

INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA

Vinculación entre análisis musical y herramientas técnicas

SILVIA GARCÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Fundamentación

En el estudio de la música, la creación de estrategias de análisis y reflexión sobre nuestras creencias y sobre cómo éstas determinan nuestras acciones, influye directamente en la construcción de medios técnicos tanto como en la construcción de la interpretación.

Históricamente, la creación de herramientas ha sido consecuencia de la intención de facilitar la vida del hombre y esta intencionalidad está presente en todas sus manifestaciones. De modo similar ocurre con la técnica pianística como herramienta, en donde su desarrollo depende de una reflexión constante en la intencionalidad o idea que precede a la actividad musical, proporcionándonos información acerca de cómo generar medios para la ejecución de la obra musical.

Como sostienen Richard Bandler y John Grinder, construimos nuestra interpretación de la realidad por medio de información que recibimos a través de los órganos sensoriales y su carácter es personal (Emerick 1998).

Tradicionalmente la enseñanza de piano se ha enfocado básicamente hacia una serie de reglas de ejecución y la concepción de la "obra musical" como un objeto fuera de cualquier interpretación personal, se ha enfocado en general hacia el "mejor" modo de proceder, construyendo metodológicamente clases donde la consigna es cumplir con ideas musicales planteadas por el docente, no dando lugar a las ideas por crear o creadas y comprendidas por el alumno, la cual tiene expectativas de logro que resultan en consecuencias negativas de no alcanzarse la justeza adecuada.

La praxis musical por tanto, ha quedado sujeta a representar una idea externa desatendiendo el "modo de hacer" como estilo, el carácter intencional del acto interpretativo, que es común a toda actividad o praxis humana (Eco 1968; Vattimo 1992/1994). De este modo se aprenden "formas externas", pero no se aprende a conocer "la forma o modo de hacer" que presenta cada alumno.

Consideramos que este "modo de hacer o de formar", estaría dado en potencia de realización, y materializado en la ejecución y que el dominio en la materialización o ejecución requiere de un encuentro y reflexión constante con el entorno compuesto por nuestra finalidad, intención o idea, el análisis musical, el carácter subjetivo de la experiencia, la percepción y nuestras creencias concebidos como fuentes de conocimiento.

Por lo tanto, nuestro enfoque metodológico para la enseñanza de piano o cualquier otro instrumento, consiste en una búsqueda de concordancia y coherencia por parte del alumno entre su idea a realizar y su realización sonora (como materialización, ó producción del objeto sonoro).

Es importante aclarar que, al hablar de "idea", estamos refiriéndonos a una representación mental, tanto desde el nivel auditivo, de la estructura musical, como de la significación emocional y no a un nombre o descripción determinado.

Resulta posible realizar una transposición al discurso musical, del pensamiento de Kusch (1976/78) sobre la articulación del discurso en el lenguaje quien plantea que cuando alguien habla existe un estado de ánimo y una posibilidad de ser que tiene que ser explicitada, existe una articulación del sentido ya dada antes de hablar y que el decir no apunta a la palabra, sino que se da antes, en la articulación del significado. Esta articulación del discurso o idea, puede plasmarse al cantar o tocar, pero el primer trabajo deberá consistir en percibir internamente, sentir y posteriormente describir dicha idea o articulación de significado. La misma representa intención y creación. Por ello, es importante tanto la idea como el grado de coherencia entre idea y realización o ejecución, para formar un juicio sobre la propia ejecución y de las habilidades que entran en juego para tener dominio de las mismas.

Al comenzar el estudio de una obra es importante formar una idea acerca de la misma, aunque en principio sea difusa, para que el "cómo" comience a emerger, al cual concebimos como resultante de la idea. Considerando la interpretación como un acto de creación se puede establecer una relación directa con la teoría de la formatividad de Luigi Pareyson, quien sostiene que la "idea" provee las herramientas para su realización acotando el camino de resolución de problemas. El proceso de formación de la obra es interpretativo porque consiste en un diálogo, una interrogación del

artista tanto con la materia que ha de formar como con la forma que de ella resultará (Vattimo 1992/1994).

Análisis musical e interpretación

El análisis musical nos proporciona ciertos conceptos “objetivos” que facilitan la comunicabilidad del objeto de estudio, pero no son suficientes para la interpretación donde entran en juego las experiencias subjetivas no objetivables ni designables. Pese a que se pueden establecer categorías y conceptos generales o universales debemos tener en cuenta el carácter subjetivo de la experiencia sobre tales conceptos. Al mencionar por ejemplo el concepto “Tema A”, el lenguaje es de utilidad para describir, señalar, comunicar; refiere a características de construcción musicales, pero no dice de sí mismo, de su carácter, como es percibido por la persona que lo nombra, ni cómo puede ser ejecutado tal concepto. Por lo tanto, al hablar de significación conceptual, estaremos refiriéndonos a su aspecto representacional, metafórico, cómo es percibido, cómo es sentido y cómo es realizado. Según Susanne Langer (1966) existe una gran franja de experiencia que se resiste a la formulación discursiva, a la expresión verbal. Se trata del aspecto subjetivo de la experiencia. Todas estas experiencias sentidas carecen por lo común de nombres y, si son nombradas, lo son mediante las condiciones externas que las acompañan normalmente. En consecuencia, sentimos muchas cosas que nunca llegan a ser emociones designables.

Pese a ser utilizado el análisis musical en la enseñanza instrumental, son muy pocas las oportunidades de su inclusión en la ejecución instrumental o interpretación. La interpretación queda así configurada por 2 caminos que no se cruzan; en este paralelismo, el desarrollo de habilidades queda sometido a las habilidades adquiridas previamente a cualquier formación educativa o continúa su desarrollo sin los aportes del análisis musical u otro campo disciplinar.

Por lo tanto, al referirnos a análisis musical consideramos tanto el análisis estructural desde un enfoque filosófico formalista o estructuralista, así como desde un enfoque hermenéutico. Desde el ángulo formalista nos podremos enfocar en el análisis de las estructuras musicales y desde el enfoque hermenéutico en el modo de percepción de dichas estructuras. Si bien, la estructura formal depende de la experiencia perceptual, y desde teorías como la Gestalt podemos organizar ciertos parámetros de maneras similares, desde un enfoque hermenéutico tanto la significación como el modo en que se perciben dichas estructuras varían en cada ser humano (y en diversos estadios del mismo) dependiendo de su experiencia y cultura.

Según Umberto Eco (1979) en el prólogo de “Obra abierta” la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante. La obra tiene en principio una doble existencia entre compositor e intérprete y una existencia con multiplicidad de significados al realizar la obra ante un auditorio.

En simultáneo al objeto – música existe un individuo que crea al objeto. Queda manifestado en él, su modo de obrar, su estilo; en consecuencia, en la medida que existe el objeto música, existe la manera de crear del intérprete o compositor (Eco 1968). El intérprete configura su modo de hacer u obrar en su propia praxis, y así, presenta la obra de un compositor y a sí mismo como emergente cultural. En el caso de la música, el intérprete o ejecutante es imprescindible para comunicar y dar a conocer gran cantidad de música. En su función de mediador y emergente cultural, deberá contar con su propio conocimiento, comprensión, experiencias, a fin de llegar a materializarla, en contraste con algunas expresiones de las artes plásticas donde no se necesita mediador para la percepción de la misma.

Con respecto a la vinculación entre análisis e interpretación, es muy común hablar de *forma*. Como mencionábamos previamente, el análisis es utilizado generalmente para describir los aspectos formales de una obra, tanto como para comprender los procedimientos de construcción sonora, y ha sido enfocado desde un ángulo solo figurativo espacial y al mismo tiempo estático.

Susanne Langer (1966) considera que el concepto *forma* equivale a estructura y al modo en que se reúne el conjunto o todo. Esta forma, de substancia irreal, nos brinda una ilusión o apariencia de movimiento. Para comprender el fenómeno musical debemos tener en cuenta que se desarrolla en el espacio temporal, y el mismo nos lleva a organizar los eventos musicales mientras se realiza la acción musical estableciendo un aparente movimiento, un tiempo virtual. Por lo tanto, al hablar de forma en la ejecución instrumental estamos refiriéndonos a cómo organizamos temporalmente la sucesión de eventos que conforman una obra.

Objetivos

Promover la reflexión acerca de la metodología utilizada en la enseñanza instrumental y de los roles docente – alumno.

Contribuir a una revisión de la función del análisis musical en la interpretación.

Reflexionar acerca de la técnica instrumental. Modos de creación.



Metodología

Como mencionáramos en la fundamentación, toda actividad humana concebida como praxis configura y da sentido a la propia realidad (Kosik 1963). La praxis musical, como construcción del conocimiento, construye no sólo el objeto - música sino también el modo de obrar del creador. Eleanor Stublely citando a Elliot, considera que la ejecución musical provee al ejecutante de conocimiento acerca de sus propias acciones y, en consecuencia, un sentido de sí mismo. Teniendo en cuenta que accedemos al conocimiento identificando un problema o desequilibrio en la experiencia, hipotetizando soluciones y explorando la necesidad de los resultados potenciales a través de la acción directa (Stublely 1992), resulta necesario establecer estrategias metodológicas donde se exponga al alumno en primer lugar a sus propias intenciones, las cuales configurarán la guía de posibles realizaciones.

Esta intencionalidad comprende intrínsecamente una visualización cuerpo – mente que incluye su propia idea o comprensión musical, su modo de hacer, como así también el estado interno que un alumno desearía alcanzar al momento de una ejecución, tanto sea en una clase como una presentación pública.

De este modo, el instrumentista comenzará un camino de exploración, investigación y resolución de los distintos problemas que puedan surgir en relación a la proyección de su intención; deberá tomar decisiones acerca de qué conviene o qué corresponde hacer o construir determinado medio para su propia finalidad. Para ello, resultará imprescindible disponer de innumerables posibilidades prácticas de reflexionar mientras realiza una ejecución (*reflexión en la acción*) tratando de observar, por ejemplo, qué tipos de movimientos corporales está realizando y qué posibles movimientos tendrá que realizar para lograr una habilidad determinada (Stublely 1992).

Posteriormente, la descripción de dichas observaciones y futuras comparaciones de situaciones (*reflexión sobre la acción*) conducirán a la conceptualización de diversas acciones a través de distintos procesos de pensamiento como análisis, aplicación y síntesis (Barret 1989; Moore 1989).

El rol del docente será el de acompañar, compartir y comprender la exploración, las observaciones y descripciones realizadas por el alumno. A partir de allí, el alumno podrá decidir qué aspectos destacar de su ejecución tanto técnicamente como musicalmente y el rol del docente será esta vez el de controlar el grado de coherencia entre lo planteado y realizado por el alumno.

Según Stublely (1992) la perspectiva fenomenológica pone la atención en los modos en que la experiencia musical se delinea. La experiencia musical es un acto intencional, en el cual los individuos aceptan el hecho musical como propio, configurando lo que dicha experiencia brinda con relación a su cúmulo de experiencias y conocimientos anteriores. Ausubel, en su teoría de la asimilación, define el aprendizaje significativo como el proceso mediante el cual se relaciona información nueva con información que ya poseemos, algo que existe en la estructura cognitiva del individuo y que es relevante para lo que tiene que aprender. No obstante planteamos que la nueva información debe relacionarse a cualquier tipo de información que poseemos, a cualquier estructura de conceptos, no sólo a la específica del campo disciplinar. Esto significa que podremos contar con mayores estructuras de conceptos para incorporar el nuevo conocimiento, realizando un mapeo entre dominios (Martínez 2005).

La naturaleza del presente proyecto es de carácter aplicativo para la enseñanza instrumental específicamente de piano, pudiendo realizarse transferencias a la enseñanza de otros instrumentos. Enfocado principalmente en actividades basadas en la producción musical, la audición interna y externa, del análisis musical estructural y perceptivo como formas de conocimiento, la unión de análisis musical con ejecución, la creación de diversos enfoques o ideas musicales sobre cada obra musical junto a diversas posibilidades de resolución técnicas creadas por el alumno, dadas en un ámbito propicio para la exploración y manifestación personal.

Conclusiones

A modo de conclusión, al hablar de interpretación, nos referimos a un individuo que interpreta, que realiza un acto intencional, que crea herramientas para una finalidad a partir de sus vivencias personales, de un mundo subjetivo para la materialización del objeto – música, al cual configura al mismo tiempo que configura su propia existencia.

Al hablar de música, entramos en el espacio temporal, concebido como tiempo virtual, como objeto metafórico, representacional y de formas en aparente movimiento.

Al hablar de “intención” o “idea”, entramos en el campo de la creación. “ejecución - interpretación” como materialización de la idea, y elementos técnicos como creación de herramientas resultantes de la interrogación de la idea a fin de manifestarla.

Referencias

- Ausubel, D. Universidad de Bs. As. Facultad de Filosofía y Letras. *Didáctica General. Módulo I*. Profesor Daniel Feldman. En <http://www.educ.ar>.
- Barret, J. (1989 [1996]). Core thinking skills in music [Habilidades medulares del pensamiento en música (F. Shifres, traductor)]. En E. Boardman (ed.) *Dimensions of musical thinking. MENC. Music Educators National Conference*. Reston: Virginia, pp. 45-46.
- Eco, U. (1968). *La definición del arte*. La estética de la formatividad y el concepto de interpretación. Italia.
- Eco, U. (1979). *Obra Abierta*. Barcelona. Segunda Edición. Ed. Ariel.
- Emerick Jr., J. (1998). *Sé la persona que quieres ser*. España: Ed. Urano.
- Kosik, K. (1963). *Dialéctica de lo concreto. Praxis y totalidad*. Barcelona: Ed. Grijalbo.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del Hombre Americano*. Cultura y lengua. Buenos Aires: Ed. Cambeiro.
- Kusch, R. (1978). *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Buenos Aires: Ed. Castañeda.
- Langer, S. (1966). *Los problemas del Arte. Diez conferencias filosóficas*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Martínez, I. (2005). La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música. En F. Shifres (ed.) *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva*. La Plata: CEA Ediciones, pp. 47-72.
- Moore, B. (1989 [1996]). Musical thinking process [Procesos del pensamiento musical (F. Shifres, traductor)]. En E. Boardman (ed.) *Dimensions of musical thinking. MENC. Music Educators National Conference*. Reston: Virginia, pp. 33-34.
- Stubley, E. (1992). Philosophical foundations [Fundamentos filosóficos (I. Martínez, traductora)]. *Handbook of research in Music Teaching and Learning*. Reston: MENC – Shirmer Books.
- Vattimo, G. (1992 - 1994). *Hermenéutica y racionalidad*. Interpretación y libertad. Conversación con Luigi Pareyson – Sergio Givone. Colombia: Grupo Editorial Norma.