

CAPÍTULO 9

La práctica de la lectura pianística: moviéndose entre líneas

Juliette Epele

*Mi cuerpo es también el cuerpo de papá, el
cuerpo de Dodo, el cuerpo de Manès... Nuestro
cuerpo es también el cuerpo de los demás.*

Daniel Pennac, DIARIO DE UN CUERPO

La enorme diversidad de grados y de perfiles de formación de alumnos que la Universidad Nacional de La Plata acoge en su ingreso hizo que, cierta vez, tuviera lugar en la clase práctica de lectura pianística un intercambio que, inesperadamente, acabó tornándose enriquecedor. Nos hallábamos en plena tarea cuando, uno de mis alumnos del año introductorio de la asignatura se vio, sorprendentemente, reprendido al término de su lectura al piano de la pieza: “Why am I blue?” (Palmer, Manus, y Vick Lethco, 1983, p. 39) por otro alumno de su mismo año quien, de manera sucinta, le marcó: – “No está bien, porque en el jazz las corcheas no se tocan como se escriben”. Y, es verdad, puedo agregar, porque ni en el jazz ni en ninguna música las corcheas se tocan nunca como se escriben!

Claro está que el dominio de los estilos, de todos los estilos musicales, no es un objetivo del primer año de cursada, y que existen, respectivamente, muy distintos niveles de lectura a considerar. Razón por la que, a sabiendas de la variabilidad en el timing propia de una interpretación musical con swing o sencillamente musical, y ante el compromiso de mediar una pronta respuesta entre compañeros familiarizados, cada uno, con prácticas de ejecución, evidentemente, bien diferenciadas, me limité a puntualizar que, siendo válida la observación del alumno, la lectura al piano del ritmo escrito que acabábamos de escuchar había sido – aunque literal – precisa y podía, en principio, considerársela correcta.

Dicho episodio pasaría sencillamente a formar parte del anecdotario. No obstante, avivaría para todos en adelante una serie de importantes e ineludibles interrogantes relativos a la propia práctica, concernientes al o a los procesos de lectura en el instrumento, a las posibles lecturas.

Dicho episodio pasaría sencillamente a formar parte del anecdotario. No obstante, avivaría para todos en adelante una serie de importantes e ineludibles interrogantes relativos a la propia práctica, concernientes al o a los procesos de lectura en el instrumento, a las posibles lecturas

de una misma pieza musical, a la evaluación de la lectura y si se quiere, también, de manera más general, a la evaluación de la interpretación en la música.

La Partitura

A propósito de la lectura, partir del papel o extensivamente el soporte en la música imprime, para tranquilidad de todos, un elemento de “verdad”. Pues, aun cuando de la interpretación dependa, incontestablemente, la construcción del objeto, las infinitas lecturas y relecturas del texto invitarán siempre a reencontrarnos con la misma gráfica, la misma composición escrita de signos codificados e impresos. Verdad en términos de lo materialmente determinado y prefijado en la composición, que es y que puede ser compartido, referido y revisado por todos los integrantes de la clase, que permite el establecimiento de los primeros acuerdos y criterios básicos y evidentes de evaluación, y que convalida, al menos, inauguralmente, la modalidad presencial del grupo en relación al trabajo en el aula sobre la interpretación. De este modo, y en una primera instancia, señalaremos a la partitura como punto de partida y mojón, fuente perenne de información e inspiración desde la cual volver a encauzar e impulsar una y mil veces la (re)lectura.

Ciertamente, la información provista por el escrito – signos codificados, relaciones de proporción, estructura, funciones, modelos, indicaciones del autor, del revisor, digitaciones, título, dedicatorias, notas, etc. (Genette, 1962) – es tan determinante como acotada y, consiguientemente, superable en la medida en que en manos del lector despierta y se abre a una infinitud de perspectivas y de novedosos y creativos mundos sonoros; tantos como lecturas posibles. La mirada personal y circunstancial es ineludible, y la libertad del músico intérprete, cualquiera sea su grado de formación, se traduce en la recomposición plástica del texto devenido realidad física sonora cargada de vibración, de espacialidad, profundidad arquitectónica, intensidades, pausas, cadencias y curvas dinámicas expresivas, esencialmente, originales. No obstante, la intervención del lector – cuando no caprichosa – es siempre una intervención sugerida y orientada en el marco de las exigencias orgánicas de la obra y la propuesta del autor (Eco, 1990). Convenimos en afirmar que el código de escritura musical entiende y soporta una amplia variabilidad interpretativa, sin llegar al extremo de lo irreconocible en relación al escrito. Lo que, de algún modo encuadra las dimensiones de la apertura, al tiempo que asienta el terreno a la factibilidad de los acuerdos críticos y las, consiguientes, derivaciones analíticas.

La lectura expresiva

Un texto, como señala Calvino, (1993) nos llega trayendo la huella impresa que ha precedido la nuestra y tras de sí, la huella que pudiera haber dejado en la cultura o en las culturas que éste hubiere atravesado. Y es que, a través de cada lectura y de cada mirada, los textos

nos invitan a transitar y a construir nuevos caminos de una historia tan original como constitutiva de la propia.

Nos sumergimos, de hecho, en la lectura, y desde la primera lectura, a través de sonoridades y de lenguajes sonoros más o menos conocidos, y por lo tanto, más o menos reconocibles y referibles en la interpretación. Reconocibles y referibles en la medida en que los escritos forman parte del propio universo musical. Lo que supone advertir que nos sumergimos en la lectura a partir de inflexiones discursivas y de formas expresivas del lenguaje más o menos familiares y comunes, que guardan relación con los estilos y con los géneros musicales particulares, y que constituyen nuestras maneras habituales de comunicar y de expresarnos, también, a través de la lectura. Inútil pretender o imaginar la posibilidad de una lectura estrictamente mecánica y neutral, despojada de toda propensión o emoción que no se traduzca, luego, en una particular variabilidad de la ejecución. De suerte que, las variaciones y los modismos expresivos que, indefectiblemente, nos traslucen y revelan, tamizan, a la vez que organizan, dando sentido interpretativo y significación a la lectura.

Incorporamos tales maneras expresivas a través de la práctica continua de audición y de interpretación que desarrollamos tutorada y formalmente con relación al estudio de la música, pero fundamental y cotidianamente en la interacción con nuestro mundo musical circundante. Las curvas o “desviaciones artísticas” (Seashore, 1937, p. 155; en Gabrielsson, 1999) que dinamizan la superficie musical revelando elementos de estilo y de individualidad expresiva, lejos de remitir a definiciones de diccionario, describen un fenómeno de principios comunes y de diferencias basado en la experiencia con el entorno, con la música viva, con sus distintos escenarios, con los músicos, con el instrumento, con la técnica, y en clase, también, con los compañeros y con el maestro – en tal caso – consolidando saberes, esencialmente, intuitivos. A fin de cuentas, los estilos musicales definidos en términos de patrones predominantes de la conducta humana, resultantes de los procesos de la experiencia intersubjetiva dentro de los sistemas de relaciones de probabilidad de los materiales específicos disponibles (Meyer, 1956), remiten a formas particulares de “decir” o de expresar y de hacer, que surgen y que dependen de nuestras maneras habituales y aprendidas de llegar al otro; modos que hemos de construir y aprehender en la práctica discursiva común, interactiva y compartida. Situémonos pues en el terreno del diálogo que nos invita a aprender a escuchar para decir.

Lectura en movimiento

Leer una pieza de música en el piano implica comprender y resolver cómo hacer mediante el instrumento. Después de todo, la partitura musical no es sino el modo gráfico de transmitir y de conservar una obra de arte sonora, esencialmente, temporal y dinámica, cuya puesta en acto supone, y nos compromete a, ponernos en acción y en movimiento.

La escritura de la música para piano entiende la lectura de muy diversas posiciones y de disposiciones de la mano, como también la lectura de digitaciones, toques, y de esquemas,

intensidades y modos de articulación del movimiento corporal, que refieren a la lectura de un accionar técnico-estilístico, estrictamente, asociado a las particularidades mecánico-tímbricas del instrumento y a sus modalidades de uso. Un conocimiento basado en la experiencia de interacción directa y dinámica del lector-ejecutante con el instrumento, que permite el desarrollo de herramientas, habilidades, estrategias, táctica y repertorio gestual, constituidos por delicados patrones de actividad sensorio-motora donde el movimiento corporal es tanto la respuesta derivada en la acción, como la contribución a nuestra percepción activa – auditiva, visual, intero- y propioceptiva – en la medida que, si en la interacción cambian las acciones, cambia nuestra percepción y construcción de sentido del mundo musical.

La organización de la lectura instrumentada, como su reorganización a cada renovada experiencia sonora, se funda en esta síntesis de información provista por todos nuestros sentidos, que logra la coherencia funcional de los movimientos como eventos dinámicos para la configuración y la interpretación de los significados emergentes. De suerte que, los eventos gestuales – cargados de emocionalidad – participan, constitutivamente, de la ejecución y la expresividad musical, moldeando y comunicando a través de los ajustes corporales que de manera permanente tienen lugar en la interpretación, aspectos particulares del pensamiento y la persona (Epele, 2018). Como cualquier otra forma expresiva humana, los gestos derivan su significado de las correlaciones biológicas – corporales – y culturales – estilísticas y simbólicas – y atraviesan, concordantemente, todas las formas musicalmente producidas, incluidas las curvas y las inflexiones del lenguaje, los sonidos expresivamente instrumentados, y hasta su representación tipificada (Hatten, 2005, p. 5-30) en la escritura y la notación.

El reconocimiento, en el texto, y la adquisición y el entrenamiento de trayectorias de movimiento y de acciones dirigidas a una meta, forman parte de la actividad del lector para alcanzar la automatización, la anticipación y la adaptación de patrones motores que permitan al ejecutante concentrarse en los objetivos musicales, y llevar un control activo y fluido de sus intenciones expresivas en tiempo real. Respecto de lo que, la retroalimentación proporcionada por el maestro, el co-ejecutante o cualquier fuente posible de reproducción, ej.: video, resultará esencial para la supervisión del proceso de identificación de las sensaciones – también, internas – y del control del estado corporal que, subsiguientemente, acompañe el desarrollo de las habilidades y la puesta en “acción” de la interpretación.

Otra vez en clase

A este punto, dos afirmaciones resultan incontestables. Como hemos ido desgranando: i) ni las corcheas ni ningún otro elemento del código de la escritura musical se leen nunca exactamente, como están escritos, ii) ni las corcheas ni ningún otro elemento del código de la escritura musical son ni serán ejecutados nunca exactamente igual. Pues, cada aproximación al escrito musical es una original y renovada construcción personal. Y aun cuando podamos referir una corporeidad universalmente común, las diferencias interindividuales, como los estados emocio-

nales circunstanciales, por no adentrarnos en los recorridos y en las historias particulares, condicionarán, al mismo tiempo que habilitarán, una enorme variabilidad de formas de relación con el instrumento, y con la música a través del instrumento.

No obstante, la subjetiva variabilidad de las lecturas y configuraciones sonoras resultantes, por demás ilimitada, habrá de referir, infaliblemente, a los materiales y a sus posibilidades de variar, como así también a las maneras conocidas y aprendidas de variarlas; visto que la interpretación musical, como práctica sistematizada, procede asociada a los conocimientos y a la experiencia sensoriomotora previa y directa con la música, con su entorno interactivo y con el instrumento musical. Razón por la que, la lectura pianística se hallará a su vez embebida de información, modelos y esquemas sonoro-kinéticos estilísticos, culturalmente, conocidos, compartidos y transferidos.

Ahora sí, retomando el curso de la clase, doy lugar a la apreciación de que la lectura al piano del blues por parte de mi alumno no habría sido correcta porque su versión, estilísticamente, no se le ajustaba, concretamente, no sonaba un blues. En tanto que, en el marco de su concepción y de sus formas de aproximación al código y a la técnica de ejecución musical al momento desarrolladas, debía reconocérsele una versión minuciosa y congruente. A propósito, el ejemplo a leer podría haber sido otro, y su lectura, una versión caracterizada por variaciones dentro de un estilo, eventualmente, más “afín” a su experiencia y formación; con lo cual, ¡No habría sido tan sencillo referir un error!

Por tanto, a cargo del trabajo de la lectura pianística en el aula, me avengo a la importancia de una evaluación atenta a la consideración de un desarrollo interpretativo tan exhaustivo como propio del texto musical. No obstante, un desarrollo de la interpretación en los términos del complejo que representan las formas expresivas de la ejecución en el piano. Un esfuerzo que abraza la equilibrada convergencia de aspectos de orden intelectual, contextual, sensible, corporal, técnico y gestual de la práctica y de la teoría sobre la práctica de la lectura en el instrumento, y que implica la comprensión y elaboración de un proceso integrado de formación de múltiple entrada: un trabajo necesariamente urdido en y desde la “composición” del sonido musical conforme las exigencias y restricciones de la escritura y el lenguaje, aunque enfocado en la persona y la dinámica corporal de su particular lectura e interpretación musical.

Referencias

- Calvino, I. (1993). *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Eco, U. (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Epele, J. (2018). *El movimiento corporal en la expresión de la música. Una aproximación corporalizada y situada de la ejecución e interpretación musical en el piano*. Tesis de maestría. Facultad de Bellas Artes, UNLP.

- Gabrielsson, A. (1999). *The performance of music*. En: *The Psychology of Music*, Second Edition. Diana Deutsch (ed.), 501-602. San Diego: Academic Press.
- Genette, G. (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (Trad. de C. Fernández Prieto). Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara. Capítulo I y II, pp. 9-17.
- Hatten, R. (2005). *Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics Tropes Gesture*. *Musicological Annual*, 41(1), 5-30.
- Meyer, L. B. (1956). *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Música.
- Palmer, W. A., Manus, M. y Vick Lethco, A. (eds.) (1983). *Alfred's Basic Adult Piano Course. Lesson book. Level one*. Van Nuys, California: Alfred Publishing Co., p. 39.