

Los Fenómenos de la Interpretación musical. Un análisis consciente a los diferentes fenómenos musicales participantes en el proceso de intencionalidad de un intérprete.

Aplicaciones en el repertorio pianístico.

Nicolás Tejada Prieto

Claudia María Mejía Flórez

Universidad Antonio Nariño

Facultad de Artes

Música

Bogotá D.C.

07/04/2022

**TABLA DE CONTENIDO**

Introducción .....	3
Justificación .....	4
Señalamiento .....	7
Planteamiento de la propuesta .....	9
Objetivos .....	11
Estado del arte .....	12
Marco teórico .....	21
Conclusiones Marco Teórico .....	27
Capítulo I: Procedimiento Fenómeno de la técnica Corporizada .....	29
Muestra de resultados Fenómeno de la técnica Corporizada.....	37
Conclusiones Fenómeno de la Técnica Corporizada .....	38
Capitulo II: Fenómeno de la conciencia musical .....	40
Análisis de pasajes .....	48
Muestra de Resultados Fenómeno de la Consciencia musical.....	61
Capitulo III: Fenómeno de la Descriptación Estructural .....	61
Análisis de pasajes .....	63
Muestra de Resultados Fenómeno de la Descriptación Estructural .....	65
Conclusiones del fenómeno de la Descriptación estructural .....	65
Conclusiones finales .....	68
Referencias .....	71

## INTRODUCCIÓN

Frente al campo de la investigación - creación, el presente trabajo nace de “el conjunto de diversos saberes, en principio transdisciplinares” (Rincón, 2019). Un punto de partida común en trabajos investigativos con este enfoque. Por medio de bases psicológicas, ideológicas, semiológicas y filosóficas que responden a dicha *transdisciplinariedad* se proponen investigaciones y resultados necesitados de una actitud de apertura al trabajo conjunto, para posibilitar resultados que, aunque partan de aproximaciones distintas engloben aspectos que tocan con la vida misma en su complejidad (Rincón, 2019).

El aprendizaje musical está envuelto en diversas fases, procesos, paradigmas, intencionalidades y múltiples interpretaciones sobre las cuales pocas veces se reflexiona. Esto en un momento determinado me condujo a cuestionarme frente a un proceso, en el que, si bien estaba inmerso, no le prestaba la atención requerida. A la par, nacían cuestionamientos referentes a la práctica en el piano. Los cuestionamientos formaron preguntas investigativamente enormes que desencadenaron en el primer punto de partida para esta investigación: ¿Qué es interpretar? Claro, la pregunta en sí misma es enorme y encierra procesos que difícilmente se abordaran en el presente trabajo. Aun así, funciona como introducción al tema investigativo.

Y es que, el abordaje frente a obras musicales fija su atención en el fenómeno visible de la música, el poder mostrar cómo un intérprete ejecuta una obra musical parece llegar a centrar el fin del proceso musical que cumple con un mecanismo industrializado que busca formar en determinado número de años un músico apto para el mercado, que pueda desenvolverse en una industria y sea apto para la producción. El problema radica en que el proceso de entendimiento de los diversos fenómenos que interactúan en la interpretación musical no responde a un esquema preestablecido, sino al avance de cada músico. Conocer la intencionalidad de cada obra permite al músico sentir comodidad al momento de una ejecución musical y dicha comodidad permite al músico convertirse en un agente participante de la interpretación musical, no solamente un ejecutor. Tal reflexión se toma de Favio Shifres, quien, por medio de un análisis a la interpretación de una misma obra por dos pianistas, reflexiona acerca de la intervención de diferentes agentes que afectan los resultados interpretativos, mostrando que cada interpretación y decodificación de una partitura depende de dichos agentes. Si bien hay unas “guías” en la partitura que ayudan a determinar el estilo y la base de la obra (Shifres, 2001) la parte interpretativa viene de la consciencia de cada intérprete (Lacárcel, 2003).

Este trabajo toma como último pilar a Umberto Eco, quien en su obra “Los límites de la Interpretación” (1992) se analiza a sí mismo, replanteando cuatro grandes problemas de la semiótica moderna: i. los “Límites de la interpretación”, ii. el excesivo dispendio de "energía interpretativa", iii. "los criterios de economía de lectura" y iv. un ataque polémico a la "práctica de la deconstrucción", tratando así de restablecer el equilibrio entre la "intención del lector" (*Intentio Lectoris*), "la intención del autor" (*Intentio Auctoris*) y “la intención en el texto, independientemente de las intenciones de su autor” (*Intentio Operis*)<sup>1</sup> (Eco, 1992.), al tiempo que demuestra que el principio de la semiosis ilimitada no puede consistir en una derivación incontrolable del sentido. (Eco, Umberto (1957).

Tomando estos 3 pilares, se pretende analizar tres fenómenos que a mi parecer son parte fundamental de la interpretación: el fenómeno que denominaré *de la técnica corporizada*, el *de la consciencia musical* y el *de la descriptación estructural*, en relación con las tres intenciones mencionadas por Eco, reflexionando frente al papel del interprete en fenómenos interpretativos diferentes al visual, tal como hace Shifres, de una manera consciente y estable. De esta manera se pretende presentar todo en una última muestra creativa, mi recital de grado, en donde habrá elementos perfeccionados a través de esta búsqueda interior, que me permitan auto descubrirme y llegar a un estado de calma que evite la desesperación que puedo llegar a sentir como interprete al momento de interpretar una pieza.

## JUSTIFICACIÓN

Cuando se habla de interpretación musical se vuelve un campo bastante difícil de abordar. Tal pareciera que la interpretación se adquiere con el tiempo, no es algo enseñable. En la medida en que el proceso formativo avanza, cada intérprete se hace una idea de lo que significa interpretar. Personalmente lo entendía como el conjunto de emociones y sensaciones que experimenta un intérprete al momento de ejecutar una obra. Aquello que siente profundamente y quiere transmitir, pero en el proceso se evidencian más cosas de las que se ven. Existen factores e intenciones que intervienen en el proceso de interpretar una obra, así como dogmas

---

<sup>1</sup> De estas intenciones hablaré más ampliamente en la justificación del trabajo.

que se pueden llegar a convertir en el fin de una interpretación. Cuando un intérprete entiende y ejecuta una obra “perfecta”, con todos los matices y dinámicas, con los *legatos*, acentuaciones, y marcas impuestas por una partitura, entendemos que la intención que se está presentando en el intérprete es *Auctoris* y *Operis*. Ya que en primera instancia conserva la idea original del autor de la obra, y en segunda instancia debido a los procesos de interpretación y decodificación del ejecutante, la intencionalidad también se enmarca dentro de la *Intentio Operis*.

Podemos constatar cómo, “Un texto musical da lugar a múltiples lecturas” (Eco, 1992 pág. 30), retomando el anterior ejemplo, si el intérprete sigue las indicaciones de la partitura, ya que por medio de esas indicaciones encuentra su propia interpretación, ¿es su propia interpretación (*Intentio Lectoris*) o es la del autor de la obra? Como vemos, es un tema bastante ambiguo, cada pieza se entiende de manera diferente. Aun así, “Hay un conjunto de principios más o menos estructurados que prescribe las acciones interpretadas adecuadas al estilo” (Shifres, 2001, pág. 1). Tal vez esto explicaría por qué, al momento de escuchar una pieza romántica y una pieza barroca, entendemos los dos estilos y los diferenciamos. También podría explicar la manera en la que ambos estilos son ejecutados entendiendo por qué las corcheas en el barroco son tocadas con un acentuado *portato*, mientras que en el romanticismo no se tocan de esa manera, aunque en la partitura se vean exactamente igual. Son diferentes abstracciones que responden a un estilo determinado. Las dinámicas usadas en cada estilo también estarían justificadas bajo esta premisa, todo con el fin de que haya un mensaje claro entre el oyente y el intérprete, ya que “La principal meta de la ejecución musical es la de comunicar y esclarecer tales aspectos estructurales” (Shifres 2001 pág. 1 - 2). Sin embargo, “La interpretación musical no responde meramente a la aplicación de un sistema de reglas determinadas, sino que ésta estructura es interpretada por el ejecutante en su conjunto” (Shifres 2001 pág. 10).

Por lo anterior, resulta necesario considerar si el sistema de aprendizaje musical realmente evalúa la interpretación musical como una compleja estructura entre el ejecutante y su conjunto, o si superpone reglas determinadas y aspectos estructurales frente al abordaje de una obra, causando que el ejecutante centre su atención en el estudio repetitivo de tales aspectos estructurales que tal vez no desembocan en resultados interpretativos. Por ello, estos cuestionamientos toman una alta pertinencia. Si la interpretación queda en manos de la repetición ¿qué le dejamos al intérprete? Este trabajo se hace necesario ya que gira en torno al análisis de los agentes y fenómenos interpretativos que hacen parte de la compleja estructura del ejecutante. Un músico necesita comprender los fenómenos musicales y agentes que

intervienen en su propia interpretación, para así poder dar cuenta de lo que hace, siente y entiende al interpretar.

Este trabajo nace de las aportaciones de diferentes autores<sup>2</sup>, los cuales se han preguntado y analizado las cuestiones interpretativas. Shifres, por ejemplo, al reflexionar acerca de la intervención de diferentes agentes que afectan los resultados interpretativos en la ejecución del mismo preludio de Chopin por dos pianistas célebres, me da luces acerca de los procesos de intersubjetividad que suceden en la conciencia de un músico. Eco, por ejemplo, al dar aportes acerca de las intenciones interpretativas, me ayuda a entender las múltiples lecturas que tiene un mismo texto. Y, aunque hay una clara referencia a diferentes autores, el presente trabajo busca analizar unos fenómenos categorizados desde cada intención, teniendo como base mi propia interpretación. Mediante rutinas de estudio grabadas, reflexiones acerca de mi formación instrumental y mediante análisis estructurales a las obras de recital de grado se reúnen los componentes necesarios para que este trabajo tenga un alcance personal y de una conciencia reflexiva que se hace pertinente a fin de lograr pensarnos, más que como ejecutores del piano, como artistas.

---

<sup>2</sup> De estos autores hablaré más ampliamente en el apartado “El estado del arte” del presente trabajo.

## SEÑALAMIENTO

Shifres llega a concluir en su estudio que “El ejecutante no es un mero transmisor de los fenómenos estructurales, sino que los interpreta y construye con ellos una nueva representación, siendo esta lo que se proyecta en la ejecución” (Shifres, 2001, pág. 13). Entendiendo esto, podemos decir que la interpretación no es el fin de la ejecución musical, es un medio a través del cual se construye y se transmite una nueva idea en la ejecución. Si bien es un medio fundamental para generar esa transmisión del contenido musical al oyente, no es tomada como un fin, es un puente que se construye con base en una compleja estructura hermenéutica, entre el autor, el intérprete ejecutante, y el público o audiencia.

La dogmatización de los fenómenos estructurales, de la *Intentio Auctoris*, y del análisis estructural de una obra, nos haría caer en dos problemas importantes: por un lado, esa dogmatización nos haría prestarle poca atención a la propia intención del intérprete (*Intentio Lectoris*), por el otro, la falta de atención tendría como consecuencia convertirnos en repetidores de las mismas cosas. Sin mencionar que se intenta ver a la interpretación y a la ejecución como un fin, cuando realmente son medios que me llevan a un mismo punto, el cual es transmitir una experiencia musical generada a partir de la interpretación ambigua del lenguaje musical. El hecho de ver a la ejecución e interpretación como fines musicales hace que se pase por encima de los matices que traen consigo los diferentes agentes que intervienen y hacen parte de la interpretación.

Sabiendo lo anterior, este trabajo gira en torno a los fenómenos que hacen parte de la interpretación musical, entendiendo fenómeno como el aspecto que las cosas ofrecen ante nuestros sentidos; es decir, el primer contacto que tenemos con las cosas, en lo que denominamos experiencia o conciencia, y a las diferentes intenciones que existen en la interpretación mencionadas por Eco. Con base en ello, este trabajo toma 3 fenómenos que a mi parecer son indispensables y que están relacionados con cada intención, así:

- i) **El fenómeno de la técnica corporizada**, haciendo referencia al cuerpo de un pianista al momento de interpretar una pieza, cosas como la postura, el manejo de la mano en la conducción melódica de una pieza, la distribución del peso en la

digitación de los acordes para acentuar un color, merecen toda una reflexión, máxime, cuando paralelamente en estos procesos formativos de aprestamiento técnico como pianista, se va evidenciando la descorporización<sup>3</sup> del aprendiz.

Lo que pretendo en la investigación de este fenómeno es la interiorización de una técnica, pero no solo desde el adoctrinamiento del estudio del instrumento, sino la interiorización desde la corporeidad, en donde se le da un sentido musical y humano a la técnica, no de adiestramiento. De ahí se desprende el nombre del fenómeno, de la unión de la corporeidad y la técnica, generando una técnica corporizada. Debido a que este fenómeno está basado en la subjetividad de cada intérprete, se analiza desde la *Intentio Lectoris*.

- ii) **El fenómeno de la consciencia musical**, ya que, mediante una reflexión sobre las capacidades musicales puedo llegar a saber qué siento, pienso y actúo en mi interpretación. Sabemos que, “el desarrollo de estas capacidades depende del número de conexiones neuronales establecidas mediante experiencias musicales vividas” (Lacárcel, 2003, pág. 219). Estas conexiones neuronales me dan un estado de consciencia musical, la consciencia musical viene precedida por un afecto, y este afecto nace de la felicidad y plenitud que produce la música (Lacárcel, 2001). Es un ciclo en el que la consciencia se da por diferentes procesos, y, para evaluar dichos procesos, bastaría con preguntar ¿Qué tan consciente soy al momento de ejecutar una obra?, entendiendo que un estado de consciencia se da a través de: “El resultado de los procesos de conmutación del análisis objetivo y de la valoración afectiva del cerebro” (Lacárcel, 2001, pág. 219). ¿Se configura un significado en lo que interpreto que me genera intenciones que proyecto emocionalmente?, o ¿solo dejo a mi memoria muscular actuar? Cosas clave que responden a mis necesidades e incógnitas acerca de la interpretación vistas desde la consciencia.

---

<sup>3</sup> Desde una perspectiva del desarrollo humano, la corporeidad se puede definir como: “la vivenciación del hacer, sentir, pensar y querer” (Zubiri, 1986). Basados en lo anterior, el concepto de la **descorporización o descorporeidad** lo entendemos como quitarle al cuerpo las cualidades anteriormente mencionadas.

Desde una perspectiva racionalista, **la descorporización** es entendida como una división entre la mente y el cuerpo. “La exacerbación de lo racional como aspecto principal de lo humano resultó en la jerarquización de la mente y del espíritu por sobre el cuerpo y la sensibilidad, lo cual condujo a la separación virtual entre materia e interioridad” (Viola, De Viola, Espinoza, 2020, pág. 3). Esta división condena al cuerpo a ser meramente una máquina, en donde el cuerpo queda dominado ante la lógica racional de la mente. (Ibid. pág. 3).



También, por medio de este análisis podría dar conclusiones pertinentes y necesarias en cuanto a la conciencia musical de un pianista, con el fin de crear una reflexión en mi proceso de formación. En palabras de Lacárcel (2003), “Para dotar de expresión musical e interpretación emocional a una obra musical es necesario que queden implicadas las diferentes partes del cerebro. Tanto las referidas a la corteza, como a ambos hemisferios y las zonas más profundas que se hallan en los centros emocionales, es decir, es una **actividad holística**” (pág. 217). Entendemos que una interpretación musical es un todo, en el que no solo la parte racional de una obra hace parte de una buena interpretación, sino también una parte emocional. Aun así, el raciocinio se superpone frente a los demás fenómenos interpretativos y no me permite actuar holísticamente al momento de interpretar, no me permite ser consciente de lo que siento, sino de lo que hago. Si bien es una parte importante que me permite saber estructuralmente ser consciente, el estudio y enfoque exagerado me quita en cierta manera mi intención original. Dado lo anterior, este fenómeno también es analizado desde la *Intentio Lectoris*.

- iii) **El Fenómeno de la descriptación estructural**, partiendo desde la perspectiva del análisis formal de las obras seleccionadas. Visto entonces desde la *Intentio Operis e Intentio Auctoris*.

### PLANTEAMIENTO DE LA PROPUESTA

Lo anterior, con el fin de dar introducción y contextualización al planteamiento del siguiente trabajo, el cual consiste en analizar:

1. ***El fenómeno de la técnica corporizada*** desde la *Intentio Lectoris*, en un contexto específico, como lo es la fantasía impromptu Óp. 66 de Frederic Chopin.
2. ***El fenómeno de la consciencia musical***, analizado desde la *Intentio Lectoris* en la sonata Appassionata de Beethoven.
3. ***El fenómeno de la descriptación estructural*** desde la *Intentio Auctoris y Operis*, en las obras Claro de luna y Arabesco #1 de Debussy.

Este análisis se realiza con el fin de evaluar desde las intenciones interpretativas mencionadas, un fenómeno específico en un contexto y obra específicas. Puede que a través de estas

reflexiones se genere una conciencia de los agentes que hacen parte del proceso de la interpretación, y haya consecuentemente una revisión de la manera como se aprende la música en la academia. Tal vez se pueda replantear el proceso formativo a partir de un cúmulo de ensayos y errores guardados en la memoria del pianista y convertirlo en un proceso que involucra la expresión a través del cuerpo consciente y dinámico, evidenciando que no solo hay un dogma escrito de lo que se debe tocar y que la música genera campos entrelazados de cognición. Puede que veamos una perspectiva de la interpretación en música, en la que solo se ve como “buena interpretación” aquella que es exageradamente visible para el público y que se considera como el modelo a seguir; puede que no contemos con que la subjetividad juega un papel determinante, cuando hay músicos que son muy expresivos como otros que no lo son. Se vuelve un poco como la analogía de una persona que evalúa a todos los animales por su capacidad de subir un árbol, sin tener en cuenta que todos no son iguales, y se juzga diciendo que uno es más hábil que otro. Tal vez nuestra visión académica en muchos casos puede estar sesgada por dogmas derivados de la técnica y del repertorio conservacional y patrimonial que se imponen frente al intérprete y evitan de cierta manera su participación y la toma de iniciativas. Este trabajo está encaminado a encontrar respuestas en este tema que, en ocasiones, se obvia y a la vez es tan importante.

## OBJETIVOS:

Objetivo General: Analizar los fenómenos que hacen parte e intervienen en una interpretación musical desde contextos y obras musicales específicas, orientados hacia la preparación y presentación de mi concierto de grado.

### Objetivos específicos:

1. Analizar ***El Fenómeno de la técnica corporeizada*** en la Fantasía impromptu Óp. 66 de Frederic Chopin, desde la perspectiva de la *Intentio Lectoris*.
2. Estudiar cómo la técnica corporizada del piano me da un mayor alcance interpretativo en pasajes específicos de la Fantasía Impromptu.
3. Reflexionar acerca del ***Fenómeno de la consciencia musical*** en la Sonata Appassionata No. 23 en Fm de Beethoven, desde la perspectiva de la *Intentio Lectoris*.
4. Analizar por medio del ***Fenómeno de la descriptación estructural*** y la ***conciencia musical***, cómo pasajes específicos pueden llegar a tener cierto carácter emocional, dando evidencias de mi estado de conciencia musical al resaltarlos interpretativamente en mi recital de grado
5. Analizar desde ***El fenómeno de la descriptación estructural*** las obras “Claro de Luna” y “Arabesco #1” de Debussy, desde la perspectiva de la *Intentio Auctoris e Intentio Operis*.
6. Analizar las estructuras de las obras de Debussy y, por medio de este análisis, entender cómo un análisis de la *Intentio Auctoris* y *Operis* me permite lograr un mayor alcance interpretativo.
7. Reflexionar acerca de mi proceso formativo en la academia, y de ser necesario, cambiar rutinas de aprendizaje, aprehensión y corporeidad, logrando una conciencia musical más afinada.

## ESTADO DEL ARTE

La interpretación ha sido un tema bastante tocado por musicólogos. Buscando entre esos textos, he encontrado una bibliografía interesante en la que mi pregunta investigativa puede tomar un cuerpo. Los textos son los siguientes:

***Favio Shifres (mayo, 2001). El Ejecutante Como Intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical. Primera Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, Avellaneda.***

En este artículo Shifres da varias ideas investigativas importantes acerca de la interpretación musical en donde resalta que: “Hay un conjunto de principios más o menos estructurados que prescriben las acciones interpretativas adecuadas al estilo”, aun así, también defiende la autenticidad en la interpretación, dando a conocer la tricotomía presentada por Eco, de la siguiente manera:

- Interpretación como ***búsqueda*** de la ***Intentio Auctoris***.
- Interpretación como ***búsqueda*** de la ***Intentio Operis***.
- Interpretación como ***imposición*** de la ***Intentio Lectoris***.

Shifres nos da la idea de que hay una principal meta en la ejecución musical, la cual es la de comunicar y esclarecer al oyente respecto a aspectos estructurales de una pieza. Aun así, afirma que la estructura de la obra también puede ser subjetiva. Dado lo anterior, para analizar más a fondo, Shifres pretende evaluar 2 interpretaciones del “Preludio en Bm de Chopin”, para luego analizar las interacciones de los ejecutantes y así, poner en relieve el componente original del intérprete.

Luego de realizar dicho análisis se encuentran diferentes significados contextuales que cada intérprete le da a la misma obra, dando una nueva luz en la interpretación: “La interpretación musical no responde meramente a la aplicación de un sistema de reglas determinadas, sino que esta estructura es interpretada por el ejecutante en su conjunto” (Shifres 2001). Esto nos da a

entender que el intérprete construye su propia narrativa en la interpretación, y que, por ende, cada texto musical tiene múltiples lecturas, así como tiene ciertas vinculaciones:

1. *Vinculaciones contextuales estructurales*: Aquellas que permiten significar un rasgo de la microestructura expresiva, por ejemplo:
  - a) Rubato.
  - b) Aspecto particular de la estructura musical.
  
2. *Vinculaciones contextuales microestructurales*: Aquellas que contribuyen a significar un rasgo de la microestructura expresiva. Están más centradas en el ejecutante.

Finalmente, se da por entendido que hay más factores que hacen parte de una interpretación, y que el ejecutante no solo se rige por estructuras de la partitura, sino que los toma y construye con ellos una nueva representación, siendo esto lo que se proyecta en la ejecución.

***Favio Shifres (octubre, 2007). Poniéndole el cuerpo a la música. Cognición corporizada, movimiento, música y significado. 3º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP). Facultad de Bellas Artes - UNLP, La Plata.***

En este artículo se propone analizar el aporte que los estudios en ejecución realizan al tema del cuerpo en la música, la descorporalización, y la resistencia a la que se aferran tanto la ejecución musical como la musicología, la cual ha comenzado a revalorizar y analizar el papel del cuerpo y el movimiento en los procesos de significación musical.

Se sabe que en algún punto la música occidental “le quitó el cuerpo a la música”, dejándola como una ciencia, centrada solamente en una percepción sonora, apartando la música de la experiencia. Hacia el siglo XVII la música sólo era considerada una percepción sonora, y todo lo demás era llamado “Extramusical”, fue esta concepción de la música lo que la hizo parte de “Las Bellas Artes”. Y aunque para Schönberg el ejecutante es “un mal necesario”, y para Stravinski sea “Un mero transmisor” Shifres afirma que: “El sitio de resistencia a la

descorporalización de la música es la ejecución musical” (Shifres 2007). En el artículo se debaten 2 perspectivas que complementan lo anterior. Estas son:

- a. Poniendo el cuerpo a la música de afuera hacia adentro:* La idea central de esta perspectiva es que el movimiento es algo que el músico puede usar o adherir a su ejecución, por eso se habla de “traerlo” de afuera hacia adentro, de este modo, el movimiento resulta ser mejor indicador de la intención expresiva.
- b. Poniendo el cuerpo a la música de adentro hacia afuera:* La idea central de esta perspectiva es la de que “pensamos en la música no como un acto solitario sino como una actividad cuyos significados se construyen “no sólo en las relaciones entre los sonidos organizados ... sino también en las relaciones que se hacen entre persona y persona en el espacio de la actuación” (Small 1999; s.p.). “el gesto se origina en los motivos que emergen de la interacción.” (Shifres 2007).

Finalmente, Shifres llega a concluir dos ideas importantes. Por un lado, concluye que los significados musicales proceden de experiencias intersubjetivas. Y, por otra parte, concluye que la ejecución musical no es meramente lo que la hace resistente a la descorporalización, sino su función expresiva, comunicacional y emocional.

*Lacárcel, J, (2003), Psicología de la música y emoción musical, España, Murcia, Educatio, n.º 20-21.*

En este artículo se pretende abarcar el comportamiento musical por medio de la psicología de la música, la cual se encarga de comprender la fuerza emocional de la música sobre las personas, para ello centra su exposición en 3 aspectos:

- Las bases que sustentan la conducta musical desde la influencia de la música en las emociones.
- La interacción que hay entre la inteligencia emocional y la conducta musical.
- Campos de aplicación que pueden convenir a los profesionales dedicados a la educación musical.

A manera de introducción, Lacárcel nos da los diferentes campos de investigación sobre los que se basa su investigación, estos son:

- A. Quienes plantean bases psicofisiológicas y psicológicas para considerar el efecto beneficioso que tiene la música en diversos trastornos como la personalidad o la conducta.
- B. Quienes utilizan planteamientos menos globalizados, discernimiento musical, e influencia de la música.
- C. Quienes se centran en teorías cognitivas y de desarrollo
- D. Quienes se ocupan de medir los elementos de la música en la orientación psicométrica.
- E. Quienes se centran en la conducta musical, el estudio del aprendizaje y los principios y técnicas.

Lacárcel nos da ideas importantes acerca de tocar estos temas: “Considero de gran importancia y trascendencia dotar a la educación musical de unos principios psicológicos que sustentan la pedagogía Musical desde la perspectiva de la Psicología de la Música” (Lacárcel 2003 pág. 214) así como ideas acerca del comportamiento musical, tales como: “El estudio del comportamiento musical ha de observar desde sus comienzos, que el individuo comprende una dimensión biológica, otra psicológico-emocional y su inserción en un entorno o medio social. Por lo tanto, ha de contemplar la influencia que representa la música en su totalidad para el cuerpo, la mente, la emoción y el espíritu, y cómo se relaciona este individuo con la naturaleza y el medio social.” (Lacárcel 2003 pág. 214 - 215).

***Enfoque psicofisiológico:*** Entendemos que la audición es el resultado de una excitación producida por las ondas sonoras sobre las terminaciones del nervio auditivo, y que “Sin embargo, para dotar de “Expresión Musical” e interpretación emocional a una obra musical, es necesario que queden implicadas las diferentes partes del cerebro, tanto las referidas a la corteza, como ambos hemisferios y las zonas más profundas en las que se hallan los centros emocionales, es decir, es una actividad holística” (Lacárcel 2003 pág. 217). Por ende, la inteligencia musical se presenta en 3 formas de conducta:

1. La audición

2. Ejecución o interpretación
3. Composición

En este enfoque se defiende la teoría de que la interacción de los 2 hemisferios posibilita una interpretación musical.

***Enfoque psicobiológico:*** Todo estado de consciencia está presidido por un afecto, todo este proceso de pensamiento se vuelve el contenido de la consciencia. “La conciencia se produce como resultado de los procesos de conmutación del análisis objetivo y de la valoración afectiva del cerebro” (Lacárcel 2003 pág. 219), Lacárcel también expone que el desarrollo de las capacidades está relacionado con el número de conexiones neuronales que se obtienen mediante las experiencias musicales vividas. Esto explicaría el hecho de que algunas personas en música sean “analfabetas”, ya que les faltó un impulso sensorial adecuado. Ella nos da la premisa de que la música es biológicamente necesaria, por lo cual debe ser enseñada. Finaliza este apartado diciendo: “Cuando cantamos o interpretamos alguna obra musical, tocamos o improvisamos en un instrumento, componemos, escuchamos... En definitiva, cuando pensamos y actuamos sobre sonidos, nuestra red de neuronas se amplía con una serie de conexiones únicas, distintas a todas las demás, que podrían definirse como los “engramas” o huellas dactilares a las que ha dado lugar nuestra actividad musical”. (Lacárcel 2003 pág. 221).

### ***Inteligencia emocional y conducta musical***

Entendemos que el comportamiento musical nos proporciona felicidad, ya que estimula los centros cerebrales de las emociones, por ello la música es considerada como arte, ya que es un medio de expresión sin límites. Escuchar y hacer música desarrolla la sensibilidad, creatividad y abstracción. Lacárcel da unas importantes ideas que a mi parecer se deben tener en cuenta al momento de una interpretación.

“Los centros emocionales del cerebro controlan diversos y complejos sentimientos y emociones derivadas de la actividad musical” (Lacárcel 2003)

“La música, si ésta es adecuada nos conduce a una re armonización del estado de ánimo y de los sentimientos” (Lacárcel 2003).



*Eco, U., 1992, “Los límites de la interpretación” “Intentio Lectoris, Apuntes sobre la semiótica de la recepción, 1.2 Tres tipos de intenciones”, España, Barcelona, Lumen S.A.*

En este apartado Eco establece que la oposición que existe entre el enfoque generativo y el enfoque interpretativo no es homogénea en el ámbito de los estudios hermenéuticos que, adicionalmente, articula como una tricotomía. Dicha tricotomía se convierte en los tres pilares desde los cuales Favio Shifres establece pertinentes analogías y reflexiones en torno a la interpretación musical y la participación del ejecutante en ella, en artículo que ya he referido. También, nos menciona acerca del privilegio conferido a la iniciativa del lector, el cual es tomado como único criterio en la definición de un texto, de ahí se genera un debate que se articula en dos cosas:

- A. Debe buscarse en el texto lo que el autor quería decir. Es decir, la *Intentio Auctoris*
- B. Debe buscarse en el texto lo que éste dice, independientemente de las intenciones de su autor. Es decir, la *Intentio Operis*

En el mismo sentido, una segunda afirmación se basa en que:

B1. Es necesario buscar en el texto lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que se remite. (*Intentio Operis*)

B2. Es necesario buscar en el texto lo que el destinatario encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación y/o con referencia a sus deseos, pulsiones, arbitrios. (*Intentio Lectoris*)

Aun así, este debate no se debe superponer frente al enfoque generativo e interpretativo, ya que: “la dinámica abstracta por la que el lenguaje se coordina en textos según leyes propias crea sentido independientemente de la voluntad de quien enuncia” (Eco, 1992, pág. 30).

De igual manera, se puede tener un punto de vista hermenéutico, ya sea admitiendo que la interpretación tiene como fin buscar lo que el autor quiere decir, o, ya sea que puede ser interpretado de una manera distinta por el lector. Así pues, para fundamentar alguno de los puntos habría que estudiar tanto la visión del lector como la del autor.

Eco resalta que un texto tiene indefinidas interpretaciones, aun así, compara dos periodos históricos en donde la interpretación estaba medida en diferentes aspectos. Por un lado, en la Edad media un texto no podía ser auto contradictorio. Por el otro, en el mundo renacentista la definición de un texto ideal es aquel que permite todas las interpretaciones posibles, aun siendo contradictorias. Basado en lo anterior, Eco nos da dos modalidades de las que parte una lectura hermenéutico-simbólica:

1. Buscando la infinitud de los sentidos que el autor ha instilado en el texto.
2. Buscando la infinitud de los sentidos de los que el autor estaba a oscuras (y que probablemente son instilados por el destinatario, pero sin decidir todavía si en consecuencia o a despecho de la *Intentio Operis*).

Gracias a las indefinidas interpretaciones puede presentarse un caso en el que el autor de una obra pretenda que su texto tenga muchas interpretaciones, pero alguien puede leer este texto con una sola interpretación, por ello se evalúan algunas corrientes orientadas a la interpretación:

1. La sociología de la literatura privilegia lo que un individuo o una comunidad hacen con los textos. Prescinde de la opción entre intención del autor, de la obra o del lector, porque, de hecho, registra los usos que la sociedad hace con los textos, sean o no correctos. (Eco, 1992, pág. 32).
2. La estética de la recepción se apropia del principio hermenéutico por el cual la obra se enriquece a lo largo de los siglos con las interpretaciones que se dan de ella. (ibid. 1992)
3. La semiótica de la interpretación suele buscar en el texto la figura del lector por constituir y, por tanto, busca también en la *Intentio Operis* el criterio para evaluar las manifestaciones de la *Intentio Lectoris*. (ibid., 1992).

*Eco, U., 1992, “Los límites de la interpretación” “Intentio Lectoris, Apuntes sobre la semiótica de la recepción, 1.5 Interpretación y uso de textos”, España, Barcelona, Lumen S.A.*

Este apartado comienza con una referencia por parte de Eco hacia Hillis Miller, quien es un fuerte representante del textualismo, Miller nos dice que: “las lecturas de la crítica deconstruccionista no representan la soberbia imposición al texto de una teoría subjetiva, sino que están determinadas por el texto mismo” (Miller 1980 pág. 611). Eco usa esta cita para resaltar la *Intentio Operis*, recalcando más adelante que: “si una interpretación parece plausible en un determinado punto de un texto, sólo puede ser aceptada si es confirmada —o al menos, si no es puesta en tela de juicio— por otro punto del texto. Esto es lo que entiendo por *Intentio Operis*” (Eco 1992 pág. 40).

Posteriormente, Eco alude al análisis que realiza Derrida en la interpretación de “la Carta Robada” de Poe, tomando como enfoque el subconsciente del texto, no del autor. Eco (1992) afirma:

La interpretación de Derrida está sostenida por el texto, independientemente de las intenciones de Poe autor empírico, porque el texto afirma y no excluye que el punto focal de la historia es el centro de la chimenea. Se puede ignorar este centro de la chimenea durante la primera lectura, pero no se puede fingir haberlo ignorado al final de la historia, excepto si se cuenta otra historia. (pág. 40)

El anterior análisis genera una comparación entre la interpretación y el uso que le dan Derrida y María Bonaparte. Mientras el primero usa los elementos del texto, del ambiente y léxico para realizar una interpretación, Bonaparte usa el texto para sacar inferencias acerca de la vida de Poe. Podemos concluir que la interpretación de Derrida se basa en la búsqueda de la *Intentio Operis*, en cambio Bonaparte realiza una superposición de la *Intentio Lectoris*.

Finalmente, Eco termina con una frase que engloba todo el apartado y la importancia de la *Intentio Operis* al momento de una interpretación: “Aun cuando no me ocupe de la *Intentio Auctoris* e ignore quién es Tomás de Kempis, hay siempre una *Intentio Operis* que se manifiesta a los lectores dotados de sentido común” (Eco, 1992, pág. 40).

***Eco, U., 1992, “Los límites de la interpretación” “Intentio Lectoris, Apuntes sobre la semiótica de la recepción, 1.6 Interpretación y conjetura”, España, Barcelona, Lumen S.A.***

En este apartado Eco nos habla acerca de la iniciativa del autor, la cual consiste en formular una conjetura sobre la *Intentio Operis* (Eco, 1992). Si bien se puede hacer una cantidad indefinida de conjeturas, estas deben ser aprobadas por el texto, la coherencia aprobará o no estas conjeturas (ibid. 1992).

Eco continúa recalcando el proceso hermenéutico que conlleva un texto, afirmando que: “el texto es un objeto que la interpretación construye en el intento circular de convalidarse a través de lo que la constituye” (Ibid. 1992 pág. 41).

A manera de conclusión de este breve apartado, Eco vuelve a recalcar que todas las conjeturas deben estar aprobadas por el texto, deben responder a la coherencia y desarrollo del mismo, para así, ser validadas. Esta interpretación responde a la *Intentio Operis*.

## MARCO TEÓRICO

### CAPITULO I: EL ESTUDIO DE LA TÉCNICA CORPORIZADA COMO BUSQUEDA DE LA INTENTIO LECTORIS.

#### **Primer paso: Entendimiento de la técnica como abstracción interpretativa de la *Intentio Operis*.**

El primer fenómeno que podríamos percibir al momento de empezar el estudio pianístico es el de la técnica, algo completamente ajeno al cuerpo de un aprendiz que de una u otra forma se adapta. El dominio de las escalas, arpeggios, estudios de técnica entre otros se obtiene por medio del estudio riguroso, con el fin de lograr destreza y comodidad en el intérprete. Este adoctrinamiento es un enfoque importante, una base esencial, que desde una vista académica permite abordar diferentes obras con una fuerte exigencia técnica. Para entender si este fenómeno en un principio está corporizado nos podemos referenciar en Zubiri, quien define la corporeidad como: “la vivenciación del hacer, sentir, pensar y querer” (Zubiri, 1986). Por lo anterior, este primer contacto con el fenómeno técnico para un joven aprendiz se presenta como obstáculo que, superado por medio de la disciplina, cumple una función meramente mecánica donde la técnica se superpone al cuerpo. Por ello en una primera instancia no es una técnica corporizada, ya que no se le ha dado esa cualidad en la que la técnica se moldee al intérprete y cumpla las cualidades anteriormente mencionadas por Zubiri, en este punto el intérprete se moldea de acuerdo a ella.

Al analizar el entendimiento de la técnica pianística, podemos ver cómo responde a una *Intentio Operis*, ya que el aprendiz entiende y decodifica la técnica que viene de un texto escrito, como lo son los libros de técnica pianística, o un texto que llamaremos “hablado”, considerándolo como el principal paso de información del maestro al aprendiz. Al prestársele una delicada atención al “texto hablado” entendemos que es una *Intentio Operis* netamente. Para comprobarlo, tomemos como referencia lo que nos menciona Eco: “Si una interpretación parece plausible en un determinado punto de un texto sólo puede ser aceptada si es confirmada por otro punto del texto” (Eco, 1992 pág. 40), mediante el siguiente ejemplo: Un aprendiz que estudia la Fantasía Impromptu Óp. 66 de Frédéric Chopin, al fijarse la manera en que el texto sugiere realizar el arpeggio de los acordes en la mano izquierda, el aprendiz entiende que se trata de una digitación con la posición de la mano abierta, ya que los arpeggios sobrepasan la octava

que la mano normalmente alcanza. Al apropiarse y entender el texto, una primera interpretación se realiza bajo la *Intentio Operis*. En caso contrario, en donde el aprendiz realizara una conjetura ajena a la sugerida por el texto, y propone otra posición de la mano frente al pasaje, más adelante la misma partitura dará por sentado si esa manera era la más adecuada para la ejecución del mismo. Comprobando que el mismo texto pone a prueba las diferentes conjeturas que un intérprete pueda realizar. Al mismo tiempo, el fenómeno de la descriptación estructural entra en juego, y, aunque no es nuestro análisis principal en este momento, va entrando en participación. Luego de generar esta aclaración frente a la técnica pianística, como un primer paso abstraído por medio de la *Intentio Operis*, podríamos pasar a un segundo paso, la asimilación en la *Intentio Lectoris*.

**Segundo paso: Comprensión de la abstracción técnica como medio impositivo de la Intentio Lectoris.**

Como he mencionado, para abordar *El Fenómeno de la técnica corporizada*, y sus pertinentes intervenciones en la interpretación de un pianista, necesitamos entender que el aprendizaje de la técnica, desde mi perspectiva, nace del análisis al texto hablado o escrito que se aprende en la academia musical. Dicha interpretación en palabras de Eco, se daría gracias a la abstracción realizada mediante la *Intentio Operis*. Ahora bien, en una segunda instancia, la abstracción técnica empieza a hacer parte de la conciencia musical de un intérprete. Poco a poco, la mano de un pianista empieza a tener cierta disposición en el piano, el abordaje de un repertorio empieza a facilitarse, la distribución del peso se vuelve más apropiada, por ejemplo, al resaltar la mano derecha sobre la izquierda. Aun así, no se habla de un proceso completamente consciente, el pianista guarda todos los conceptos aprendidos en su memoria muscular, pero aún está moldeado a la técnica.

Este punto requiere una reflexión importante, debe poderse superar el punto en el que la descriptación técnica determina el enfoque principal de una obra, y pasar a uno consciente, en el que la *Intentio Lectoris* se impone frente a la *Operis*. De esta manera se da una interiorización más rápida que a su vez ayuda al intérprete a lograr los alcances interpretativos que él mismo desee. Para ilustrar esto, podemos continuar basándonos en el análisis a la *Fantasia Impromptu* de Chopin:

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line in the right hand with fingerings 1, 2, and 4, and accents. The second system includes a piano (p) dynamic. The third system contains markings for crescendo (cresc.) and decrescendo (dimin.). The score is in G major and 4/4 time, with a page number 391 at the bottom right.

Hacia el compás 13 de la partitura, se evidencia una melodía que empieza por el sol sostenido. El fraseo de esta melodía es “cantado” por la mano derecha. Un pianista entiende que las demás notas son adornos que se le hacen a ese canto de la mano derecha, desde mi perspectiva, una reflexión consciente enmarcaría los siguientes puntos:

1. Se realiza una descriptación del texto, descifrando las notas que se muestran, así como entender la melodía principal o el “canto” que posee la mano derecha. Esto responde a una *Intentio Operis*.
2. Luego de esta descriptación, con el fin de generar una técnica corporizada, se pueden crear diferentes rutinas de estudio, en las que practicamos darle peso al dedo que realiza esta melodía, si bien nos regimos a la partitura la técnica se utiliza como medio para lograr fines interpretativos. Dichos ejercicios consisten en desarmar el pasaje de la partitura, con el fin de entender nota por nota. Por ejemplo, en la primera parte de la melodía del pasaje se hace un exagerado acento en las primeras notas de cada grupo de semicorcheas, luego, cuando la melodía cambia a la segunda semicorchea de cada grupo, se da énfasis a dicha nota. Este método lo aprendí en clase, y, aunque en un principio no tenía un fin interpretativo, gracias a la reflexión de la segunda fase, puedo

usar dicho método para respetar la melodía cantada del pasaje y superponer mi *Intentio Lectoris*.

3. A continuación, el mismo intérprete puede definir la conducción melódica que su criterio proponga, ya que el texto como tal solo especifica que debe ser *forte*. Aun así, el pianista puede prescindir de esa dinámica si lo requiere, e imponer su *Intentio Lectoris*, ya que lo que realmente ha de interesar es el canto de la melodía. Esto respondería claramente a: Una conciencia musical de lo que se está haciendo, una apropiación técnica que permite responder a diferentes pasajes de una obra, y a una descryptación estructural.

### **Reflexión:**

En este pasaje, la interiorización se logra gracias a la presencia de la melodía principal, las rutinas generan una práctica sobre el peso del dedo en la melodía, el intérprete poco a poco va entendiéndola y resaltándola, acercándose un poco al embodiment. Como en los compases 5 y 6, gracias al canto con nuestra voz sobre dicha melodía, se genera una asimilación de las rutinas anteriormente mencionadas, encaminadas a lograr resaltar ese canto.

Al momento de la realización del pasaje se presenta una gran dificultad por la distribución del peso en una sola mano, el ejercicio de colocar todo el peso sobre el dedo pulgar y el resto de la mano tenga un carácter suave y ligero comprende una gran dificultad, también para la segunda parte del pasaje, en donde la melodía pasa a la segunda semicorchea, normalmente se acentúa el tiempo fuerte en una pieza, pero al tener ese acento desplazado, genera un conflicto rítmico, que necesita de práctica y ser consciente de la melodía principal.

En la realización del pasaje es más apropiado no ligar, solo acentuar sobre la nota que está el canto del pasaje, y el resto de las notas con un acentuado *staccato*, esto lo realizamos como ejercicio de ataque en los dedos, cuando ya se pretenda tocar toda la pieza si respetamos las ligaduras, pero en el ejercicio es mejor omitirlas, e intentar mantener un ataque y balance perfecto, si el ataque es demasiado fuerte puede quitarle velocidad al pasaje, por el contrario, si es demasiado débil la melodía no se entenderá.

Al fijarnos, podemos analizar que, aunque se reflexione acerca de cada fenómeno por separado, la interpretación emocional, como menciona Lacárcel es una actividad holística, ya que, tanto



la conciencia musical como la descriptación hacen parte de este fenómeno. Ahora bien, luego de comprender la superposición que un intérprete puede tener en su *Intentio Lectoris*, basándose en su *Intentio Operis*, podríamos pasar a una última fase, en la que se da una asimilación de la técnica, dándole cualidades corporizadas.

### **Tercer paso: Interiorización y asimilación de la técnica pianística.**

En una última fase, se puede llegar a una interiorización y a un estado de conciencia, el cual según Lacárcel se da gracias al resultado de los procesos de conmutación del análisis objetivo y de la valoración afectiva del cerebro (Lacárcel 2001), al desmenuzar esta afirmación vemos cómo las tres fases del *fenómeno de la técnica corporizada* expuestas anteriormente, me encaminan a ese estado de conciencia. De la siguiente manera:

- La conmutación del análisis objetivo es generada mediante la reflexión de un primer y segundo paso. En el primero se abstrae la interpretación técnica por medio de la *Intentio Operis*, y en el segundo se comprende cómo esa abstracción técnica me permite buscar mi *Intentio Lectoris*.
- La valoración afectiva del cerebro se genera en el momento en el que como intérprete decido cómo darle una función expresiva y emocional a una obra, por medio de la corporización de la técnica.
- El resultado de los anteriores procesos se evidencia en un estado en conciencia, en el que la interiorización de la técnica pianística me permite trascender y lograr mayores alcances interpretativos.

Este tercer paso viene de la reflexión anterior, en un caso en el que esta reflexión no se diera, desde mi punto de vista el pianista estaría en un bucle constante en el que la *Intentio Auctoris* y *Operis* se vuelve el foco de su interpretación, algo que no evaluó como incorrecto, aun así, citando a Shifres (2007): “No es, por lo tanto, la base motora de la ejecución musical lo que la convierte en el sitio por excelencia de resistencia a la descorporalización de la música, sino su función expresiva, comunicacional y emocional” (pág.7). La determinación de qué tan expresiva, comunicacional y emocional es mi interpretación son cualidades que el propio intérprete puede darle a una obra al momento de interiorizar la técnica pianística, generando de

esta manera una resistencia a la descorporalización. Si bien hay marcas en la partitura, el intérprete le da vida a una obra. Darle estas cualidades a la técnica que en un principio era ajena a su cuerpo, nos hace entender que efectivamente el músico se encuentra en un estado de conciencia musical y técnica.

La trascendencia del análisis textual de una obra evidencia los procesos intersubjetivos y hermenéuticos que tiene un músico. Estos procesos hacen parte del *fenómeno de la conciencia musical y del fenómeno de la descriptación*. Es casi imposible reflexionar acerca de cada fenómeno por separado. Por lo anterior, al ser una actividad holística, la técnica de un instrumento no solo puede basarse en el adoctrinamiento físico de digitaciones pasadas de maestro a estudiante, merece una reflexión que permita a un aprendiz entender, comprender, e interiorizar de una manera afable las rigurosidades instrumentales, y musicales.

### **3.1 Cognición corporizada de la técnica pianística, acercamiento al Embodiment**

“La teoría de la cognición corporizada (embodiment) propone que la cognición es inseparable de procesos de percepción-acción” (Lozada, 2014). Bajo esta afirmación podríamos evaluar un paso más allá de la interiorización de la técnica, una trascendencia hacia la cognición por medio del cuerpo. Coincidiendo con María João Pires, “A las nuevas generaciones se les inculca que deben competir, debido a esto no consiguen descubrir nada” (Joao 2018), tal competencia en ocasiones llega a desencadenar un enfoque memorizado e irreflexivo de la técnica, que llega a retrasar los procesos de aprendizaje. Recalco que estos procesos son necesarios, pero se necesita una trascendencia que permita al músico sentirse bien consigo mismo y en esa medida lograr dar una propia intención a la obra.

En un punto en el que la técnica ya está familiarizada, comprendida, e interiorizada podríamos decir que ya no existe en sí misma como un adoctrinamiento del cuerpo, o como aquellos pasos necesarios para lograr ejecutar una obra. Se vuelve una cognición corporizada, en la que el pianista aprende por medio del cuerpo. De esta manera, los tres pasos o fases que expuse anteriormente se dan por medio del cuerpo del pianista, y la técnica se almacena dentro de los procesos de intersubjetividad, siendo una herramienta por la que el intérprete llega a un estado de aprendizaje y cognición.

Desde mi punto de vista, María João Pires es la mejor exponente de la cognición de la técnica pianística. En sus interpretaciones vemos cómo tiene un estilo muy “cantado” y sutil. Para ella la técnica no existe en sí misma, algo con lo que concuerdo en una fase final de interiorización. La técnica en este trabajo es vista como el conocimiento adaptativo hacia un instrumento, que no tiene un fin interpretativo, sino funcional, por ende, tiene que existir en una primera percepción dada en la *Intentio Operis*, el músico debe descryptarla y aprenderla. Sin embargo, recalco que concuerdo con João, ya que, en una fase final de cognición la técnica queda relegada a un segundo plano. En esta fase, la *Intentio Lectoris* se superpone a la *Operis*, dando como resultado un “Embodiment” propio de cada músico, dotando a la técnica de cualidades humanas con fines humanos y de un “Estilo interpretativo” característico que cumple con lo que cada intérprete quiere y necesita. Teniendo eso claro, se genera una resistencia a la descorporalización como menciona Shifres; se evidencian las múltiples lecturas de un mismo texto como menciona Eco; todo fusionado en una actividad holística, como lo es la interpretación, mencionando a Lacárrel y, finalmente como menciona João, “El compositor tiene que crear la emoción, pero el intérprete lo que hace es tratar de transmitirla después de leer la partitura”. (João 1990). En este sentido, el embodiment o cognición corporizada es un punto clave en cada músico, un proceso reflexivo que conlleva una madurez y paciencia. Sin embargo, el tiempo no puede ser el único agente encargado de generar esa conciencia musical; es necesario recalcar y reflexionar acerca de los procesos que intervienen para así agilizar el proceso musical interpretativo.

## CONCLUSIONES

El fenómeno de la técnica corporizada comprende ese primer acercamiento adaptativo que todo músico formado en la academia tiene frente a un instrumento. Un proceso de disciplina y esfuerzo por aprender a moldearse de acuerdo a un texto escrito, como lo son los libros de técnica, o un texto hablado, como lo es el conocimiento que un maestro le proporciona a un alumno. Aun así, considero que es el proceso en el que el músico es menos consciente. Se pensaría que al ser el fenómeno más perceptible y visible para un músico tendría un alto nivel de conciencia técnica en el que se realiza una cognición por medio del cuerpo, algo que desde mi experiencia no sucede a menudo. La técnica se presenta como un problema de mecánicas y mecanismos que el músico de alguna manera debe resolver, naciendo de ahí la dedicación y

Nicolás Tejada Prieto – Programa de música UAN

estudio constante por horas. No se presenta como un medio por el que se puede realizar un proceso interpretativo, sino como una imposición de ese texto hablado o escrito. Este proceso llega a causar una mecanización en el estudio técnico, que carece de conciencia musical y técnica.

Por ello, con el fin de redescubrir el fin interpretativo de la técnica en un instrumento, expuse tres fases que un pianista puede realizar, en un contexto específico, para trascender de un proceso descriptivo hacia un proceso apropiativo. El fenómeno de la técnica corporizada es un pilar fundamental en la construcción del músico. De esta manera se pueden generar procesos de comprensión musical más afianzados que permiten al intérprete desenvolverse en diferentes obras. Como expuse, la fantasía Impromptu de Chopin, resulta ser una obra muy “cantada” pero dicha cualidad nace de un entendimiento, comprensión, e interiorización de la obra, por medio de la *Intentio Operis y Lectoris*. Sin esos procesos reflexivos, *El fenómeno de la descriptación de la partitura* se hace el único agente en la interpretación, algo que no permite impregnar de emoción propia a una partitura. La técnica a un músico instrumentista debe presentarse de manera afable y enmarcada en un contexto de logro interpretativo. De otro modo se afecta de manera crucial al intérprete, quien por sí solo debe crear procesos para redescubrir esas cualidades interpretativas de la técnica. La idea tampoco consiste en ofrecerle todo a un aprendiz sin permitir el autodescubrimiento, pero si facilitar su proceso de aprendizaje.

Es importante recalcar que *El fenómeno de la técnica corporizada* debe estar enmarcado dentro del contexto de la academia musical, ya que lo que se pretende no es erradicar el modelo de aprendizaje de un estudiante, sino complementarlo. Por ello, los procesos que expuse en dicho fenómeno hacen referencia al método más común en el que los músicos académicos estudiamos en un principio, (Entendimiento, comprensión, e interiorización), solo que conlleva una reflexión más profunda, en el que el sujeto es más consciente del proceso de aprendizaje que está llevando a cabo, evaluando constantemente su proceso formativo.

Finalmente, a manera de conclusión, no quisiera generar un señalamiento hacia quienes enseñan música, pero si quisiera recalcar que hay procesos que merecen una mayor reflexión, y sobre los cuales se debe realizar un acompañamiento. La interpretación desde los procesos formativos en la academia cae con preocupante imperturbabilidad en una repetición del texto, vacío de las intenciones y de la humanidad del intérprete. El aprestamiento técnico es una estructura clave en un músico, pero como he mencionado en anteriores apartados, mediante una asimilación

corporal el músico debe ser capaz de hacer trascender esos conocimientos técnicos a instancias interpretativas que permitan comunicar de manera clara lo que el músico desee. Solo de esa manera, cuando abordamos la interpretación desde la lectura de una partitura, el intérprete estaría empezando a transmitir lo que siente al tocar una pieza, utilizando uno de los pilares de la interpretación a favor del intérprete. Es necesario seguir reflexionando, investigando y analizando sobre los pilares de la interpretación, con un fin puntual: No solo regirnos de normas estructurales de una partitura, sino tomar esas normas y construir algo nuevo en la ejecución (Shifres, 2001). Con esa premisa como guía, iríamos a un camino ampliamente interpretativo que nos permitiría reencontrar un mejor sentido a la música, dejando de lado esa competitividad técnica que nos puede sesgar. La búsqueda de dicho camino será expuesta en la metodología del presente trabajo, en donde por medio de la práctica se harán conclusiones centradas en la Fantasía Impromptu de Chopin.

## PROCEDIMIENTO

### CAPITULO I: EL ESTUDIO DE LA TÉCNICA CORPORIZADA COMO BUSQUEDA DE LA INTENTIO LECTORIS.

En el marco teórico presenté tres fases en las que un pianista entiende, comprende e interioriza la técnica pianística, llegando a un plano que va más allá de la descriptación de una partitura. Ahora bien, en el siguiente apartado me he de centrar en la interpretación de la partitura de la Fantasía Impromptu de Frederic Chopin. Si bien en el marco teórico hablé un poco acerca de dicha obra, la reflexión en ese caso tuvo un mayor acercamiento hacia la teoría que hacia la práctica. Dicho procedimiento se realizará tomando como base el conocimiento técnico aprendido en mi clase de piano. Aun así, no pretendo solamente explicar rutinas mediante las que un pianista puede tocar la Fantasía Impromptu, ya que no habría una reflexión y análisis que defiendan mi punto de vista. Lo que pretendo es usar dicho conocimiento y someterlo a las tres fases que expuse en el marco teórico, de esta manera demuestro apropiación técnica e imposición de la Intentio Lectoris desde mi propia experiencia.

*Estudio de los compases 5 – 6 en la mano derecha.*



Con el fin de realizar un análisis basado en lo expuesto en el marco teórico, la interiorización de este pasaje estará basada en las tres anteriores fases:

**1. Entendimiento de la técnica como abstracción interpretativa de la *Intentio Operis*:**

Nos encontramos frente a la primera aparición de la mano derecha en la Fantasia Impromptu, una melodía en la tonalidad de C#m que proporciona una continua tensión, por las ligaduras en la parte superior de la melodía el pianista entiende que es un continuo *legato*, tanto en la mano derecha como en la izquierda. Nos fijamos también en cómo la intensidad del pasaje está marcada por el *piano* al comienzo del pasaje, así como la sugerencia en las digitaciones.

Esta descriptación suele ser la más dispendiosa de todo el proceso interpretativo, ya que depende netamente del conocimiento técnico que se tenga para generar una facilidad al tocarla. Por ejemplo: Como nos podemos dar en cuenta, la mano izquierda sostiene un arpeggio de C#m que sobrepasa la octava que la mano normalmente puede alcanzar, si el pianista no tiene un conocimiento técnico de cómo debe tocar dicho arpeggio, se puede hacer más complicada la ejecución de dicho pasaje, y de toda la obra, ya que Chopin en la mayoría de sus obras suele tener arpeggios en la mano izquierda que sobrepasan la octava, y que necesitan una destreza y conocimiento técnico considerable. Ahora bien, como he mencionado, el pianista necesita saber que para la realización de este arpeggio necesita una rotación clave en la mano izquierda específica que no responde a la técnica normalmente utilizada para el arpeggio de C#m, sino una técnica “de chopin” utilizada en sus estudios. Dicho conocimiento y abstracción lo realizamos por medio de la interpretación del texto (*Intentio Operis*).

Volviendo a la mano derecha, esta primera descriptación es la base de todo proceso interpretativo, ya que nos da a entender el contexto sobre el que se está interpretando, aun así, en esta fase el estudiante no ha realizado una reflexión frente a la abstracción realizada

## 2. **Comprensión de la abstracción técnica como medio impositivo de la Intention Lectoris:**

A continuación, reflexionamos acerca del pasaje, llegando a concluir que, si bien esas aptitudes técnicas las utilizamos para descifrar la partitura, lo que realmente necesitamos es usar esa abstracción técnica como un medio de nuestra propia intención. Centrándonos en el pasaje, luego de la anterior fase entendimos que es una primera frase de tensión, que abre la expectativa del oyente, pero que a su vez es un canto muy delicado, muy suave que necesita ser interpretado de esa manera. Por ello, difiero un poco del texto, desde mi perspectiva la frase pide un *crescendo* de ese primer G# hasta el último de la frase, se necesita una conducción melódica que me permita resaltar ese canto en la mano derecha. Aun así, considero que la mano debe resaltar el balance del peso y contrapeso del fraseo, que permita reafirmar la conducción melódica de dicho pasaje, eso permite dar un respiro a la pieza. Me explico: Gracias a la anterior fase, entendemos que después del *legato* de cada compás se corta el sonido, como en un cantante, se corta dicha frase para poder tomar aire y continuar con la siguiente frase. Sin embargo, dicho corte de aire responde al balance que se realiza en la melodía que posee la mano derecha. Al realizar el ejercicio de cantar la melodía con nuestra voz entendemos que hay un peso tanto en el primer Re# del tercer grupo de semicorcheas, como en el Si# del último grupo de semicorcheas, no es un acento, es el peso que tiene la frase, y debe ser resaltado por la muñeca del pianista, quien manipula su mano como un oleaje.

Ahora bien, luego de realizar dicho análisis acerca del “oleaje”, balance de pesos y contrapesos en la frase melódica, entendemos que al momento de “cortar el aire” después del *legato* la mano también necesita salir con la misma conducción melódica de la pieza, por ello se desliza hacia arriba, creando un *diminuendo* hacia el ultimo Sol#, dando a entender una pequeña cesura que responde al balance de pesos y contrapesos. Estos, son procesos que vienen de una reflexión presente a la intención que yo quiero darle a dicha pieza, y, en esta medida, gracias al análisis reflexivo sobre la importancia

del oleaje en mi mano derecha, sustento una conducción melódica impregnada de cualidades humanas, en donde convierto a mi mano derecha en una cantante, que también necesita controlar el balance del aire, la gestualidad, y el peso al “cantar.

### 3. Interiorización y asimilación de la técnica pianística:

Luego de una interiorización de dicho pasaje, el cuerpo empezaría a copiar dicho modelo interpretativo con otros pasajes de la fantasía. Por ello, se daría una clara apropiación de técnica y un pertinente uso para fines de una interpretación propia. De igual manera, en el momento en el que un pianista le da cualidades que conllevan a un fin interpretativo, hablamos de que el músico entiende el contexto, el medio y el fin de la interpretación, concluyendo que efectivamente se encuentra en un estado de conciencia musical y técnica.

### *Reflexión*

Es interesante observar, cómo los procesos de interiorización, siendo muy analizables dentro de contextos investigativos, dependen casi totalmente de la práctica y reflexiones encontradas en el estudio del propio intérprete. El uso de la voz al momento de interiorizar la música resulta ser de vital importancia al momento de generar procesos holísticos, ya que permite generar un puente entre el intérprete y la música que se desea interpretar; permite desarrollar una visión más amplia de lo que se desea interpretar, ya que saca a flote el cómo yo siento y canto una melodía.

Al imaginar la mano derecha como una cantante, se facilita más saber cómo quiero tocar dicha melodía, el balance que quiero darle y mi propia intención. Son procesos que en un principio no se plantearon metodológicamente, pero que se hacen necesarios en el proceso de aprendizaje. Personalmente considero que para procesos de interiorización la transversalidad instrumental ayuda a interiorizar la estructura compleja de una partitura. El paso de la música por nuestra voz, permite tenerla en nuestra conciencia, y representa una gran importancia al momento de darle cierta fluidez y destreza al pasaje, ya que no lo entendemos como el cumulo de ensayos y errores guardados dentro de nuestra memoria muscular, ni como el conjunto de figuras ritmo melódicas escritas en un papel, sino que la voz permite una trascendencia hacia las cualidades humanas, llevándonos al disfrute de la audición interior. La voz, al ser el instrumento que está



en nuestro interior nos permite avanzar de una manera más eficaz y amena para el músico. Aun así, en diferentes pasajes podemos ver cómo hay más maneras de interiorizar dicha técnica.

### *Estudio de los compases 37 - 42*

The musical score shows two systems of music. The first system (measures 37-42) is in G major and 4/4 time. It features a complex arpeggiated texture in the right hand with triplets and a 'riten.' marking. The left hand provides a steady accompaniment. The second system (measures 39-42) shows a modulation to D-flat major (two flats), marked 'Largo.' and 'pesante', with a 'poco dim.' instruction.

Nos encontramos frente a la modulación que realiza la pieza hacia Db, es importante el estudio de estos compases anteriores, ya que depende de ellos generar un contraste que permita al oyente entender que venimos de una primera parte completamente tensa hacia una parte de calma, para ello realizamos el mismo análisis y procedimiento anterior.

#### 1) **Entendimiento de la técnica como abstracción interpretativa de la *Intentio Operis*:**

Por medio de la interpretación del texto, damos por entendido que es un pasaje importante para la pieza, ya que representa un cambio en los matices, la intencionalidad, y la estructura. El fragmento se basa en un gran arpeggio de C#m, con algunos adornos, la intencionalidad ofrecida por la partitura de *Fortísimo*, nos aclara el fin de una primera parte. Evidenciamos primero que el bajo también realiza el arpeggio y luego termina en dominante de C#m (G#) que luego funcionará como enarmónico de Ab, dominante de Db. El pasaje concluye con la reafirmación de la nueva tonalidad, un cambio de atmosfera, y el inicio de la segunda parte.

#### 2) **Comprensión de la abstracción técnica como medio impositivo de la *Intentio***

**Lectoris:** En esta fase primero necesitamos tener un control sobre el pasaje, de esta

manera empezaría el proceso de interiorización, para ello utilizamos un ejercicio adecuado para la asimilación de dicho pasaje: “Los ritmos”, ejercicios de técnica aprendidos en clase, mediante los cuales se genera una seguridad. Luego de esto, he decidido agregar diferentes dinámicas al finalizar el pasaje, con el fin de que el contraste sea mayor, y se entienda el cambio a una nueva sección, así como crear un pequeño *accelerando* que me lleve hacia el arpegio de Db. Todo lo anterior, para ser muy contrastante al momento de pasar de una parte a otra.

### 3) Interiorización y asimilación de la técnica pianística:

Es importante tener seguridad e interiorizar la técnica en este pasaje, ya que se basa en una escala por octavas dobles del arpegio de C#m, gracias a la interiorización, podemos fijarnos en aspectos interpretativos. Ahora bien, las dinámicas que expuse en la fase anterior las decidí usar ya que siento que son necesarias y que el pasaje las necesita, si bien el pasaje de por sí ya es bastante llamativo y concluyente, mediante una exageración a los contrastes de *piano* y *forte*, puedo lograr un mensaje más contrastante.

### Reflexión:

En este pasaje, decidí realizar una interiorización más centrada en el ritmo y la fragmentación de cada pasaje. Con un método aprendido en clase de piano puedo fragmentar cierto pasaje y conocerlo en todas las formas posibles. Este último resulta interesante, ya que dejo como foco de interiorización el ritmo y permito una interiorización al intérprete. Normalmente cuando se aprende a tocar una pieza entendemos que solo la manera en que está escrita en la partitura es la verdadera forma de aprender y estudiar dicha obra, sin embargo, gracias al desglose de cada nota, se puede conocer y aprender de cada nota.

En la muestra visual realizo tres ritmos aprendidos en clase, cada uno se basa en un juego con las semicorcheas, se suelen tomar las 4 del pulso y dividirlos. Poco a poco se realiza una asimilación del pasaje mediante todas las formas rítmicas, así mismo puede haber más ritmos que el mismo intérprete decida hacer, y cada uno de ellos está encaminado a mejorar la agilidad, la fluidez y la rapidez del pasaje.

*Estudio de la figura rítmica 3 contra 2 en la segunda parte de la Fantasía Impromptu.*

**Moderato cantabile.**

The image shows a musical score for the second part of the Fantasia Impromptu. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Moderato cantabile' and 'sotto voce'. The second system is marked 'ten.' and 'riten.'. The score is in G-flat major and 3/4 time. The right hand has a melody with slurs and accents, and the left hand has a treble accompaniment. The score is divided into two systems, each with a blue highlight on the first two measures. The first system is marked 'sotto voce' and the second system is marked 'ten.' and 'riten.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

La segunda parte de la Fantasía Impromptu está caracterizada por tener un carácter calmado y dulce. La mano derecha lleva una melodía que el pianista debe resaltar en todo el pasaje. Aun así, en esta ocasión quiero hacer un énfasis en los compases que están resaltados.

Como nos damos cuenta, en el tercer pulso de los compases señalados se presentan tresillos en la mano izquierda y corcheas en la mano derecha, causando un “tres contra dos”, esta figuración rítmica puede dar cierto grado de dificultad a la pieza, aun así, puede ser interiorizado.

**1) Entendimiento de la técnica como abstracción interpretativa de la *Intentio operis*.**

La interpretación textual es un factor importante, al fijarnos en detalle, podemos ver cómo se puede lograr un entendimiento del 3 contra 2. Me explico: Estructuralmente dicha figuración está escrita en la partitura, y de cierta manera un intérprete puede saber cómo se hace, la primera corchea de la mano derecha coincide con la primera corchea del tresillo de la mano izquierda, luego se irán intercalando entre la mano izquierda y la derecha, hasta llegar al siguiente pulso, donde volverán a coincidir ambas manos. Si un intérprete se fija exclusivamente en la partitura técnicamente puede realizar esta figuración, aunque no estará interiorizado. Sin embargo, dicha lectura es importante para darle la trascendencia necesaria, y una interiorización rítmica del pasaje.

**2) Comprensión de la abstracción técnica como medio impositivo de la *Intentio Lectoris*.**

En esta fase la abstracción técnica debe ser interiorizada, para así ser usada como un medio impositivo de la *Intentio Lectoris*, para ello dicha interiorización se basará en la vivenciación del ritmo, sin tocar en el piano el intérprete puede usar su cuerpo como instrumento de interiorización. Para ello puede tocar el pasaje rítmicamente. De esta manera, maneja mejor el oleaje y balance de pesos y contrapesos en esta parte de la pieza.

Gracias al conocimiento adquirido en los compases 5 y 6, entendemos que esta frase también tiene notas en las que recae el peso, esta nota es el Db, es la que nos ayuda a generar un oleaje un direccionamiento melódico hacia el F del segundo sistema, que nos ayuda a resaltar el canto, también en nuestro ejercicio intérprete podemos cantar la melodía, de esta manera generamos una dirección melódica de una manera más natural.

### 3) **Interiorización y asimilación de la técnica pianística:**

Este pasaje no solo aparece al principio de la segunda parte de la fantasía, dicha figuración aparece recurrentemente, por ello, es importante una reflexión e interiorización ya que así el cuerpo puede aprender, logrando una conciencia del pasaje, y de la asimilación completa del 3 contra 2. Yo, como intérprete puedo decir que la asimilación poli rítmica la logré hacia los principios de mi carrera musical, y representa una parte importante en el músico. En ocasiones se pretende abarcar una partitura sin tener claro conceptos tal elementales como el ritmo, por ello, esta asimilación está centrada en recursos poli rítmicos, que en ocasiones se llegan a obviar al momento del estudio.

### Reflexión

Al momento de empezar a tocar el pasaje, se evidencian dificultades para alguien que no esté familiarizado con este tipo de ritmos, sin embargo, la vivenciación por parte del cuerpo representa una importancia indiscutible. Desde mi experiencia, cuando empecé a tocar la Fantasía Impromptu, me tomo muchos días la familiarización rítmica que viene desde la primera parte en C#m con el 6 contra 4 que se presenta en toda la primera parte, solamente con

la vivenciación de esos patrones rítmicos en mi cuerpo, pude entender cuál era la asociación que se debía tener. Eso me hace reflexionar acerca de la vivenciación de la obra en el cuerpo, el intérprete debe ser capaz de vivir toda la obra incluso antes que en el instrumento. Desde mi experiencia, aparte de los músicos percusionistas, muy pocas veces he visto a músicos instrumentistas -incluyéndome- realizar una interiorización por medio de su cuerpo, normalmente el instrumentista centra su atención en el instrumento mismo, cercenando esa asociación corporizada de la música, algo que puede llevar a tener dificultades en el proceso de aprendizaje.

Al realizar una observación reflexiva de un músico baterista en un ambiente en el que no está tocando percusión, me di cuenta como estando sentados en cualquier lugar, llegan a realizar movimientos de los pies o de las manos como si estuvieran en su propio instrumento, poco a poco era curioso observar como una conversación normal puede estar acompañada de movimientos propios de una ejecución musical, algo que en otros músicos instrumentistas no suele pasar. Si bien tampoco digo que todos debamos ser músicos percusionistas, la transversalidad instrumental en el estudio musical ayuda a concientizar el ritmo.

En busca de eso, decidí realizar una interiorización por medio de una disociación rítmica, en la que distribuyo la melodía de la mano derecha en una extremidad, y el acompañamiento de la mano izquierda en otra. De esa manera intento cumplir con lo planteado anteriormente, aprendiendo a sentir con mi cuerpo.

### ***Muestra de resultados visuales del fenómeno de la técnica corporizada***

Para la ilustración de este fenómeno he decidido grabar todos los pasajes presentados y analizados de la Fantasía Impromptu, de manera que funcione como evidencia de estudio del *Fenómeno de la técnica corporizada*. Para la realización de estos videos he decidido dividir la pantalla en 2 secciones. En la parte superior se encuentra la partitura del pasaje, puesto que partimos de un punto formal en el análisis musical para trascender a otras fases de la técnica corporizada.

PASAJE	MUESTRA
Estudio de los compases 5 – 6 en la mano derecha.	<a href="https://youtu.be/onSKG11hBWQ">https://youtu.be/onSKG11hBWQ</a>
Estudio de los compases 13 – 20	<a href="https://youtu.be/M3DnDflc_o">https://youtu.be/M3DnDflc_o</a>
Estudio de los compases 37 – 42.	<a href="https://youtu.be/2_pkbXnpFQw">https://youtu.be/2_pkbXnpFQw</a>
Estudio de la figura rítmica 3 contra 2 en la segunda parte de la Fantasía Impromptu.	<a href="https://youtu.be/BV073QEzv-s">https://youtu.be/BV073QEzv-s</a>

## CONCLUSIONES

La práctica de un intérprete se convierte en el laboratorio en el que se pone a prueba cada cosa aprendida, combinando conocimientos y generando conclusiones musicales pertinentes al momento de interpretar una pieza musical. Se vuelve el espacio para profundizar, reflexionar y analizar lo aprendido. Tal es el caso de este trabajo, el cual, si bien posee una sustentación teórica, basa totalmente la reflexión acerca de cada fenómeno en la práctica.

Gracias a dicha reflexión basada en la práctica, he podido interiorizar los anteriores pasajes de la *Fantasía Impromptu*, utilizando una base teórico-práctica, dada en las clases de instrumento, y mezclándolas con una reflexión personal-interpretativa, generando un aprendizaje consciente del cuerpo. Yendo un paso más allá, puedo lograr una interiorización basándome en cada elemento de la música (Armonía, melodía y ritmo). Todo centrado en el *fenómeno de la técnica corporizada* de un pianista. Dichos procesos responden a la conciencia musical que poco a poco he ido formando respecto a una pieza.

En cada pasaje que fue estudiado y analizado, encontré cada intención interpretativa mencionada por Eco, y gracias a la continua reflexión y razonamiento dialógico pude llegar a

integrarlas con la *Intentio Lectoris* al momento de la interpretación de cada pieza, generando que ese conservacionismo de cierta manera pueda romperse. En cada intérprete hay un proceso que es imposible de evidenciar en una partitura o en una ejecución, e incluso muy borroso en la interpretación. Un proceso que enmarca factores que son solo explotados en la práctica personal, que no se ven -en gran medida- gracias al conservacionismo en el que la música cae, haciendo respetar por años una tradición que puede representar una sola cara de la interpretación.

Como hemos apreciado, hay muchas maneras de apropiarse un pasaje musical, ello demuestra que hay innumerables procesos de aprendizaje, e innumerables maneras de interpretar una misma pieza. Hasta la fecha en la que llevo este trabajo confirmo mi punto: La academia, en una gran medida superpone la Intención del texto frente a la del intérprete, y, solamente el intérprete se superpone a dicha intención cuando entiende que la partitura es solo un medio más de la interpretación y que una mera ejecución de la partitura no tiene sentido, ya que existen innumerables ejecuciones de una misma obra. En la música importa más el *cómo* nos comunicamos que el *qué* comunicamos, una experiencia compartida que explora más allá de tradiciones que no permiten un avance personal y musical más profundo, en donde los elementos de la música se combinan con el intérprete. Pienso que es momento de avanzar, y comprender que la interpretación de un músico no busca la complacencia de un jurado, sino la complacencia del músico en sí mismo.

## CAPITULO II: EL FENÓMENO DE LA CONCIENCIA MUSICAL.

### **Acercamientos hacia la consciencia musical.**

Los fenómenos interpretativos que pretendo analizar en el presente trabajo poseen una relación íntima entre todos ellos. Es casi imposible analizar algún fenómeno sin la intervención de otro. Tal es el caso del *fenómeno de la consciencia musical*, dicho fenómeno toma como base la técnica corporizada expuesta en el fenómeno anterior, debido a que la cognición corporizada expuesta en los procesos de interiorización de la técnica, forman una gran base para la consciencia musical. Si bien este fenómeno no posee una base sólida sobre la que se analiza, como el “texto hablado” o la técnica enseñada en la academia, en estos primeros acercamientos tomaré como base al *fenómeno de la técnica corporizada*, en donde se denotan procesos importantes de cognición musical. El cuerpo se convierte en el mediador en la formación de significados musicales, algo que Leman denomina como cognición musical. En este proceso la consciencia musical se vuelve crucial para un músico intérprete.

Al adentrarnos en el *fenómeno de la consciencia musical* debemos tener en cuenta la definición psicológica de lo consciente, entendido como: “Aquello que designa al conjunto de vivencias de las que el sujeto puede dar cuenta mediante un acto de percepción interna<sup>4</sup>” (Diccionario de psicología científica y filosófica s.f, definición 1). Al tener en cuenta dicha definición, puedo darle una contextualización musical, catalogando a la consciencia musical como un estado mental en el que el sujeto da cuenta de los fenómenos interpretativos que hacen parte de su interpretación musical. Anteriormente nos basamos en algo sólido, un texto que se descripta, una historia escrita que introduce a una época y a la apariencia de un estilo, que constituyen esa materia prima sobre la que se basa la cognición técnica. Sin embargo, la consciencia proviene de un estado de percepción interna del sujeto, donde hay un pleno conocimiento de los estados mentales. Por ello, su análisis recae en lo íntimo del ser. En una primera instancia, es de vital importancia ser consciente de la individualidad que poseemos, de nuestro cuerpo, y de los estados mentales sobre los que basamos nuestra vida, para luego pasar a un plano de consciencia musical, ya que, si se pretende utilizar a la interpretación como un medio de transmisión, el instrumento debe convertirse en una extensión del cuerpo, y para ello es crucial tener una

---

<sup>4</sup> Desde una perspectiva psicológica, la percepción interna puede ser definida como “El conocimiento inmediato que la mente tiene de sus propios estados mentales” (Diccionario de psicología científica y filosófica s.f, definición 1), los procesos de introspección se basan en la percepción interna.



percepción interna individual. Por ejemplo, un deportista es consciente de su cuerpo, sabe hasta qué punto su cuerpo tiene un límite, lo conoce debido a la experiencia que posee realizando algún deporte. Dicha conciencia proviene del continuo entrenamiento físico, de esta manera su cuerpo responde ante un estímulo (el entrenamiento), generando así una percepción interna. Ahora bien, en el caso de un músico sucede lo mismo. Nuestro entrenamiento se hace presente en el estudio técnico del instrumento, luego, en la reflexión tomada del *fenómeno de la técnica corporizada*, alimentamos a la conciencia, causando una reflexión más profunda en los procesos mentales llevados a cabo en la ejecución de una pieza, trascendiendo a otra visión de la interpretación. Observamos cómo el análisis del *fenómeno de la técnica corporizada* está íntimamente relacionado con el de la conciencia musical, casi pareciera que se convierte en la materia prima con la cual llegar al fin de poder transmitir, reafirmando que la técnica no es un fin musical, el fin es transmitir una experiencia musical generada a partir de la interpretación ambigua del lenguaje musical. Una interpretación conscientemente distanciada de la proposicionalidad.

Dicha reflexión sobrepasa el mero ensayo y error guardados en la memoria muscular de un músico, y trasciende a un plano en el que la iteración tiene un objetivo claro, manipular la obra bajo responsabilidad del propio intérprete, y solo en este punto de la reflexión, luego del *fenómeno de la técnica corporizada*, y de la conciencia musical, ciertos pasajes llegan a tener un carácter emocional para el músico, dando validez a los matices puestos en la partitura. En este punto, el músico pasa a convertirse en una persona crítica, alguien que toma aquello que le sirve para su interpretación y lo hace suyo. Antes, el músico estaba en un estado de sometimiento por el estudio mismo, ahora es alguien responsable y consciente de la música que interpreta. El texto hablado aprendido en la academia toma un sentido en la persona, volviendo al ser alguien autónomo.

Ahora bien, fijándonos en lo concreto, se sale de los objetivos y alcances de este trabajo analizar los procesos cognitivos que puedo llegar a poseer como pianista sin los medios necesarios. Aun así, el estudio de pasajes concretos de la Sonata Appassionata de Beethoven, así como las diferentes maneras en las que toco dichos pasajes sí llega a ser explicable. Aspectos como la armonía, el tempo y el direccionamiento melódico se convierten en evidencia de mi estado de autonomía y de percepción interna. Si bien los procesos de cognición no llegan a ser visibles frente al público, la emoción es una cualidad humana que sí podemos interpretar y transmitir. La gestualidad, el manejo de la técnica corporizada, mezclada con mi propia intencionalidad

son aspectos que podemos descriptar por medio de nuestros sentidos. Por ello, este capítulo tendrá como objetivo el limitar el aspecto emocional a ciertos pasajes que puedan llegar a tener cualidades emocionales dentro de la sonata Appassionata. De esta manera, puede ser visible el manejo responsable de la obra, siendo autónomo y entrando a ese plano en el que se hace evidente un estado de consciencia.

## SONATA APPASSIONATA DE BEETHOVEN: LA CONCIENTIZACIÓN DE LA MÚSICA

Resulta crucial remontarme a los objetivos del presente trabajo investigativo. En cuanto a los relacionados con el fenómeno de la conciencia musical y la sonata Appassionata propuse reflexionar acerca del grado de conciencia musical en dicha obra. Ahora bien, para la realización de este objetivo resultó de vital importancia investigar y leer el artículo de Fernanda Velázquez “Cognición musical corporizada”, en dicho artículo Velázquez referencia a Leman, quien da varios aportes significativos en el campo de la cognición musical, y, en este caso en específico haré alusión a su apartado acerca de la Significación musical, en donde trata temas como la relación con la música, y los distintos grados de conciencia que se tiene con la misma.

“Desde el punto de vista de la musicología, la relación directa con la música es concebida como una actividad altamente subjetiva que puede constituirse como la base para una búsqueda especulativa de las posibles interpretaciones y la formación de significado” (Leman 2007). Debido a esto, considero que la conciencia musical procede de los procesos hermenéuticos que cada intérprete asimila gracias a su percepción interna, desde el momento en que un músico cuestiona, tratando de generar un balance entre cuerpo, mente y materia. Mediante metodologías de experimentación, genera procesos de corporalidad que a su vez delatan la conciencia musical del intérprete. Este último intenta hacerse responsable de las posibles interpretaciones, y la formación de significado de la música que está tocando. Y es en este punto donde podemos observar cómo cada fenómeno que intento analizar está interrelacionado con los demás, ya que en el fenómeno anteriormente analizado ya hay procesos de concientización musical. Sin embargo, esos procesos de concientización tuvieron un enfoque técnico, y lo que ahora se pretende es evaluar un enfoque técnico-consciente desde la Sonata Appassionata. Aún así, dicha conciencia adquirida en el fenómeno de la técnica corporizada funciona como soporte en la reflexión, evaluación, interpretación y descripción de la relación que tengo con la

Nicolás Tejada Prieto – Programa de música UAN

Appassionata. El camino investigativo se vuelve un poco borroso, pero es importante entender que cada fenómeno está relacionado, como una gran red en la que el análisis de un fenómeno me sirve como base para otro.

Ahora bien, antes de continuar es importante dar un contexto acerca de las diferentes relaciones que existen con la música, que fueron expuestas en el artículo de Velázquez: Existe una relación directa con la música, en donde no se requieren grandes habilidades, el sujeto se limita meramente a escuchar la música y manifestar un sentimiento de autorrecompensa, como calmar el estrés, o subir el ánimo. Por otro lado, hay una relación indirecta con la música, en donde ésta última está mediada por una descripción lingüística, como una partitura. Por lo anterior, y gracias a la conciencia musical adquirida en el fenómeno de la técnica corporizada, entiendo que la relación con la Appassionata en un principio es indirecta, sin embargo, al momento de la elección de dicha sonata, la relación fue directa, por ello se generan dos escenarios:

- 1) Uno en el que la primera relación con la música fue directa, no había necesidad de pensar en estructuras musicales, solo se limita a una escucha de la pieza.
- 2) El segundo escenario se generaba de una manera indirecta, en la cual la partitura se hace presente, por ello empieza a haber un enfoque centrado en ella, principalmente en el espacio de las clases de instrumento, el espacio que se tiene para el estudio de cómo ha de interpretarse dicha obra.

Después de una introspección, a mi parecer la academia musical centra su atención en una sola relación con la música. Aun así, es difícil imaginar cómo sería posible establecer una relación directa con la Sonata Appassionata en el tiempo de clase, tal vez ¿Alumno y maestro escuchando primero la pieza antes de pasar a una descripción lingüística? Si hicieran eso ¿Cómo se vería afectada la relación con la música? Esas preguntas pueden llegar a desembocar en un modo de ver el aprendizaje y significación corporal de un intérprete. Me remonto a una de las primeras preguntas de esta investigación, ¿Si le dejamos la interpretación a la repetición, que le dejamos al intérprete? Lo que pretendo a continuación es unir esas dos relaciones para llegar al punto de la conciencia musical, y ser responsable de mi propia interpretación, buscando que el cuerpo realmente sea mediador de energía sonora, y no un decodificador de estructuras musicales. Dando validez a la afirmación de Leman: “Los movimientos corporales juegan un rol central en todas las actividades musicales, por ende, toda cognición musical es corporizada”

(Leman 2007, p, 19). La sonata de Beethoven puede ser ese camino hacia la concientización de la música, siendo un complemento de la cognición clásica aprendida en la academia.

## INTERPRETACIÓN DE LA INTENTIO AUCTORIS Y OPERIS DEL TEXTO

### **Sonata Appassionata**

Debido a que en este capítulo nos centramos en el carácter emocional que pueden tener algunos pasajes de la Sonata Appassionata, resulta importante hacer un primer enfoque en el contexto de la obra misma, evaluando la *Intentio Auctoris* y *operis* presente en la obra. Sin embargo, también es importante aclarar por qué cuando evalué la Fantasía Impromptu no hice un énfasis en la obra misma y la intencionalidad *Auctoris* y *Operis* del texto musical. No se hizo debido a que el enfoque de dicho fenómeno era la interiorización de la técnica y su aplicación en una obra, así como el cuestionamiento frente a la cognición clásica, la cual valora a la técnica por su funcionalidad en el aumento de la destreza motriz, y no en la cognición corporizada que pueda llegar a tener. Si hubiese mezclado ambos enfoques (El enfoque técnico del fenómeno, y el enfoque intencional de la obra) entraría al campo del fenómeno de la consciencia musical, pudiendo haber dejado de lado a la técnica corporizada, aun así, soy consciente de la intencionalidad que esa obra posee y de cómo el análisis que hice está a favor de complementar la cognición clásica, y dicha intencionalidad de la pieza.

### ***Intentio Auctoris en la Appassionata***

Con el fin de que el próximo análisis a realizar no se convierta en una interpretación completamente subjetiva, he decidido remontarme a la investigación de fuentes que ofrezcan un contexto histórico de la Sonata Appassionata, así como también que revelen un poco de las ideas que llevaron a Beethoven a la composición de dicha Sonata.

La Sonata Appassionata en Fa Menor, Óp. 57 fue compuesta entre 1804 – 1805, Beethoven escribió la obra a sus 34 años de edad. En dicha obra Beethoven juega con los contrastes de dinámica, rango y articulación. Así mismo en dicha obra se evidencia la maestría de Beethoven

en los “silencios expresivos”. (La Phil, Gustavo Dudamel, John Henken, 2021). El apodo “Appassionata” no fue puesto por el compositor, sino por el editor.

Se afirma que:

Comienza en un misterio ominoso, con una silenciosa travesía de las notas de la tríada Fa menor, llena de energía latente y potencial de desarrollo mientras define la tonalidad tónica de la forma más descarnada posible. Hay silencios sugestivos, golpes armónicos inesperados, grandes agujeros sónicos entre las manos derecha e izquierda, ampliamente extendidas, y una explosión cinética al final. (La Phil, 2021).

Dicha afirmación sustenta también mi experiencia personal al momento de tocar la sonata. Toda la pieza comprende un carácter melancólico y tormentoso que, combinado con el continuo cambio de registro, genera que en ocasiones la pieza suene muy brillante y en otras ocasiones muy oscura. Carl Czerny al final de la obra describe un cuadro imaginativo con el que concuerdo:

Si Beethoven, a quien le gustaba tanto retratar escenas de la naturaleza, pensaba quizás en las olas del océano en una noche de tormenta cuando a la distancia se oye un grito de ayuda, entonces tal cuadro le dará al pianista una guía para la correcta ejecución de este gran cuadro tonal (Czerny s.f.)

Considero que las apreciaciones de Czerny, y las diferentes cualidades de las que la obra ha sido calificada, demuestran un contexto necesario de conocer, y que demuestra también una idea de las motivaciones que llevaron a Beethoven a escribir la obra misma. De igual manera remarco la importancia de hacer un énfasis en la *Intentio Auctoris* de la obra. La descontextualización de una obra genera una descontextualización en la interpretación de la pieza misma, generando que los espacios de práctica instrumental, que deberían ser campos de investigación en los que se pretenda generar una propuesta dialógica frente a la *Intentio Auctoris* y *lectoris*, se convierta en una repetición constante de figuraciones musicales que no desembocan en una interpretación propia, sino en una ejecución. Lamentablemente desde mi experiencia como pianista considero que la descontextualización de las obras pianísticas está

presente en la academia, superponiendo la dificultad técnica frente a la importancia de la obra en sí misma. Las obras se ven como una mera práctica técnica, más que por su valor e importancia en la vida del autor y de los ámbitos pianísticos.

Considero que el enfoque hacia la *Intentio Auctoris* resulta importante incluso antes del abordaje de la pieza, debido a que está internamente relacionado tanto con la consciencia del intérprete como con la del autor de la obra, y, en estos procesos hermenéuticos de equilibrio entre la *Intentio Auctoris* y *lectoris* se delatan características propias de un músico crítico que propone en su interpretación algo más que la conservación patrimonial de una obra musical. Por ello, ahora que tenemos esa idea y contextualización de la Sonata Appassionata podemos profundizar en las apreciaciones técnicas de la misma.

### *Intentio Operis en la Appassionata*

En cuanto a la *Intentio Operis*, esta Sonata resalta por el gran avance técnico que propone frente a la escritura pianística de la época. La dificultad técnica de la obra requiere una gran madurez pianística, de hecho, la tonalidad de la Sonata está propuesta con el fin de abarcar la totalidad del teclado, sin mencionar el continuo cambio de dinámicas que están presentes en la obra. El primer y tercer movimiento se enmarcan en un carácter sombrío, con partes climáticas sumidas en la desesperación, y con un motivo que se repite buscando una desesperada resolución. Algo que mencioné un poco más en la *Intentio Auctoris* de la pieza.

Como he mencionado, la Sonata llega a caer en un ámbito en el que se valora a la pieza por su gran dificultad técnica en lugar que por la intencionalidad que el texto intenta expresar, causando que la música se convierta en un mero estudio técnico. En este sentido la intencionalidad del texto pasa a ser meramente una técnica de adiestramiento técnico, algo con lo que no concuerdo, ya que como Eco menciona, las interpretaciones frente a un texto son demasiadas, y descontextualizar una obra solo para darle un valor de adiestramiento técnico representa desde mi punto de vista un retroceso en el aprendizaje musical.

## PROCEDIMIENTO

Dado que el objetivo de la investigación del *fenómeno de la consciencia musical* es el de llegar a un estado de responsabilidad musical y consciente en la interpretación de la Sonata Appassionata, fue necesario entender primeramente las intenciones que la obra, y el texto ya tenían, por ello hicimos un énfasis en la *Intentio Auctoris y Operis*. Con base en ello, podemos realizar el análisis a los pasajes, intentando buscar el equilibrio entre las tres (*Intentio Lectoris, Auctoris y Operis*), de esta manera se da validez a los objetivos del presente trabajo respecto al fenómeno de la consciencia musical: Analizar cómo ciertos pasajes pueden llegar a tener un carácter emocional, todo sustentado en la reflexión de Intenciones interpretativas.

Ahora bien, al tener una visión general del procedimiento realizado para el análisis de ciertos pasajes, el músico preocupado por la investigación interpretativa puede constatar que el proceso realizado con la Appassionata puede realizarse con cualquier obra en cualquier contexto determinado, basta con realizar indagaciones acerca de las intenciones de la obra, proponer una postura dialógica frente a dichas intenciones y mediante la reflexión dar a conocer un nuevo producto. Si bien este trabajo posee unas bases subjetivas, va dirigido hacia cualquier músico.

## ANÁLISIS DE PASAJES

### PRIMER MOVIMIENTO

**SONATE**  
Op. 57.  
Dem Grafen Franz von Brunswick gewidmet.

**Allegro assai.**

23.  
(Appassionata.)

#### *Análisis del pasaje comprendido entre los compases 1 - 11*

La Sonata empieza con la triada descendente de Fm, una atmosfera fúnebre, enmarcada por un pianísimo. La característica principal de este pasaje es el cuadro imaginativo propuesto por Czerny. La energía sonora que transmite la triada menor, junto con el matiz, realzan dicho aspecto fúnebre del pasaje. Sin embargo, el direccionamiento melódico lleva hacia el compás 4, en donde el ambiente por un momento cambia al terminar dicha frase en C/6, el acorde mayor llega a irradiar energía que parece ser luminosa, y el trino siguiente reafirma dicha luminosidad. Es importante fijarnos en el *legato* en toda esa frase, el final se “*desvanece*”, si bien se debe conservar la duración de la negra la intención debe *desvanecerse*, esto responde al estilo clásico de la pieza.



A continuación, se repite el mismo motivo, pero en el acorde Napolitano (II b), un elemento recurrente del romanticismo. Este acorde da cierta extrañez al pasaje, así como reafirma la luminosidad de la anterior frase. Al llegar al compás 8 se repite la figuración del compás 4 pero con distinta armonía, aun así, se da la sensación de luminosidad debido a la armonía. Siguiendo con el pasaje, hacia el compás 10 se repite el motivo rítmico de los compases 4, y 8. En este punto la sonata ha tomado un carácter menos fúnebre que al principio, en donde la luminosidad invade por un momento la oscuridad que la pieza traía desde el comienzo. Sin embargo, hacia el compás 11 el motivo característico de la Quinta Sinfonía de Beethoven marca la oscuridad que invade nuevamente la pieza, el intervalo de segunda menor entre las notas de Db y C, el motivo, y el registro del intervalo que luego ira repitiéndose en un registro más agudo generan en el oyente una tensión e incertidumbre que nos devuelve al carácter del inicio de la Sonata, disponiendo al oyente a un próximo clímax súbito.

### *Microestructura expresiva en el pasaje*

Luego de ver la estructura formal de un pasaje en la Sonata, es importante también adentrarse en la microestructura expresiva, la cual abarca todo el conjunto de sutiles modificaciones en la regulación temporal, la dinámica, la afinación, el vibrato y la articulación de los sonidos organizados como un todo de manera sistemática y coherente (Clynes 1983), sintéticamente es “lo que aporta el ejecutante”. Como he mencionado anteriormente, los tres fenómenos postulados en este trabajo tienen una íntima relación entre sí, puesto que, si bien el análisis de cada uno por separado desemboca en resultados interpretativos, los tres juntos forman una trinidad que da al intérprete un estado completo de interacción con la música. Por ello, en este análisis de la microestructura expresiva nos remontamos de nuevo al fenómeno de la técnica corporizada, en donde precisamente el objetivo se basa en la fijación hacia el cuerpo como medio que manipula la técnica pianística, intentando convertir el cuerpo en ese mediador de energía sonora. En dicho fenómeno al dotar a la técnica instrumental de cualidades humanas estamos entrando en el terreno de la microestructura expresiva, debido a que en nuestra calidad de intérpretes aportamos a una técnica instrumental y generamos un balance entre la técnica y nuestro cuerpo.

Al momento de la ejecución de un pasaje es importante tener una coherencia y balance entre lo formal y lo ideal del mismo, si nuestra conclusión del inicio de la triada menor descendente es

que se genera una atmosfera fúnebre, entonces todo el peso debe recaer precisamente en el último F del compás 2. Se debe ser consciente de que, si bien las notas son iguales independientemente del intérprete, el sentido de la música está en esas variaciones en la microestructura expresiva, que permite generar una experiencia intersubjetiva entre el intérprete y el público.

Considero que el pianista en la *Appassionata* tiene la libertad de regular el tempo a la medida que lo considere necesario, con el fin de llegar a sentirse cómodo con la pieza y con la experiencia que desea compartir. En este pasaje, yo optaría por respetar cuidadosamente el arpeggio de los 3 primeros compases muy bien, sin embargo, al llegar al acorde mayor del compás 4 distorsionaría el tempo, generando un énfasis en la melodía principal de la mano derecha, repetiría el mismo esquema en el pasaje, y al llegar al Db del último compás el tempo se vuelve mucho más lento, enfatizando fuertemente ambas notas, para explotar en el próximo arpeggio.

### *Musicalidad del pasaje*

Ahora bien, si lo que necesito es generar una interacción entre el público oyente y mi persona, tal vez no resulte confiable responsabilizar a la *Metáfora de la transmisión de comunicación*<sup>5</sup>, pretendiendo que la ejecución y descodificación musical funcione como emisor que envía un código encriptado para que el público oyente (receptor) decodifique el mensaje y genere dicha interacción. Probablemente lo que se necesita es voltear la mirada hacia la perspectiva de las *Experiencias Intersubjetivas* y generar una comprensión mutua, dado que “es algo que emerge a medida que ambos copartícipes convergen en compartir algún sentimiento, pensamiento, acción, etc. y desarrollan o exhiben diferentes conductas que otorgan significado a esta convergencia” (Shanker y King 2002).

Dado que la música resulta ser un arte en donde el contenido que circula no es un mensaje, sino un objeto de contemplación (Deliege, 2000, como se citó en Shifres, 2001), resulta descaminado aplicar una metáfora en donde el arte no tiene cabida, y que pone el énfasis más en el contenido

---

<sup>5</sup> De acuerdo a esta idea, para que la comunicación tenga lugar debe existir un comunicador que use un canal para enviar información a un receptor. Tanto el emisor, como el canal y el receptor pueden adoptar múltiples formas. Sin embargo, lo que siempre debe existir es un código común entre emisor y receptor que permita codificar y descodificar el mensaje para que pueda ingresar al canal y luego ser comprendido. (Shannon y Weaver 1949).

que se está comunicando que en el proceso de comunicación en sí (Shifres 2007). Algo totalmente errado, dado que, si bien el mensaje tiene relevancia, en la música importa más el *cómo* nos comunicamos que el *qué* comunicamos, es ahí donde la *Musicalidad Comunicativa*, en el marco de las experiencias intersubjetivas entra como factor determinante en el intercambio de información entre la diada músico y público.

Para hablar de la *musicalidad comunicativa*, y su intervención en el presente pasaje, primero necesitamos definir música y musicalidad, para no confundirlas. *Musicalidad Comunicativa*: una habilidad innata y universal que se activa en el nacimiento y que es vital para la comunicación sociable satisfactoria entre la gente. Específicamente se define como la habilidad para congeniar con el ritmo y el contorno del gesto (motor y sonoro) (Malloch 2002). *La música*, como actividad ubicua en los seres humanos constituye una de las tantas manifestaciones de esta habilidad a lo largo de la vida. La danza, el relatar historias, las ceremonias rituales, los comportamientos de trabajo cooperativo y las conductas amorosas, son, probablemente otras (Dissanayake 2000, 2001). Ahora bien, debido a que queremos generar una cognición mutua, la musicalidad entra como factor determinante, ya que es una habilidad innata de todo ser humano. Sin embargo, la pregunta giraría en torno a ¿Cómo evidenciar la *musicalidad comunicativa* en un pasaje?, bueno, Trevarthen y Stephen Malloch hablan de la *Musicalidad de los comportamientos*, en donde consideran que: “la música es entendida como un artefacto cultural que emerge de un dominio cognitivo particular que es la *musicalidad*. Este dominio se manifiesta en la coordinación del actuar emocionalmente e integrar las acciones y emociones narrativamente en organizaciones temporales” (Trevarthen, Malloch 1990 – 2000).

Por lo anterior, debe existir una coordinación entre la interpretación emocional propia del pasaje, (*Lo ideal*), y el análisis hecho a los pasajes presentados (*lo formal*). Algo que en términos de Leman sería generar un balance entre la *Relación directa e indirecta* con la música, y algo que en términos de Eco sería generar un balance entre la *Intentio Auctoris, Operis y Lectoris*. De esta manera respondemos a la pregunta acerca de cómo evidenciar dicha musicalidad, y a la vez damos objetivos clave de la práctica experimental del instrumento, que no debe consistir en la mera repetición sin sentido de los mismos pasajes, sino en la búsqueda de dicha comprensión mutua que se ha de ver reflejada en la interpretación final de una obra.

*Análisis del pasaje comprendido entre los compases 36 - 42*

The image shows a musical score for piano, measures 36-42. The score is in Ab major (three flats) and 3/4 time. It features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The melody starts with a 'dolce' marking and moves to a higher register. The accompaniment has a 'cresc.' marking. The piece ends with a piano 'p' dynamic and an Ab chord in first inversion.

Hacia la mitad de la Exposición del primer movimiento se encuentra un pasaje que contrasta bastante con el inicio de la pieza. Este pasaje se encuentra en la tonalidad de Ab, el relativo mayor de Fm, por ello su energía desde el comienzo resulta ser potente y a la vez dulce, desde el principio la acotación “*dolce*” da a entender el carácter del pasaje<sup>6</sup>. Al final del compás 36 da comienzo una melodía que trasciende hacia un registro más agudo. Esta melodía está constituida por octavas dobles, de manera que resulta interesante la ligadura presente en la melodía, debido a que es difícil ligar en este pasaje sin la ayuda del pedal. La melodía tiene un carácter grandioso, incluso dicho carácter se resalta en el compás 40, con la orientación dinámica, “*cresc.*”, que sostiene la fuerza que necesita la melodía para mantener el carácter grandioso y dulce.

Por otro lado, el acompañamiento sigue estando en el registro más grave, y resulta interesante la maniobra del pianista en el movimiento de la muñeca. No debe ser agresivo con un ataque contundente, ya que puede generar una fatiga en la mano, así como llegar a sobresalir más que la melodía. El pasaje concluye con el acorde de Ab en primera inversión, así como con el

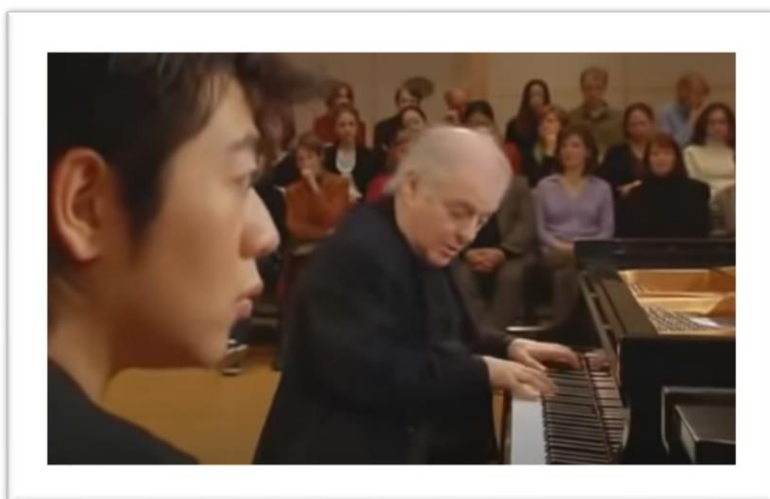
<sup>6</sup> Si bien las indicaciones anímicas de la partitura nos orientan la emoción que debe seguir la interpretación, lo que hace que esto trascienda la *Intentio operis* hacia la *lectoris* son los matices que esta indicación pueda representar para cada intérprete. Sin embargo, esto da cabida, dentro de las 2 etapas posteriores, al análisis estructural.

contraste de venir creciendo y terminar en el matiz piano. Personalmente tomaría al primer pulso del compás 42 como un clímax, luego sí haría dicho matiz señalado en la partitura.

### ***Microestructura Expresiva del Pasaje comprendido entre los compases 36 - 42***

Resulta importante considerar nuevamente la percepción de la música trabajada en el presente escrito. Cada manifestación sonora despide energía, dicha energía está presente en la música como un “sonido humanamente organizado” (Blaking,1973). Ahora bien, el cuerpo del intérprete funciona como mediador de dicha energía sonora, la cual interpreta y comunica mediante la *musicalidad comunicativa*. Sin embargo, cuando el intérprete está creando sonido y a la vez funcionando como mediador de energía, todo combinado con el factor humano que encierra la interpretación, trasciende a llamarse “Música”, en donde “Ningún elemento se evidencia por separado, sino que todo ha de estar integrado y no puedes detectar los diferentes elementos” (Barenboim, 2017). Teniendo en cuenta lo anterior podemos ahondar en el terreno de la microestructura expresiva tomando como ejemplo la “Masterclass n°3 Lang Lang - No 23 - Barenboim on Beethoven”, donde se profundiza más acerca del tema en la Sonata Appassionata.

“...Debes tocarlo como si esta música hubiera estado ahí todo el tiempo...” (D. Barenboim, comunicación personal, 2017). Con esta frase Barenboim describe el inicio del pasaje. Luego



de una transición del modo menor (Fm) hacia el modo mayor (Ab) llegamos a un motivo armónicamente muy simple, pero el carácter está basado en lo continuo del motivo. El contraste generado anteriormente, en donde la expresión está en la interrupción, ahora se basa en

la continuidad. Hacia el minuto 31:17, Barenboim realiza un gesto con su cuerpo (Imagen), en

el que intenta retratar cómo dicho pasaje sale a flote, pero no significa que hasta ahora empieza, sino que “...hasta ahora nos damos cuenta...” (D. Barenboim, comunicación personal, 2017).

En los cuatro primeros compases del pasaje, las notas del motivo deben tener un direccionamiento melódico hacia las notas largas, pero siempre manteniendo el carácter *dolce*, cuando nos adentramos en los otros cuatro compases, en los que se repite el mismo motivo, pero una octava más alto en el registro, el direccionamiento de la melodía debe crear un *crescendo* que desemboca en un *piano* súbito. En Palabras de Barenboim “Hace falta valor para llegar hasta el final antes de apianar” (D. Barenboim, comunicación personal, 2017). No solo es realizar un análisis a la partitura y concluir que en dicho compás se debe hacer un matiz, sino que cuando entiendo que la *microestructura expresiva* me permite “matizar el matiz”, puedo llegar a ese *piano* súbitamente o llegar al compás y a partir de ahí continuar con el *piano* hacia adelante. Estos aspectos que menciona Barenboim como el valor, la emoción, o intentar tocar como si siempre hubiese estado ahí son aspectos que se desprenden del análisis formal canónico y que entran al terreno de la microestructura y musicalidad en donde todo lo aporta el intérprete.

### ***Musicalidad del pasaje comprendido entre los compases 36 – 42***

Como hemos hablado anteriormente *la Metáfora de la comunicación* no basta para evidenciar una interacción entre el público y el intérprete. Concretamente, en este pasaje lo esencial para evidenciar dicha interacción es retratar la concientización del pasaje (*Lo ideal*) en un fenómeno perceptible para el público (*Lo formal*), o sea el cuerpo. Para ello me remonto nuevamente a la imagen anterior, en la que Barenboim reclina su cuerpo hacia el piano para denotar una posición que busca una inmersión en el pasaje.

También es interesante observar como el cuerpo de Lang hacia el minuto 32:41, en el que comienza a tocar el pasaje su cuerpo responde a una inmersión proporcionada por la energía del mismo, este último al funcionar como mediador juega un papel determinante en la *Musicalidad comunicativa*. Observemos:



En una primera instancia su cuerpo está en una posición centrada, en los primeros acordes de la mano izquierda que corresponden a los primeros 3 pulsos del compás 36 el cuerpo entra en dicho estado de consciencia.



Continuando con el pasaje, en el minuto 32:48, cuando aparece la melodía en la mano derecha, el cuerpo se aleja considerablemente del teclado, “abriendo” (D. Barenboim, comunicación personal, 2017) el camino para la melodía y permitiendo que el movimiento del cuerpo

funcione como la ligadura de la melodía.



Hacia el último pulso del compás 38, en el que la siguiente melodía aparece, el cuerpo de Lang Lang se acerca hacia el teclado, coincidiendo con el direccionamiento de la melodía, algo que genera una mayor interacción y percepción del fenómeno musical.



Cuando en el compás número 40 se repite el mismo motivo, pero una octava arriba, el cuerpo de Lang Lang vuelve a distanciarse del teclado.



Finalmente, en el compás 42 Lang Lang nuevamente realiza el ultimo acorde acercándose nuevamente al piano, terminando el pasaje.

Como podemos constatar, y remontándome al pasaje anterior, en la música importa más el *cómo* nos comunicamos que el *qué* comunicamos, el cuerpo de Lang Lang media la energía del pasaje y la transforma en movimiento que proporciona una interacción válida entre él como intérprete ejecutante y el público como oyente participante, que permite una interacción. Sin embargo, este proceso surge luego de la práctica experimental con el instrumento, aun así, preguntas salen a flote frente a la existencia y medición de la energía, ¿existe alguna manera de medir dicha energía?, incógnitas que quedan a raíz del análisis a *la musicalidad comunicativa*.



## ANÁLISIS DE PASAJES

### SEGUNDO MOVIMIENTO

#### *Análisis del pasaje comprendido entre los compases 1 a 8*



El segundo movimiento es bastante contrastante frente a las demás partes de la obra. Puesto que genera un descanso al oyente e intérprete de toda la tensión que viene desde el primer movimiento y que se aproxima en el tercero. Se constituye de un tema en Re bemol mayor de 16 compases y diferentes variaciones con sincopas, adornando el tema con semicorcheas y con fusas. El movimiento termina repitiendo el tema principal, pero con algunas variaciones que desembocan en un fuerte acorde de séptima disminuida que da paso al tercer movimiento.

El pasaje realiza una conducción a manera de coral a cuatro voces. Empieza en la tónica, cambia al cuarto grado de la tonalidad y vuelve a la tónica, luego realiza el acorde de Gb con la sexta agregada para continuar hacia el acorde de Ab sus 4. Continúa con el acorde de V y resuelve a la tónica. Luego de esto el bajo por medio de un conector de elisión une la nueva frase. La cual comienza en tónica nuevamente, luego el IV grado y regresa a la tónica, después por medio de un cromatismo llega a Ab Sus 4, el cual resuelve a V y termina en Db.

#### *Microestructura expresiva del pasaje comprendido entre los compases 1 a 8*

Esta parte del tema principal para algunos intérpretes tiene un carácter solemne, puesto que el puntillo genera ese efecto. Sin embargo, en los procesos de interacción entre la microestructura expresiva y la mediación de energía del intérprete el puntillo en la ejecución solo es una parte del proceso. El cuerpo debe jugar un papel determinante que evidencia dicho balance entre formalidad e idealidad.

Por ello, en este pasaje en lo primero en lo que nos fijaremos será en el peso que cada acorde debe tener, puesto que el peso ayuda a reafirmar la solemnidad del pasaje. En los 4 primeros compases el peso debe estar en el primer pulso. En el tercer compás, en la melodía de la mano izquierda sugiero un *sforzando* que permita resaltar esa melodía del bajo, así como un direccionamiento melódico hacia el F de la melodía del bajo en el cuarto compás. Hacia el sexto compás en el acorde del último pulso sugiero también un *sforzando*, así como un direccionamiento melódico en la melodía del bajo hasta el Db.

### ***Musicalidad del pasaje comprendido entre los compases 1 – 8***

Considero que el factor clave en este pasaje es el movimiento del cuerpo en el balance del peso en los acordes. Al igual que Lang Lang en el pasaje anterior mueve su cuerpo dependiendo del direccionamiento de la melodía, en la ejecución el cuerpo debe ayudar a darle peso a cada acorde y melodía. Sin embargo, al usar el peso del cuerpo debe haber un balance que medie el peso utilizado, esto es realizado por los brazos y manos, dichos movimientos ayudaran a catalizar el peso del cuerpo en los acordes del pasaje.

### TERCER MOVIMIENTO

*Análisis del pasaje comprendido entre los compases 216 – 235, “Presto”.*

Hacia el final del tercer movimiento se presenta un pasaje muy característico y notable, comprendido entre los compases 216 y 235 que retrata el comienzo del fin de la sonata *Appassionata*. El pasaje resulta ser muy efusivo y necesita de una gran determinación por parte del intérprete que permita guiar al oyente hacia el último clímax de la obra.

En cuanto al análisis formal armónico podemos decir que: Estando en la tonalidad de Fm, los dos primeros acordes tienen dicha tónica con una posición melódica diferente (primer compás Ab y segundo C), hacia el tercer compás toda la armonía corresponde al acorde de C7, en el cuarto toda la armonía corresponde a Fm, en el quinto vuelve a C7 y el sexto nuevamente a Fm. En el compás siete cada pulso de corchea tiene una armonía diferente, siendo la siguiente: C – Cm – G – G, para terminar en C (Dominante de Fm) y retornar al primer compás.

La segunda parte del pasaje comienza con la segunda casilla del anterior. Esta casilla en el análisis armónico responde a un Cm en primera inversión. Hacia el compás diez nos situamos

ahora en la tonalidad de Ab, siendo este el acorde en el décimo y undécimo compas, en el doce la armonía corresponde a una Eb 7, en el trece a un Ab, en el 14 a un Eb 7 nuevamente para volver a Ab en el 15, en el 16 la armonía empieza a modular nuevamente a Fm usando como acorde pivote un F mayor (Dominante de Bbm, a su vez subdominante de Fm), en el 17 volvemos a Bbm, en el 18 a C y el 19 a Fm. La segunda casilla también responde a Fm.

***Microestructura expresiva del pasaje entre los compases 216 – 235, “Presto”.***

Considero que este pasaje tiene un gran peso en toda la sonata, puesto que marca el final de toda la obra. Por ello, debe tener un carácter fuerte y marcado, que resalte la melodía que contiene. Ahora bien, para llegar a concientizar este pasaje deseo utilizar el método aplicado en el *Fenómeno de la técnica corporizada*: diferentes ritmos que me permitan asimilar e interiorizar la estructura de un pasaje. Sin embargo, es necesario realizar un direccionamiento melódico hacia los finales de cada frase, así como un descanso del cuerpo en los acordes largos, puesto que el pasaje es técnicamente complejo. El antebrazo debe ayudar a la realización técnica, puesto que, de no hacerlo la fatiga puede afectar y ralentizar la ejecución.

***Musicalidad del pasaje entre los compases 216 – 235, “Presto”.***

En esta parte final de la sonata es de suma importancia *como* realizamos un énfasis en el fin de la sonata, si bien el tercer movimiento es exigente en la ejecución y puede notarse una fatiga cuando llegamos al presto, la concientización de la música nos da herramientas para no fijar solo nuestra atención en la ejecución. Esta concientización nos ayuda a evaluar otros elementos que hacen parte de la interpretación musical, así como a generar un anclaje en la obra que va más allá de la memoria muscular (causante de preocupaciones técnicas y tensiones en el cuerpo). Gracias a esto se puede llegar al pasaje con un pensamiento más consciente de la música, de mi calidad como intérprete, del autor de la obra y de la musicalidad canalizada en el instrumento. Todo esto ayuda al *cómo* realizar una interpretación que medie la energía sonora proveniente de la *Intentio Operis* y que es recibida por el público participante que hace parte de la conciencia del intérprete.

Finalmente, la musicalidad en este pasaje se resume a la concientización realizada a lo largo de la sonata, el cuerpo y todo el “Ser musical” debe retratar la fuerza y cierre climático de la sonata.

***Muestra de resultados visuales del fenómeno de la Consciencia musical***

Para la ilustración de este fenómeno he decidido grabar todos los pasajes presentados y analizados de la Sonata Appassionata, de manera que funcione como evidencia de estudio del *Fenómeno de la Consciencia Musical*. Para la realización de estos videos he decidido dividir la pantalla en 2 secciones. En la parte superior se encuentra la partitura del pasaje y en la parte inferior la ejecución.

PASAJE	MUESTRA
Análisis del pasaje comprendido entre los compases 1 – 11 (Primer Movimiento)	<a href="https://youtu.be/dvAHwebGXrg">https://youtu.be/dvAHwebGXrg</a>
Análisis del pasaje comprendido entre los compases 36 – 42 (Primer Movimiento)	<a href="https://youtu.be/696OV_9am5w">https://youtu.be/696OV_9am5w</a>
Análisis del pasaje comprendido entre los compases 1 a 8 (Segundo Movimiento)	<a href="https://youtu.be/FRRtdaZNVkk">https://youtu.be/FRRtdaZNVkk</a>
Análisis del pasaje comprendido entre los compases 216 – 235, “Presto”. (Tercer Movimiento)	<a href="https://youtu.be/OV1fgdSi360">https://youtu.be/OV1fgdSi360</a>

## CAPITULO III: EL FENÓMENO DE LA DESENCRIPTACIÓN ESTRUCTURAL.

***Acercamiento a la Desencriptación estructural y su relación con la interpretación musical.***

La desencriptación estructural es un fenómeno claramente perceptible en el estudio académico de la música occidental. En el marco investigativo del presente trabajo lo entendemos como todo el análisis formal que se desprende de los tres elementos occidentales que conforman la música (ritmo, armonía y melodía), así como de los aspectos estructurales que permiten la clasificación de las obras.

En el estudio académico de la música, el fenómeno de la descriptación estructural comúnmente es utilizado como una herramienta de conocimiento que me permite conocer el contexto sobre el que se va a tocar una determinada pieza. Por ejemplo, cuando se descripta una *armadura* antes de la ejecución una pieza se tiene un contexto específico acerca de la tonalidad en la que se va a tocar. Cuando ya se sabe la tonalidad de esa pieza, al mirar el compás y tempo el intérprete tiene aún más contexto sobre el campo musical con el que está interactuando e incluso puede lanzar juicios intencionales frente a la pieza, catalogándola como triste, solemne, feliz, entre otras. Todas estas conjeturas nacen primero de una descriptación estructural que crea juicios intencionales frente a la música.

Al realizar un análisis más pequeño en el elemento armónico de la música podemos ver que sucede lo mismo, pero con elementos diferentes. Cuando en una pieza se encuentra la relación *V7 -I* se suele aprender que el primer acorde debe ser fuerte y determinante, con una fuerza de tensión que permita resolver al segundo, el cual debe efectuar una suave resolución. Si bien estos aspectos tienen una explicación estructural que responde a la resolución de un tritono a una tercera mayor, la intencionalidad con que las funciones tonales son ejecutadas responden a un aspecto cultural que se viene arraigando desde el establecimiento de la tonalidad. Incluso en la ejecución de una escala existe una intencionalidad reflejada en los grados de atracción que ésta tiene y una resolución que complace nuestra escucha. Todos estos elementos hacen parte del *cómo* nos comunicamos al hacer música, y permiten una interacción entre la diada intérprete – músico. Por ello, tomando como base la *Intentio Operis* en este fenómeno se hará una reflexión acerca del texto musical, para demostrar que la descriptación de una partitura no solo es una herramienta técnica que un intérprete decodifica, sino que es una de las múltiples ventanas hacia la interpretación musical, y que hace parte de la red de conocimiento compartido con los anteriores fenómenos perceptibles.

ANÁLISIS DE PASAJES

ARABESCO #1 – CLAUDE DEBUSSY

*Análisis del pasaje entre los compases 14 – 17*

The musical score shows a passage from measure 14 to 17. The right hand features a melodic line with a 'rit.' (ritardando) marking. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords: A#7, F#7/C#, A#7, F#7/C#, A#7, F#7/C#, A/C#, and G#m/B. The passage concludes with a piano (p) dynamic marking.

El análisis estructural nos ubica en un contexto específico, nos encontramos en la tonalidad de E, y en este pasaje la armonía realiza dominantes secundarias del quinto grado de la tonalidad (V/V). Lo que se espera es que dicha función tonal de V7 resuelva al I grado de dicha tonalidad (B). Sin embargo, se realiza una cadencia plagal en la que la resolución va a dar al IV grado de la tonalidad de la pieza. Ahora bien, para objetivos planteados en el Fenómeno de la descryptación estructural se necesita usar dicha cadencia, resolución, y armonía para proponer los matices precisos.

Desde que aparece el acorde semi disminuido es necesario realizar un crescendo hacia el V grado, puesto que la expectativa sugiere y necesita ese matiz, el *ritardando* ayuda a dar fuerza a las notas en la mano derecha, así como una suave resolución a tempo en el A/C#.

## CLARO DE LUNA – CLAUDE DEBUSSY

### *Análisis del pasaje comprendido entre los compases 24 - 26*



En este pasaje nos dirigimos hacia el final del antecedente de la pieza. La fuerza proporcionada desde compases anteriores marca un gran cambio que se aproxima. Precisamente el acorde anterior al compás 25 presume una gran fuerza que genera expectativa en el oyente hacia una resolución tranquila. Al fijarnos en las cadencias analizamos cómo primero ocurre una que, si bien resuelve, los demás factores como el ritmo armónico o la misma cadencia plagal deja al oyente con la expectativa. Aun así, el pasaje termina con la dominante de la tonalidad, para luego resolver al primer grado, generando la Cadencia Auténtica Perfecta que cierra el antecedente de la obra e inicia el consecuente de la misma.

El manejo de matices antes y después de cada cadencia debe ser el acertado, puesto que no basta con la tensión armónica que hay entre un V y un I, como en el fenómeno anterior se explica: En la música importa más el *cómo* nos comunicamos que el *qué* comunicamos. Así que, si primero el intérprete no siente y genera dicha fuerza, el público no se percatara de la intención que cada estructura analizable contiene. Con esta premisa como base propongo que:

Compás 24: En este segundo grado menor (Ebm) en los últimos 3 pulsos del compás debe realizarse un direccionamiento melódico acompañado de una fuerza precisa que haga un énfasis en la cadencia.

Compás 25: Opto por que el primer pulso de este compás, resuelva de manera ligera, puesto que el oyente espera la resolución tranquila. Y el siguiente acorde aún más *piano*.

Compás 26: Este compás debe mantener el mismo del anterior, en cuanto al último acorde Ab 7, su durabilidad puede variar según el intérprete.



***Muestra de resultados visuales del fenómeno de la Descriptación Estructural***

Para la ilustración de este fenómeno he decidido grabar todos los pasajes presentados y analizados del Arabesco #1 y el Claro de Luna, de manera que funcione como evidencia de estudio del *Fenómeno de la Descriptación Estructural*. Para la realización de estos videos he decidido dividir la pantalla en 2 secciones. En la parte superior se encuentra la partitura del pasaje y en la parte inferior la ejecución.

PASAJE	MUESTRA
Análisis del pasaje entre los compases 14 – 17 (Arabesco #1)	<a href="https://youtu.be/GhLsyrRJI9g">https://youtu.be/GhLsyrRJI9g</a>
Análisis del pasaje comprendido entre los compases 24 – 26 (Claro de Luna)	<a href="https://youtu.be/pbYzLqP4x98">https://youtu.be/pbYzLqP4x98</a>

**CONCLUSIONES DEL FENOMENO DE LA DESENCRIPTACIÓN ESTRUCTURAL**

Como se ha podido observar a lo largo del presente trabajo, el análisis de fenómenos tiene como objetivo reflexionar frente a los elementos que hacen parte en la interpretación musical. En este fenómeno se pretendió darle un objetivo intencional a la descriptación estructural, la cual es vista formalmente como una herramienta solamente utilizada para conocer aspectos técnico-musicales que hacen parte de la evolución musical, así como para dar sustento a armonía de la época.

Aun así, el conjunto analizable de la armonía de cada pieza siempre está ligada íntimamente a un contexto e intencionalidad propio del autor (*Intentio Auctoris*), y tomar cada elemento por separado evita un estado consciente que permita una interpretación acorde a la pieza. Por ello, este fenómeno, aunque parte de una base formal, nos alejamos gradualmente del formalismo para dar énfasis al *sonido*.

“Una de las características más originales de Debussy es haber abierto el camino hacia el *pensamiento sonorial* -es decir, a la pura búsqueda de un sonido roto por los

tradicionales parámetros melodía-armonía-; su música *puramente sonorial* representa de algún modo un modelo que, a partir de él, recorrerá toda la vanguardia con mayor o menor fortuna”. (Jankélévitch, 1949, como se citó en Fubini, 2015).

Fubini expone la polémica que gira en torno a Debussy, ¿es un músico impresionista o simbolista? Por lo primero, quienes lo relegan a su tiempo valoran un episodio concluido de indudable valor, pero finiquitado. Por otro lado, el Debussy simbolista “músico que mira hacia el futuro, cuyo valor se tiene que explorar a fondo, cuyas potencialidades se proyectan hasta nuestros días” (Fubini, 2015). Más importante que la resolución de la pregunta polémica expuesta por Fubini, es el debate en torno a Debussy y su posterior socialización, puesto que el abordaje en las piezas depende de dicho debate y de la reflexión del intérprete. ¿Realmente como intérpretes estamos generando un debate polémico frente al abordaje de estas piezas musicales?, ¿cómo influye la participación activa y guiada en esta búsqueda de contexto necesario para una obra (*Intentio Auctoris*)? Son preguntas que abren una discusión necesaria para un intérprete y quienes conforman el sistema de aprendizaje musical.

“Durante muchos años Debussy se vio como un apéndice de una tradición naturalista típicamente francesa durante siglos dedicada a la descripción delicada de la naturaleza, atenta al preciosismo de las armonías y los timbres. Por ello ha sido encuadrado en el movimiento pictórico de los impresionistas, donde parecía encontrar su situación más digna, situación ya rechazada en su tiempo por el propio Debussy” (Fubini, 2015).

En este sentido nacen varios cuestionamientos respecto a la apreciación musical de Debussy, de entre los cuales se destacan:

El primero, en la centralización y divulgación de la música de Debussy como “pintura sonora” (Fubini, 2015), puesto que de existir documentación que valide el rechazo del propio Debussy se estaría cometiendo un atropello frente al legado musical de él. De igual manera, el intento de darle explicación a música mediante el encasillamiento en un movimiento pictórico no da a un músico la información necesaria para interpretar adecuadamente al autor.

El segundo, frente al aprendizaje musical basado en la examinación detallada de la estructura que lo conforma, puesto que tomar un elemento armónico usado por un autor, sacarlo de un contexto y explicarlo solo desde la parte lógico - teórica no responde al interés por el que ese

mismo autor lo incluyo en su obra. De igual manera, tomar piezas ejecutablemente complejas para que un intérprete “conozca repertorio”, y pretender que la ejecución hará la salvedad en el entendimiento e interpretación consciente de la pieza es un lavado de manos frente al aprendizaje integral musical. Un lector cuidadoso podría entonces encontrar la invalidación del análisis anteriormente realizado a las obras de Debussy, puesto que parten precisamente de ese análisis formal. Si bien es cierto, también se debe tener en cuenta que es solo el registro de un punto de partida aprendido en los estudios universitarios, realmente la salvedad de este punto solo se puede dar en el laboratorio practico de cada intérprete.

Finalmente, el análisis del *fenómeno de la descriptación estructural* nos permite generar una consciencia interpretativa propia, naciente del análisis formal e intenciones sonoras inmersas en una obra. Sin embargo, “La música es ambigua, como ambiguo e inaferrable es el fluir del tiempo” (Jankélévitch, 1949, como se citó en Fubini, 2015). Las múltiples interpretaciones nacen de la interacción entre ellas y del contexto del intérprete, que, como ser integral toma el poderío para guiar el *pensamiento sonorial* en su ejecución. Esta interacción entre diferentes agentes puede generar una polémica ambigua en el campo expresivo, frente a la cual Jankélévitch expone que:

“La polémica se plantea respecto a un cierto tipo de expresividad, la que se muestra y se busca a toda costa, demasiado confiable y segura de sí misma, de sus propias capacidades afirmativas; por otro lado, la inexpressividad a la que se hace referencia ciertamente no es la rigidez neoclásica, sino la levedad de la expresión, las transparencias de la sonoridad, la ligereza de los timbres, los silencios cargados de misterio del bosque de Melisande, más que el murmullo demasiado ruidoso del bosque de Wagner” (Jankélévitch, 1949, como se citó en Fubini, 2015).

En este sentido, puesto que la interacción expresiva entre público e intérprete siempre está acompañada de sesgos frente a lo que se puede ver, considero que lo más apropiado en las obras de Debussy frente a los objetivos del presente trabajo sería quitar la posibilidad de que aparezcan algunos sesgos que atenten contra la búsqueda de un sonido propio. Si quitáramos la posibilidad de que el público pudiera verme al momento de la interpretación del arabesco #1 o el claro de Luna, generaríamos un ambiente *puramente sonorial*. Esto daría un giro en la reinterpretación de Debussy, quien “rompió nuevamente el vínculo que durante tres siglos unió la armonía y la melodía, dejando libre a la melodía para navegar mar abierto, movida por el

soplo irregular del viento” (Fubini, 2015). Esta interpretación contextualizada permite que la música trascienda a un plano metafísico y simbólico en el que no hay sesgos válidos y solo se percibe lo íntimo del ser.

## CONCLUSIONES FINALES

En el campo de la investigación musical, varios autores de diferentes ramas del conocimiento han aportado en la dilucidación de intenciones musicales, así como su participación en la interpretación musical. Particularmente, aunque este trabajo se basó en tres pilares fundamentales, muchos más aportaron al desarrollo de ideas en el entendimiento de la compleja red tendida entre el intérprete, la obra y el público. Si bien la adaptación del aprendizaje integral musical al modelo neoliberal de educación universitaria presume una problemática frente a las reflexiones que un intérprete pueda llegar a tener en su formación musical, la realización de proyectos basados en la investigación – creación incitan de alguna manera a hacer “disecciones” en ciertos momentos que funcionan como resistencia frente a un modelo educativo en ocasiones poco reflexivo que centra su atención en la ejecución perfecta de abstracciones musicales. Sin embargo, los procesos artísticos obligan a salir de las atomizaciones. haciendo síntesis. Transmutando todos los elementos en un gran momento integrado: la representación de la obra.

*...Lo obvio...*

La búsqueda de fenómenos interpretativos permitió de manera consciente reflexionar sobre el interés e intenciones propias del intérprete, así como de la obra, formando una trinidad fenomenológica en pro de fomentar un desarrollo integral y consciente. Prueba de ello se da en el análisis de cada pasaje en el que la descriptación técnica se entiende como un primer paso de entendimiento, claramente importante, pero visto como una fase para llegar a un punto de consciencia y aprendizaje más afianzado. El proceso entonces, parece sencillo y hasta puede llegar a caer en lo obvio del proceso de interiorización de un pasaje u obra, sin embargo ¿realmente este proceso sucede en la práctica ordinaria del instrumento? ¿acaso un estudiante primerizo en su tiempo de estudio reflexiona frente a las diversas fases que su propio proceso de aprendizaje tiene?, si no es así, ¿Se incentiva? Este trabajo personalmente funcionó como la manzana que, al caer, inspiró a Newton y preguntarse el motivo de su descenso perpendicular hacia el suelo, para posteriormente indagar sobre el Sistema de gravitación, algo que pudo parecer elemental, llevó a una reflexión consciente que cuestiona nuestra percepción de lo obvio

¿Estará sucediendo algo similar en campo de la investigación musical? A veces damos por entendido muchas cosas, creemos que cumplir con ciertas aptitudes básicas nos hacen ser músicos, pero considero que el ser músico como interprete debe ser mediador de energía sonora, que busque dar un equilibrio emocional y dinámico, así como ser un agente consciente.

...*El contexto*...

Esta mediación por parte del interprete necesita un enfoque en el contexto de las partes participantes en la interacción musical. Primeramente, por parte del interprete debe haber una contextualización, puesto que depende de este factor la manera de abordar la pieza, así como el desempeño de los diferentes procesos conscientes. Es importante que el intérprete se conozca a sí mismo, para saber qué es lo que necesita y lo que quiere hacer, saber por qué eligió tocar alguna pieza responde al querer original del interprete por ser músico. Es responsabilidad tanto de quienes hacen música como de quienes la enseñan mantener un contexto ligado entre sí mismo para que haya una continuidad entre toda la información antes de siquiera empezar a tocar una obra. Si elijo la Sonata Appassionata tengo que mínimamente tener nociones acerca de la intención del autor al momento de componerla, debe haber una especificación en este periodo histórico, así como es menester informarlo en las aulas puesto que hay una información importante en dicho contexto. Los conceptos teóricos que un compositor pueda incluir en su obra también responden a un entorno histórico necesario que se debe conocer. El intérprete y quienes lo guían no deben tomar con ligereza el montaje de una obra que envuelve factores determinantes, algunos como la *consciencia musical*, *intenciones interpretativas*, y *un estilo* que con llevan una responsabilidad frente a lo que se toca. De igual manera, el público necesita ser ubicado, tal como sucede en el performance del teatro donde elementos adicionales ayudan a ubicar al público en un espacio específico para que su interacción con la obra sea la requerida. En la música, se acostumbra a que el público funcione como oyente del músico virtuoso que deslumbra, no como participante activo, no hay una comunicación más que la visual y sonora, esta comunicación, dentro de los alcances y conclusiones del presente trabajo no funciona para lograr una verdadera interacción, puesto que no siempre el público está ubicado en un contexto, sino que necesita ser ubicado.

Por ello, en la muestra final de conocimientos consumados, lo que se pretende es realizar un concierto didáctico en el que por medio de la comunicación verbal se hile un discurso que sea capaz de: En primera instancia comunicar una experiencia subjetiva frente a las reflexiones del

presente escrito. Y, en segunda contextualizar al público dentro de un espacio de discusión y participación en el recital. De esta manera, se cumple tanto con la parte práctica de la formación musical, así como la formación integral propuesta por la institución universitaria, dando cabida a un resultado equilibrado que me permita a mi como músico reflexionar sobre los fenómenos que intervienen en la interpretación musical que engloban hasta la vida y obra de un intérprete.

Finalmente, el camino de un intérprete aún está lleno de muchas reflexiones e introspecciones, algunas propuestas en el presente trabajo y otras generadas por el mismo. Cada músico debe tomar las riendas de su propio camino investigativo, y velar para que nunca merme la existencia de preguntas. La presente conclusión, así como todas las demás abren un panorama frente a la compleja red de conocimiento en la que los músicos nos movemos y existimos, depende de la voluntad de cada intérprete buscar maneras para saber el cómo de la música y no el qué, así como para saber quiénes somos y hacia dónde vamos.

## REFERENCIAS

Eco, U, (1992). Los límites de la interpretación. Intentio Lectoris, Apuntes sobre la semiótica de la recepción, 1.2 Tres tipos de intenciones. Recuperado el 10 de febrero del 2021 de [http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2011/12/Eco\\_Umberto-Los\\_limites\\_de\\_la\\_interpretacion.pdf](http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2011/12/Eco_Umberto-Los_limites_de_la_interpretacion.pdf)

Eco, U, (1992). Los límites de la interpretación. Intentio Lectoris, Apuntes sobre la semiótica de la recepción, 1.5 Interpretación y uso de textos. Recuperado el 10 de febrero del 2021 de [http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2011/12/Eco\\_Umberto-Los\\_limites\\_de\\_la\\_interpretacion.pdf](http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2011/12/Eco_Umberto-Los_limites_de_la_interpretacion.pdf)

Eco, U. (1992). Los límites de la interpretación. Intentio Lectoris, Apuntes sobre la semiótica de la recepción, 1.6 Interpretación y conjetura, Recuperado el 10 de febrero del 2021 de [http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2011/12/Eco\\_Umberto-Los\\_limites\\_de\\_la\\_interpretacion.pdf](http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2011/12/Eco_Umberto-Los_limites_de_la_interpretacion.pdf)

Fubini. E. (2015). El siglo XX: entre música y filosofía. Ed 19. Valencia. Universidad de Valencia.

Lacárcel Moreno, J. (2003). Psicología de la música y emoción musical. Educatio Siglo XXI, 20, 213–226. Recuperado el 28 de septiembre del 2020 de <https://revistas.um.es/educatio/article/view/138>

Leman. M (2012). MUSICAL GESTURES AND EMBODIED COGNITION. Recuperado el 9 de abril del 2021 de [http://jim.afim-asso.org/jim12/pdf/jim2012\\_02\\_i\\_leman.pdf](http://jim.afim-asso.org/jim12/pdf/jim2012_02_i_leman.pdf)

López. R. Martínez, I. Shifres, F. (2013). El error de Descartes y las tres venganzas de René. Introducción al Dossier Cognición Musical Corporeizada. Epistemus. Volumen 2. Pág. 1 – pág. 241. <https://doi.org/10.21932/epistemus.2.0>

Rincón. M. (2019). Desde lo transdisciplinar en artes. Quinto encuentro de difusión de resultados investigación creación. Universidad Nacional.

Shifres, F. (2001). El Ejecutante Como Intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical. Primera Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música, Avellaneda. Recuperado el 22 de marzo del 2019 de <https://www.aacademica.org/favio.shifres/36>

Shifres, F. (2007). Poniéndole el cuerpo a la música. Cognición corporizada, movimiento, música y significado. 3° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP). Facultad de Bellas Artes - UNLP, La Plata. Recuperado el 15 de septiembre del 2020, de <https://www.aacademica.org/favio.shifres/174>

Velázquez, Coccia. F. COGNICIÓN MUSICAL CORPORIZADA. Notas sobre sus alcances y limitaciones- Recuperado el 19 de febrero del 2021 de [http://saccomm.org.ar/v2016/sites/default/files/35.Velazquez\\_0.pdf](http://saccomm.org.ar/v2016/sites/default/files/35.Velazquez_0.pdf)