionar de nuevo para volver a escuchar: en base a eso se va construyendo el complejo proceso de asimilación de una obra musical. Escuchar las armonías, las líneas melódicas, los ritmos, etc. Tomar decisiones sobre lo escuchado. Elaborar una idea, un concepto de la obra que vamos desarrollando con el tiempo, abrevando en otras obras del compositor, en sus motivaciones particulares para la composición, las músicas a las que la obra refiere u otras que nos ayuden a construir en nuestra mente la imagen sonora adecuada para cada momento y, más precisamente, para cada uno de los sonidos y silencios que van a ir entramando esas sonoridades. Para ello, la práctica debe ser una actividad sumamente detallista y prolija, para poder escuchar con profundidad. Es necesario manejar

con inteligencia la velocidad a la que practicamos para que sea posible tener un control de todos estos aspectos.

## LA INTERPRETACIÓN MUSICAL: INTUICIÓN Y ANÁLISIS.

Las obras musicales escritas en siglos pasados están conservadas para la posteridad por medio de la notación musical; y, aunque están igualmente presentes que los cuadros, las esculturas, o la arquitectura, no son accesibles en la misma forma. Para apreciarlas, el público necesita la ayuda de un intermediario, el intérprete. Es el pianista quién interpreta los pensamientos del compositor dentro del lenguaje particular del instrumento para el cual han sido escritos. En palabras de Chiantore (2004):

Interpretar una obra significa entrar en contacto con una estética, una cultura y un momento histórico determinados, que hemos de conocer para que esa música cobre sentido. La música clásica es una forma de reflexionar sobre el tiempo: una ocasión de reflexionar sobre el mundo del que venimos e interrogarnos sobre el futuro que nos espera. (p. 4)

Es importante tener en cuenta que el proceso de interpretación de una obra no debe alterar la escritura misma del compositor, ya sea conscientemente, por aportar algo personal a la obra original, o bien por la falta de precisión al leer y la superficialidad de la práctica pianística en general; “muchas veces se cree que es más interesante o más expresivo tocar una sucesión de semicorcheas por ejemplo en forma desigual y con un marcado rubato aunque el compositor las haya escrito de un mismo valor y sin ningún tipo de indicación” (Leimer, 2007, p. 12).

La exactitud en la ejecución, dejando de lado toda arbitrariedad, permite una fidelidad y posibilidad de expresión sin abandonar las intenciones del compositor. Es posible elaborar una interpretación personal poniendo en juego las emociones y el análisis profundo que permite significar la obra sin alterar ni modificar la partitura original. Existen convenciones de estilo que es necesario conocer para, desde este análisis reflexivo y profundo, poder decidir sobre oportunas modificaciones en el ritmo escrito, enfatizando el punto culminante de las frases, reforzando la expresión y la musicalidad sin que la misma resulte exagerada. En este plano la reflexión sobre la obra nos indicará o permitirá descubrir las notas que debemos destacar y las variaciones en cuanto el pulso o dinámica. Cuando esta concepción es puesta en práctica con toda precisión, veremos que la direccionalidad interpretativa que estamos buscando se potencia.

Es común encontrar, en las prácticas interpretativas, la ausencia sistemática de reflexión, sobre la cual se apoya el concepto de intuición como base para las interpretaciones musicales. La intuición forma parte de muchas de las actividades en las que están comprometidos los músicos. Sin embargo, en algunas actividades del quehacer musical, como el análisis, resulta claro que la intuición

no es condición suficiente para obtener resultados confiables. Los educadores musicales muchas veces utilizan la intuición al diseñar sus estrategias de enseñanza; no obstante, esto no es suficiente para evitar cometer errores metodológicos. Para los compositores también es claro que una intuición, por más reveladora que sea, no alcanza para modelar una obra musical acabada. En el campo de la ejecución musical sin embargo la intuición ocupa un lugar de privilegio. Los intérpretes tienden a sobrevalorar el rol del conocimiento sensible sin advertir los riesgos que esto implica: "Si, como se acepta comúnmente no hay una interpretación de una pieza mejor o correcta y sin embargo infinitas posibilidades de desfigurarla o de realizar intrusiones interpretativas "(Berry, 1989, p. 10)

Con esto no desconocemos la importancia de la intuición en las prácticas interpretativas, pero es necesario que esa intuición sirva como apoyo para generar una reflexión crítica que permita que los resultados de tales interpretaciones puedan por un lado comprenderse como un todo coherente y por otro ser comunicados.

Wallace Berry (1989), en su escrito sobre estructura y ejecución musical, comenta acerca de esto:

El compromiso del intérprete con los asuntos de elección es ineludible, tanto en pedagogía (a la que se dedican la mayoría de los ejecutantes) como en la ejecución en sí misma (...) Si el intérprete hace algo aparte de la mera ejecución, eso que hace no debe ser meramente intuitivo o mimético; debe ser el resultado de su albedrío informado y control deliberado. El análisis temple el impulso puramente subjetivo, resuelve dilemas ineludibles, y ofrecen medios para que el maestro pueda articular ideas persuasiva y racionalmente. (p. 2)

El estudio teórico de las decisiones de ejecución y sus bases racionales es, como el análisis mismo, un arte interpretativo que le sugiere al ejecutante qué hacer y qué no hacer para llevar la música a la vida. Cada hallazgo analítico tiene una implicación para la ejecución, aun en casos en que surgiera una ejecución relativamente neutral que proyectara factores de la estructura explícitos y evidentes. Pero, con mucha más frecuencia, el análisis sugiere al ejecutante medidas prácticas específicas que iluminarán las relaciones menos obvias de los elementos discernidos en virtud de evidentes fines expresivos. Muchas veces dichas medidas pueden ser simplemente no oscurecer, ni ocultar, lo que por sí mismo se proyecta en el texto musical.

Berry (1989) sostiene que el análisis y la intuición también pueden estar articulados; de hecho, la elección de una determinada perspectiva de análisis depende tanto de las implicancias mismas de cada obra, como de concepciones artísticas profundas basadas en el pensamiento estético del intérprete. De esta forma entendemos a la interpretación de una obra musical como una construcción que surge de la convergencia de elementos que se presentan inicialmente de manera dispersa y la reflexión los va conectando a través de procesos de confrontación, ponderación, evaluación, y construcción de significados.

Ninguna decisión justificable respecto de las múltiples posibilidades de tiempo y articulación, de intervención o no intervención, se puede hacer sin el soporte de un descubrimiento analítico sistemático que conduzca determinaciones razonadas y justificables entre la posibilidad concebible de aplicar en la ilusión de un renacimiento espontáneo de la pieza en cada momento de su audición (...) El impulso intuitivo puede en efecto “estar en lo cierto”; pero la intérprete consciente, motivado por una curiosidad intelectual, buscará supuestos racionales en la exploración analítica de concepciones alternativas. El análisis que informa la interpretación permite poseer la base para resolver las difíciles cuestiones de actitud interpretativa general como aquellos refinados detalles difíciles de hallar que hacen a una ejecución movilizante y reveladora. (p. 222-223)

## HACIA UNA MUSICALIDAD PERSONAL Y REFLEXIVA

La música nos permite un encuentro con nosotros mismos, con nuestro interior, con nuestros modos de pensar y entender el mundo. Según Arrau, “cada interpretación contiene manifestaciones de lo que encontramos dentro de nosotros” (en Horowitz, 1986, p. 156). Arrau sostenía que tanto la danza como el psicoanálisis, terapia que fue de gran importancia en su vida, debería enseñarse como materia en todas las escuelas de música. También reflexionaba sobre la importancia de la propia vida, sus conflictos, problemas y sufrimientos, como un camino que se da a través del arte y se nutre tanto con esto, como con los placeres, deleites y momentos de felicidad de la vida de cada persona, sosteniendo que “para el artista, las tensiones y obstáculos, una vez comprendidos, vencidos o sublimados, son fundamentales, y no deben suprimirse ya que precisamente esas tensiones confieren su intensidad al proceso creativo y son una fuente vital para la facultad creadora.” (en Horowitz, 1986, p. 270)

Es indispensable ponerle un sello personal a la obra para que esta adquiera significación, volcando en cada aspecto de la música una parte de nosotros mismos. Lo que realmente nos enriquece es descubrirnos en cada decisión interpretativa, y sobre todo en los procesos de retroalimentación que se dan en el marco de estas decisiones, que implican la escucha reflexiva y el papel fundamental que juega lo que se produce en nuestra sensibilidad al interpretar cada pasaje. Según Arrau, los posibles bloqueos de emoción y sentimiento que obstaculizan el flujo de la comunicación y la expresión son, a menudo, productos de la enseñanza y la educación, pero principalmente del temor al compromiso, es decir, el temor del intérprete a estampar su sello personal en la interpretación.

Un intérprete no puede mostrar lo que no es, ni comunicar lo que no entiende. Para realizar una interpretación comprometida, que aporte algo de nosotros mismos, es indispensable hacer un camino tanto de conocimiento como de intensidad de las vivencias a través de la escucha, la investigación y la contextualización de cada obra. Por otro lado, todo lo que sentimos en la vida cotidiana –en donde se intercalan los momentos de estudio–, lo que nos produce determinado pasaje, sonido o timbre, hasta lo que experimentamos en momentos de conciertos, las emociones

son parte de nuestro ser, y podrían ponerse en juego en cada aspecto del arte. Estas nos aportan información importante sobre lo que ocurre en nuestra sensibilidad y en los complejos procesos de significación musical.

Durante la preparación del recital y concierto, en el marco de este trabajo final, tomamos distintas notas que, al ser recopiladas, dieron cuenta de cómo, en nuestra experiencia, un pasaje se internaliza a través del lenguaje musical escrito, se hace parte de lo corpóreo a través de la rítmica y de la disposición de las teclas del piano junto con la digitación usada, y desde allí el proceso de significación musical comienza como un camino permanente nutriéndose de la guía de distintos tutores, aportes que provienen desde la escucha de distintas interpretaciones, lectura de libros de técnica e historia de la música, entre otras cosas. Ya sea en el plano intelectual o emocional, la significación que va adquiriendo cada pasaje va comprendiéndose de distintos modos y, cada vez con mayor profundidad, en cada una de las notas, adquiriendo un sentido propio y permitiendo que toda la obra se vaya nutriendo y retroalimentando de cada pasaje. Este proceso de significación es el aspecto que mayor riqueza le aporta a la práctica pianística en su totalidad, y lo que eleva tanto la importancia de la retroalimentación constante durante cada momento de la práctica en general.

Si buscamos despertar emociones en las personas que nos escuchan, cuánto más debemos sentir las y experimentarlas nosotros mismos, siendo concientes y reflexivos de los procesos que atravesamos a través de ellas. Y desde allí, la música adquiere una significación llena de sentido, de carga emotiva y comunicacional. Esto podría suceder incluso en obras donde los estilos de los compositores tengan mayor distancia de esta búsqueda emocional, donde, desde nuestras convicciones, siempre podemos hacer esta búsqueda hacia nuestro interior, tratando de ser sensible a cada sonido, a cada pasaje y significarlo con una carga emotiva que tenga la impronta de lo personal.

## **CONCLUSIONES**

La reflexión teórica sobre los fundamentos de la ejecución pianística es una problemática que debería plantearse en cada instancia de la enseñanza del instrumento, nutriéndose de distintas corrientes y ampliando la mirada hacia otros aspectos que nos permitan cuestionar esos fundamentos y contemplar la individualidad de cada intérprete. El presente trabajo busca profundizar sobre estos aspectos que engloban la práctica instrumental, percibiéndolo tanto desde lo exterior –corporalidad, posiciones, gestos, etc.– como de lo interior –naturalidad, libertad, procesos reflexivos, retroalimentación, etc. –. A partir de estos aspectos, se entiende la necesidad de que cada instrumentista se convierta en un verdadero investigador de sus propias prácticas, siendo reflexivo

de sus procesos de aprendizaje, y teniendo en cuenta todos los aspectos que le permiten lograr distintos resultados sonoros.

No podemos dejar de lado cada movimiento que hacemos como instancia de análisis y aprendizaje, concientizando todos los procesos que se dan en el marco de las prácticas instrumentales. De esta forma, podremos capitalizar nociones que nos aporten la seguridad necesaria para abordar cualquier repertorio con profundidad e intensidad y dar lugar a la expresión por medio de las emociones, permitiendo comunicar con originalidad cada obra musical.

Consideramos sumamente necesaria la reflexión sobre las problemáticas planteadas en espacios de debate, ya que las diversas fuentes analizadas nos permiten fundamentar la importancia de incorporar en los planes de estudios para la formación instrumental espacios curriculares que permitan entender la práctica instrumental desde un plano alternativo al tradicional, dando lugar a los procesos que favorecen el desenvolvimiento musical íntegro de cada estudiante como la corporalidad y gestualidad, didáctica del piano, comunicación y semiótica de la música, entre otros que brinden herramientas para que el estudiante sea consciente de sus propias prácticas y protagonista activo en su proceso de aprendizaje, con capacidad de análisis y reflexión de cada aspecto que comprende la música en general, y el estudio del piano en particular. De esta forma se podrá propiciar un perfil de egresado favoreciendo una búsqueda personal, íntima y original en su interpretación del discurso musical, ampliando las posibilidades de la misma.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, M. del C. (2002). *Aprender a escuchar música*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Berry, W. (1989). *Musical Structure and Performance*. Nueva York: Yale University Press.
- Camaño, R. (1978). *Apuntes para la formación del pianista profesional*. Buenos Aires: Proyecto multinacional de Investigación Educativa. Ministerio de cultura y educación teatro Colón.
- Chiantore, L. (2004). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cook, N. (2003). *Music as Performance*. En M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton (Eds). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York and Londres: Routledge.
- Deschaussées, M. (2009) *El intérprete y la música*. Madrid: Rialp S. A.
- Dissanayake, E. (2000). *Antecedents of the temporal arts in Early mother-infant Interaction*. en Nils Wallin, Björn Merker & Steven Brown (eds.), *The Origins of Music*. Cambridge MA: MIT.
- Horowitz, J. (1986). *Conversaciones con Arrau*. Nueva York: Knopf.
- Leimer, K. (2007). *La Moderna Ejecución pianística*. Buenos Aires: Melos, Ricordi Americana.

Neuhaus, H. (1987). *El arte del piano*. Madrid: Real Musical.

Oubiña, R. (1973). *Enseñanzas de un gran maestro: Vicente Scaramuzza*. Buenos Aires: Ossorio.

Salgado Correia, J. (2008) *Do performer and listener share the same musical meaning?*. Aveiro: University of Aveiro.

Samaroff, O. (1945) *El Mágico Mundo de la Música*. Buenos Aires. Ediciones Peuser.

Pereira, A. (2011). *Cuerpo y Movimiento en el pensamiento musical*. 10º Congreso Argentino y 5º Latinoamericano de Educación Física y Ciencias. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - UNLP, La Plata.