



Universidad
Nacional
de Córdoba

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

METODOLOGÍA Y PRÁCTICA DE LA ENSEÑANZA

***El Análisis del Intérprete como herramienta para la toma de
decisiones interpretativas en el contexto de la Música de Cámara***

Antonella Lanza

Luis R. Varela Carrizo

Carrera: Profesorado en Perfeccionamiento Instrumental

Profesora Titular: Mgter. Andrea Sarmiento

Córdoba-Argentina

Año 2020

Tabla de contenido

Introducción	4
Justificación - Necesidad Vista Durante Nuestras Prácticas	6
Contexto de la UC Conjunto de Cámara III	9
Posturas en la Relación Entre Análisis e Interpretación	11
La Primera Postura	12
La Segunda Postura	13
La Tercera Postura	17
El Análisis del Intérprete – Modelo de John Rink	18
Características del Análisis del intérprete	19
Sobre la Realización del Análisis del Intérprete	26
Sobre el desarrollo de nuestro proceso de residencia	33
Sobre la articulación de Conjunto de Cámara con las demás UC de la TUIM	36
A modo de conclusión	39
Referencias	40
Anexo	42
1 – Diagnóstico Institucional	43
2- Proyecto de Prácticas	50

Introducción

El presente trabajo es fruto de nuestra reflexión conjunta tras haber finalizado el período de residencia de la cátedra de Metodología y Práctica de la Enseñanza de la carrera de Profesorado en Perfeccionamiento Instrumental. En esta revisión de la experiencia, pudimos distinguir un problema que se manifestó durante el transcurso de las clases que realizamos en la UC de Conjunto de Cámara III. Dicha problemática se vincula a la poca articulación entre los conocimientos que los estudiantes adquieren en unidades curriculares de corte más teórico -como son Análisis Musical, Historia, Armonía, entre otras -, y las unidades curriculares donde se pone en práctica la interpretación, como ser la que nos atañe, figurándonos con esto una apropiación de conocimientos de forma seccionada. Consideramos que esta división se debe a la poca conciencia de cómo estos saberes pueden complementar la interpretación, desde distintas aristas.

Así fue como decidimos enfocar nuestro texto de reconstrucción crítica hacia dicha problemática, con el objeto de proponer alternativas para que los estudiantes puedan emplear los conocimientos que poseen en las diferentes áreas de manera consciente en sus procesos de construcción de la interpretación. Para esto, hemos revisado de qué forma ha sido planteada y entendida la relación entre el conocimiento teórico musical, particularmente en el campo del Análisis, y la práctica interpretativa en los últimos tiempos; como así también traer voces que hablen sobre el tema, tanto de la perspectiva de intérpretes como de teóricos. De igual modo, hemos revisado y presentamos aquí los aportes de John Rink en este campo, que sistematiza una forma de trabajo similar a la que hemos adoptado, y que nos parece más que interesante a la hora de abordar la preparación de una obra, yendo más allá de la correcta ejecución de las notas, y pretendiendo organizar el trabajo que realizamos como intérpretes pero que no siempre es fácil poner en palabras.

Por último, considerando también que se habla de forma abierta de articulación entre Unidades Curriculares en los documentos que son propios a la Línea Curricular en la que realizamos nuestra residencia, proponemos también algunas sugerencias a este respecto.

Justificación - Necesidad Vista Durante Nuestras Prácticas

Como mencionamos anteriormente, a partir de la reflexión sobre la experiencia vivenciada con los estudiantes de la UC Conjunto de Cámara III, surgió la problemática de la poca vinculación entre unidades curriculares como Análisis Musical, Historia, Armonía, etc.; y las unidades curriculares donde se pone en práctica la interpretación, más específicamente la UC en la que realizamos las prácticas. Peter Hill (2002) menciona esta problemática: “En cuanto a la educación, uno de los factores [por los que se descuida el aspecto mental de la interpretación] es la naturaleza fragmentada del plan de estudios, en el que se enseñan las habilidades auditivas, la armonía y el análisis en compartimentos separados y pocas veces se explica su repercusión directa sobre la interpretación” (p. 170).

Sucedió que, al abordar el repertorio, los estudiantes lo hicieron con la solvencia necesaria para resolver las dificultades técnicas individuales, y luego ejecutar la obra en conjunto con sus compañeros, pero no observamos que realizaran un proceso reflexivo para construir su interpretación en base a la toma de decisiones musicales de manera consciente.

A la hora de abordar un obra, ya sea de repertorio solista o de música de cámara, nuestra postura coincide con las ideas de Rink (2006) cuando sostiene que la partitura no es “la música”, es decir, que no hay una forma única o interpretación correcta dictaminada por el compositor, y residente en la partitura; sino que lo que está en el texto es el insumo básico que genera la posibilidad de, como intérpretes, tomar decisiones para que la versión realizada, empezando en el momento de la concepción de la obra – es decir, desde los primeros acercamientos a la partitura, en el estudio en solitario y el posterior ensamble en el caso de la música de cámara- e incluyendo la presentación de la obra en el escenario – cualquiera sea la instancia propuesta: un concierto,

audición, recital, examen, etc. – sea el reflejo de la comprensión e interpretación (en su sentido más literal)¹ que los estudiantes-artistas tienen acerca de la música abordada.

En la misma línea, esta vez en la voz de un intérprete, Boris Giltburg sostiene que, mientras que una ejecución implica cumplir órdenes, es decir, “el ejecutante toma instrucciones del compositor y las ejecuta; la interpretación implica un balance diferente entre el compositor y el intérprete. Se recibe algún tipo de información, luego se digiere y se somete a este proceso de interpretación.” También afirma que “una interpretación es el resultado de una serie de miles de decisiones. Pueden ser decisiones grandes, como la elección del tempo general de un movimiento o una pieza, a partir de las cuales se desprenden automáticamente muchas otras decisiones, y luego hay decisiones cada vez más pequeñas. (...) Como no tenemos suficiente capacidad intelectual para tomar miles de decisiones mientras estamos tocando, algunas de ellas se tomarán por adelantado, mientras se estudia y prepara la obra, trabajando en la interpretación. Muchas decisiones se dejarán a nuestro conocimiento, experiencia e intuición en el escenario. No pensamos activamente en el tempo y dinámica de cada nota individual. Habrá un grado de control variable durante la interpretación, que estará basado en nuestro ánimo, la sala, el piano, en fin, razones humanas más que musicales, con la esperanza de que todo será suficientemente soportado por las grandes decisiones interpretativas que se han tomado previamente para presentar una imagen convincente de la obra al público.”²

¹ Entendemos el término interpretación según lo propone Lowe (2003), en el sentido de ser el punto medio entre la ejecución (el tocar notas de forma casi mecánica) y la performance (la presentación en vivo de una obra, en el ámbito de un evento específico, sea éste un concierto, una audición o una instancia similar). Para explicar mejor el término, Moltó (2017) propone que una traducción más acertada sería “exégesis o explicación”, dado el sentido que comúnmente asignamos a la palabra “interpretación” en español (p. 57).

² Transcrito de un video donde el pianista habla sobre las etapas tempranas de la interpretación y muestra su aprendizaje de una sonata de Beethoven. Disponible en:

<https://www.facebook.com/Giltburg/videos/909110486221863/>

Es nuestra intención colaborar para que los estudiantes-intérpretes puedan buscar y crear herramientas que les permitan iluminar, hacer conscientes las decisiones que los llevan a crear sus versiones, que puedan también contemplar aquellas que dejan afuera, pudiendo así tener un panorama más amplio acerca de las posibilidades que residen en el mapa ofrecido por la partitura, teniendo con esto la posibilidad de crear y recrear versiones según cada ocasión. Siguiendo esta línea, adherimos al planteamiento de Moltó Doncel cuando dice:

Una actividad analítica consciente, puede acompañar a la intuición y la oralidad, entendida esta última como medio característico que ha acompañado a la enseñanza tradicional de los conservatorios en las especialidades instrumentales. El análisis consciente puede también ser útil en nuestra época para paliar la cada vez más lejana presencia de los testimonios de la tradición oral de los grandes maestros de la música, que poco a poco ha ido desapareciendo, y en el que el análisis puede representar otra fuente complementaria para indagar y proyectar la partitura. La exploración en otros ámbitos y disciplinas de la interpretación, como el análisis musical, logra servir de ayuda a la tradicional clase magistral e intuición del profesor de instrumento. (Moltó, 2017, p. 168)

Consideramos entonces que para realizar dicho proceso resulta sumamente enriquecedor poner en juego los aportes que puedan ser tomados del área del análisis, entendiendo esto no como directrices impartidas desde una cátedra teórica para ser acatadas por los instrumentistas como simples ejecutantes, ni como modelos teóricos rígidos forzosamente aplicados a la ejecución; sino como elementos con los que forjar herramientas que permitan entender mejor la estructura de una obra y puedan ayudar a tomar dichas decisiones de una manera más informada al considerar los elementos prácticos y de qué forma los utilizaremos al momento de proyectar nuestra visión de la música.

Con este trabajo pretendemos realizar un aporte a partir de las investigaciones de varios autores sobre el tema, para que los estudiantes, al abordar una obra puedan transitar desde la ejecución -es decir, la capacidad de tocar las notas-, a algo que pueda, al presentarse al público, mostrar la síntesis de su comprensión de la obra hecha música, es decir, una interpretación. Para ello es necesario comenzar a reflexionar sobre el proceso de construcción de la interpretación, integrando y poniendo en juego tanto los conocimientos que se adquieren durante el tránsito de la carrera, como los que forman parte de su historia anterior a esta, incluyendo experiencias, gustos y tradiciones, vinculando el análisis y la interpretación, de manera que contribuya a la toma de decisiones interpretativas fundamentadas.

Contexto de la UC Conjunto de Cámara III

Para ubicarnos en el contexto, Conjunto de Cámara es una UC que reúne a estudiantes de la TUIM de las distintas especialidades, enfrentándolos al desafío de abordar repertorio camerístico en grupos reducidos. El cursado de esta UC demanda de los estudiantes la suficiente soltura con el instrumento para resolver este repertorio (al menos en los aspectos técnicos) sin la tutela del profesor de instrumento, y siendo este estadio de resolución técnica, la base sobre la cual se crea la interpretación en la práctica conjunta. Una vez logrado este primer ensamble es que, con la guía del docente titular, el conjunto empieza a trabajar en la preparación de la interpretación: es aquí donde se pone en juego el dominio del instrumento por parte de los estudiantes, ya que las ideas sobre el discurso interpretativo que están gestando deben traducirse en acciones realizables en el instrumento, sean estas del orden general del conjunto (como fluctuaciones en la dinámica, el tempo general y sus posibles cambios, determinadas formas de frasear, entre otras), o bien a nivel

individual (como ser cambios de timbre, la elección de un determinado vibrato, la utilización del pedal, la elección de una determinada digitación, etc.). Acciones que involucran no sólo la parte mecánica y kinesiológica de la ejecución, sino que son el medio para reflejar los aspectos intelectuales y emocionales del discurso antes referidos.

Además, la idea de que se debe buscar una cooperación entre las UC al formular una interpretación, o más bien que ésta UC es un espacio donde pueden confluír en la realización de una interpretación está presente en el planteo para su cursado, como podemos verlo en su programa:

La práctica de esta disciplina en conjunto favorece el desarrollo del conocimiento de diversos aspectos vinculados con el arte musical; así como también brinda la posibilidad de definir criterios estéticos que se enlazan con la Historia de la Música, el Análisis musical y la Armonía, y opera como una síntesis en la cual confluyen todos los espacios curriculares y asignaturas de la carrera.³

En lo que pudimos observar en nuestra experiencia, la autonomía mostrada por los estudiantes en algunos casos se agota en el nivel de la ejecución, en reproducir correctamente las alturas y duraciones propuestas en la partitura, quedando un poco de lado aquello que, al decir de Cook (2001), no está escrito en la partitura. En la cotidianeidad de los estudiantes, este aspecto que trasciende a la notación -y que incide de forma directa en los medios prácticos de la interpretación instrumental- suele abordarse en las clases de instrumento, desarrollándose de forma particular en

³ Tomado del Programa de la UC Música de Cámara I - TUIM- UPC- Ciclo Lectivo 2019 (si bien este programa corresponde a una UC anterior, el Titular nos informó que las generalidades de este programa se aplican a toda la Línea Curricular de Conjunto de Cámara)

el trabajo a solas con el profesor, bajo el amparo del vínculo maestro-aprendiz, propio de los modelos tradicionales de aprendizaje y enseñanza, y transitado por quienes nos desenvolvemos en este ámbito.

Como hemos mencionado antes, es necesario para una experiencia fructífera que los estudiantes puedan por sí mismos encontrar esta extrapolación de ideas al hecho musical, y si bien se requiere una madurez o un dominio avanzado (considerando que para llegar a cursar esta UC han debido acreditar cierto nivel en las instancias evaluativas correspondientes), a veces resulta difícil dar este paso por cuenta propia. Nuestra idea es, por tanto, buscar los medios para que esa cualidad performativa salga a flote, apelando a los conocimientos de otras áreas de la música, que ya están en el intérprete por sus estudios, su trayectoria y sus gustos, aunque a veces de forma inconsciente, procurando volverlos conscientes a través de la reflexión.

Posturas en la Relación Entre Análisis e Interpretación

A continuación, basándonos en los trabajos de Lowe y Moltó, mencionaremos las diferentes posturas tomadas por los estudiosos respecto a la relación entre análisis e interpretación y las explicaremos brevemente. Moltó (2017) realiza un recorrido a través de las distintas generaciones de estudiosos que se centraron en el tema y transitaron diferentes corrientes. Observó una evolución desde una primera postura donde es la teórica la que conduce a la interpretación, con representantes como Stein, Cone, Berry, Narmour, hasta la posición contraria en donde la interpretación dirigirá su propio desarrollo a través de la presentación de temas de su directo interés y se construirá un marco epistemológico adecuado caracterizado por un cambio de

paradigma enarbolado por el concepto de performatividad, con representantes como Rosenwald, Lester y sobre todo Cook.

En síntesis, Moltó identifica tres posturas principales:

La Primera Postura

En esta corriente, la interpretación se somete a la teoría. Podemos decir que el principal representante fue el autor Wallace Berry, con su libro *“Musical structure and performance”*, publicado en 1989. Como dice Lowe (2003), este autor considera que el camino de influencia entre estas dos disciplinas solo corre, de manera directa, desde el análisis a la performance. Su objetivo es mostrar cómo “una relación estructural expuesta en el análisis puede ser iluminada en las inflexiones de una performance edificante”. Sostiene que los recursos intelectuales del intérprete son inadecuados e insuficientes para inspirar una performance convincente, por lo que propone como solución la imposición del estudio analítico para los intérpretes. Estas afirmaciones forman la base de una posición estética que Cook describe como un “tipo de hegemonía” que “ubica la intersección del análisis y la performance firmemente del lado del teórico”. El trabajo de Berry ha sido descrito como “autoritario” y “prescriptivo”, pero hizo que otros autores buscaran clarificar sus propias perspectivas sobre el tema, generando gran cantidad de respuestas que van desde estudios educacionales con la intención de establecer en términos más realistas cómo los intérpretes pueden utilizar el análisis⁴, hasta estudios analíticos de las mismas performances, hechos en un esfuerzo por revertir la línea de influencia desde la performance al análisis.

⁴ Ver Vaughan, V. (2002). Music analysis in the practice room. *British Journal of Music Education*, 19(3), 255-268. doi:10.1017/S0265051702000347

Entre estas respuestas, podemos contar a autores como Wintle, Wason, LaRue y Levy, que, si bien sostienen la línea de la hegemonía del trabajo analítico sobre la interpretación, empiezan a buscar la suavización de tensiones entre ambos campos. Estas producciones están marcadas por una condescendencia hacia el intérprete, enfocando sus indagaciones en cómo proyectar los hallazgos sobre la construcción de la estructura de la obra en la ejecución y “formar una base interpretativa para el intérprete” (Wason en Moltó, 2017, p. 57)

La Segunda Postura

Schmalfeldt (1985) publicó un artículo donde intentó mostrar una relación en igualdad de condiciones entre un analista y un intérprete, rompiendo así la hegemonía de la teoría sobre la interpretación (aunque otros autores luego criticaron su trabajo por lograrlo sólo en apariencia). Su principal aporte fue dejar abierto el camino entre el análisis y sus múltiples opciones de aplicación, demostrando que no existe una única elección interpretativa posible para un descubrimiento analítico concreto.

Moltó (2017) identifica dos direcciones que tomaron las investigaciones a partir del artículo de Schmalfeldt:

- 1) los análisis sobre obras y sus implicaciones para la interpretación;
- 2) los estudios de las interpretaciones que comparan registros de obras enteras o fragmentos, atendiendo a aspectos concretos como el tiempo o la dinámica, cuyas metodologías y resultados son utilizados con distintos fines.

A continuación haremos un recorrido por el trabajo de varios autores que orientaron sus investigaciones en la primera dirección.

Rink (1995) intenta establecer una nueva relación entre analistas e intérpretes, compilando un volumen de ensayos basados en nuevos enfoques, como son la relación entre psicología e interpretación, la semántica, o la interpretación como narración dramática o acto crítico.

Así surgió un segundo posicionamiento (en contraposición a la primera postura presentada anteriormente) orientado hacia la búsqueda de un mayor equilibrio entre teoría y práctica, a través de trabajos cuyos análisis buscan atender a las aportaciones de los intérpretes en mayor grado.

Rink (en el ensayo sobre Op 116 de Brahms) pretende replantear una situación de igualdad entre interpretación y análisis, a través de conceptos como el análisis del intérprete, en el que pone de relieve el papel de la intuición en el proceso creativo del intérprete (más adelante nos centraremos en este concepto).

Los diferentes estudios van expandiendo los tipos de enfoques del estudio, abarcando diversos aspectos de la interpretación, desde la autenticidad histórica a la expresión, pasando por la comunicación o una relación más clara e íntima entre interpretación y análisis.

Rosenwald ayuda a entender cómo las versiones que realizan los intérpretes sobre una misma pieza musical, constituyen un trabajo similar al que se enfrenta el traductor delante de un texto en su idioma original. Este autor propone una relación igualitaria, al propiciar un diálogo ubicado en el espacio existente entre la obra y sus diferentes interpretaciones. Es decir, para este autor la obra existe en un ámbito a medio camino entre la partitura y sus interpretaciones.

Rosenwald, Rink, Cook, Lester y otros, defienden la autonomía del campo de la interpretación como un ámbito propio que puede y debe aportar mucho, pero desde su propia y particular experiencia.

Lester (1998), afirma que es necesaria la búsqueda de una unión entre iguales no sólo a través de la edificación de un marco epistemológico adecuado, sino que también el plano físico debe ser diferente. Propone canales que puedan permitir de manera más conveniente el progreso de la colaboración entre intérpretes y estudiosos, como la Web, recursos multimedia o conferencias-concierto.

La importancia de todos estos trabajos está en el surgimiento de la idea del análisis para la interpretación, es decir, el análisis como herramienta que puede auxiliar desde algún ángulo al intérprete en su labor.

Un rasgo importante es que todos estos autores inician sus investigaciones desde una necesidad práctica o interpretativa previa, como motivo para el análisis teórico posterior.

Por último, Moltó (2017) menciona otros trabajos que han sido realizados en colaboración entre autores que interpretan las propias obras que analizan o entre teóricos e intérpretes, como el de los autores Fisher y Lockhead, que se enfocan en la escucha interna del intérprete, definiéndola como el campo intermedio de conexión previa de la comunicación entre el análisis y la interpretación. Dicha escucha se forja de manera intuitiva a través de la propia práctica con el instrumento, o con la asistencia de medios conceptuales, como el estudio de la práctica interpretativa tradicional o el análisis como herramienta funcional y asistencial que auxilia al intérprete. Esta escucha interna no es incuestionable, es dinámica y se lleva a cabo en el momento de la interpretación, convirtiéndola en una experiencia única y siempre nueva. Puede acompañar la acción gestual del músico o su mundo emocional, y ayudar en la comprensión de cómo funciona la obra. Estos autores se enfocan en qué tipos de análisis son provechosos para el intérprete, y consideran que son aquellos que permiten una proyección de la escucha interna para crear una interpretación satisfactoria. Si las decisiones interpretativas son únicas de cada intérprete, el

análisis debe tener una función más general, contribuyendo a asimilar la obra a través del desarrollo de la escucha interna, sin entretenerse demasiado en aspectos teóricos o estéticos de la obra.

Pasando ahora a los autores que investigaron en la segunda dirección -el análisis de la interpretación, mencionaremos a autores como Barolsky, Leong y Korevaar. Los análisis realizados sobre interpretaciones de obras grabadas tienen diversas utilidades, y brindan una perspectiva complementaria. Su principal aporte es que ya no se parte de la partitura hacia la interpretación, sino que es a la inversa. De esta manera, las interpretaciones son vistas con un nuevo sentido, como una fuente más al estudiar la partitura. Además, actualmente se dispone de una amplia base de música grabada que funciona como documento sonoro para investigar en este sentido.

Según Moltó (2017), en sus comienzos el análisis de la interpretación se enfocó en la música antigua y la interpretación histórica, centrándose en el texto, la notación y las convenciones interpretativas de la época, dejando de lado cuestiones estéticas sobre cómo se escuchaba la música en el contexto histórico. Pero a partir del siglo XX, el surgimiento de las grabaciones adquirió un papel preponderante en las investigaciones. Se utilizaron como complemento del estudio musicológico, pero también para analizar las grabaciones de los propios compositores y compararlas a la partitura, comprobando las diferencias entre sus obras y sus propias interpretaciones. Se hicieron estudios comparativos entre varios registros contemporáneos y además se observó la evolución a través del tiempo de la interpretación de una obra en particular, pasando diferentes versiones hasta la actualidad.

Así, se arriba al cuestionamiento de la importancia categórica que se le daba a la partitura y a los deseos del compositor, en vista de la gran variedad en cuestiones de dinámicas y rítmicas,

dejando de lado “la búsqueda de una solución única e ideal para la realización interpretativa de una pieza musical” (Moltó, 2017, p. 74).

La Tercera Postura

Una tercera postura, más cercana a nosotros en el tiempo, está representada por lo que Moltó (2017) nombra como la hegemonía de la práctica sobre la teoría, encabezada por autores como Cook, Small o Auslander. Se caracteriza, en primer lugar, por entender el hecho musical no como la reproducción del contenido de la partitura, donde el intérprete tendría un rol pasivo sin incorporar su propia creatividad a la realización, sino como un fenómeno complejo que va más allá del texto, para cuyo abordaje es válido, e incluso necesario, considerar el aporte de otras áreas del conocimiento como la psicología o la antropología.

Se pone en el centro de la escena y como objeto de análisis, entonces, a la interpretación como acto de re-creación de la obra musical por parte del intérprete; donde aquello que podría haber sido considerado como un factor externo, impropio del hecho musical, pasa a ser considerado como un elemento más de dicha realización. Con este enfoque, los autores se han aproximado y han tomado conceptos propios de otros campos, como el de “performatividad”, propio de la filosofía del lenguaje, para extrapolarlo al campo de la interpretación musical, para explicar que el lenguaje utilizado para transmitir un mensaje, aporta tanto como aquello que representa (Cook en Moltó, 2017). En este sentido, podemos ligarlo a las ideas de López Cano y San Cristóbal sobre la investigación artística cuando sostienen que este enfoque “implica la reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo, los hábitos y estudio, las influencias teóricas y prácticas” (López Cano y San Cristóbal, 2014, p. 39).

Podemos decir, entonces, que esta postura se aproxima a una visión holística de la interpretación, considerándola en su complejidad como un acto de creación donde el intérprete presenta una de las posibles visiones de la obra, marcada por su experiencia y conocimiento:

“Se trata de pasar de la búsqueda hasta la obsesión por encontrar la estructura definitiva y única de la obra, a la admisión de múltiples estrategias e interpretaciones existentes en relación con la interpretación musical y su repertorio. Se puede y se debe devolver la dignidad intelectual reconocida al intérprete y su aportación, incluso las de tipo estilístico y estético. Esto nos conduce a una mayor atención de la práctica del intérprete y de los análisis que él mismo realice para su preparación en una actuación” (Moltó 2017, p. 78).

El Análisis del Intérprete – Modelo de John Rink

Rink, en su ensayo *“Análisis y ¿o? Interpretación”*, se dedica a explorar la dinámica que existe entre los pensamientos intuitivo y consciente que caracteriza al proceso analítico en relación con la interpretación, y propone un método de análisis pensado para beneficiar a los intérpretes.

En consonancia con las palabras de Edward Cone, quien afirma que “toda interpretación válida [...] representa, no una aproximación a un ideal, sino una decisión: ¿cuáles son las relaciones implícitas en la pieza que han de ser destacadas o explicitadas?” (Cone en Rink, p.27), consideramos que el modelo de análisis que propone Rink puede contribuir a realizar dichas decisiones interpretativas de manera consciente.

Rink emplea el término “análisis del intérprete” para diferenciarlo de los análisis escritos. Sugiere que el análisis del intérprete no es un procedimiento independiente que se aplica al acto de interpretar, sino que es más bien un componente del proceso interpretativo. Tiene que ver con el

estudio de la partitura, prestando especial atención a las funciones contextuales y la manera de proyectarlas. El autor también hace hincapié en que para el intérprete es más importante la forma musical que la estructura, ya que la primera implica una concepción más temporal de la música. Además, otro término importante que emplea Rink es el de “intuición instruida”, reconociendo la importancia de la intuición en el proceso interpretativo y el conocimiento y experiencia que ella implica.

El autor identifica dos tipos de análisis del intérprete: el análisis previo a una interpretación, y el análisis de la interpretación misma. La primera categoría es preceptiva respecto a la interpretación, mientras que la segunda es descriptiva (se refiere al análisis que realizan los músicos posteriormente a una interpretación, intentando encontrar mejores alternativas para futuras interpretaciones en un proceso de constante evolución). Rink se enfoca en el primer tipo de análisis, y afirma que, si bien algunas prescripciones pueden generar problemas, ya que no siempre un hallazgo analítico puede o debe ser proyectado en la interpretación, el estudio analítico puede funcionar como una herramienta para ayudar a resolver problemas conceptuales o técnicos, así como a memorizar y combatir el miedo escénico.

Características del Análisis del intérprete

El modelo particular del análisis del intérprete implica, según su propio autor, tener en cuenta cinco puntos o criterios:

1- La temporalidad es inherente a la interpretación y por lo tanto es fundamental en el análisis del intérprete.

2- El objetivo principal de dicho análisis es descubrir la forma de la música, en oposición a la estructura, y la manera de proyectarla.

3- La partitura no es la música, la música no está confinada a la partitura.

4- Todo elemento analítico que repercuta en la interpretación será incorporado idealmente dentro de una elaboración más extensa en la que influyen consideraciones de estilo (en sentido amplio), género, tradición interpretativa, técnica, instrumento, etc., así como las capacidades artísticas del intérprete. En otras palabras, las decisiones que resultan del análisis no se deben priorizar sistemáticamente.

5- La intuición instruida guía, o al menos influye, al proceso del análisis del intérprete, aunque un enfoque analítico más deliberado también puede ser útil.

Si bien en el mencionado trabajo Rink no se expone sobre estos criterios – sino sobre una propuesta práctica de técnicas que sirven en el modelo abordado, de las que hablaremos más adelante –, ahondaremos en ellos a partir de las reflexiones propuestas por Moltó (2017), mencionando cada uno de estos puntos.

1- La Temporalidad en la Interpretación. El primer aspecto que menciona Rink es el de la necesaria temporalidad de la música. Dicho de otro modo, nos recuerda que la música es un arte temporal: más allá de la posibilidad de registros, el hecho artístico se consume una única vez, o mejor dicho, cada vez que se presenta es nuevo e irrepetible, como lo son los momentos en nuestra existencia. Siguiendo esta línea, Moltó afirma que “la música tiene sentido, y es de sentido único, siempre hacia delante, es decir, discurre unida a nuestra propia experiencia vital del tiempo”. (Moltó, p. 182). Esta temporalidad inherente a la música es el tiempo sobre el que trabajamos durante el proceso de creación de una interpretación: es el tiempo de estudio, reflexión y (mirándolo desde la perspectiva de la música de cámara) de ensamble, contraposición de ideas sobre el discurso y práctica conjunta de la obra. Sobre éste tiempo, Moltó rescata las visiones de varios autores, que si bien son diversas, confluyen en el punto de que la interpretación es una re-

creación de la obra, en la que el o los intérpretes imprimen su interpretación/entendimiento/exégesis de la misma, dotándola de frescura. Es éste uno de los aspectos performativos de la acción de interpretar, que hace que el repertorio abordado cobre nueva vitalidad en cada actuación.

Además de este tiempo inmanente y objetivo, Moltó rescata otra dimensión temporal a la que llama “el momento de la verdad”, que es el tiempo real en que se desarrolla una interpretación, en el escenario. Es este momento del tiempo particular donde se combinan, de forma más o menos consciente, todas las herramientas que se pusieron en juego durante el proceso previo, y que añade el componente “en vivo” de la actuación, que incluye tanto el estrés, la inspiración y muchos otros factores propios del acto mismo:

[...] en la actuación musical existe un elemento – al cual ya nos hemos referido aquí como performativo – que se caracteriza por la realización de la actuación musical *in promptu*, es decir, de improviso, como un proceso que nunca puede ser preconcebido ni planeado por completo, aunque sí registrado, pero en cualquier caso siempre único e irrepetible en cada nueva actuación. El artista tiene que lidiar “*en el momento de la verdad*”, con un gran conjunto de aspectos, analíticos y creativos, conscientes y subconscientes, expresivos y kinesiológicos. Todos ellos son los aditivos de un producto – entre ellos su elección interpretativa – que es expuesto a través de la incertidumbre del tiempo presente de la actuación, el colofón del proceso. (Moltó, p. 185)

Por último, queremos rescatar, en palabras de Rink, la idea de este enfrentarse al momento de la verdad, de la interpretación consumada en el escenario, como una forma de conocimiento válida y propia de nuestra disciplina: “Puede que el momento de la verdad no sea aceptado por el

erudito en su propio trabajo, sin embargo es con el que hay que vivir con respecto a la interpretación musical.” (Rink en Moltó, pp. 185-186).

2- Forma y estructura. Este punto está ligado al anterior: entendemos la forma musical como un “proceso dinámico que se desarrolla en el tiempo” (Moltó, p.186), como la forma en que la música se desenvuelve a medida que avanza, en oposición a la estructura, que procura abarcar la totalidad de la obra, fuera de la temporalidad, en el papel. Esta comprensión sinóptica de la obra, de la estructura, es necesaria, ya que el intérprete debe tener en mente el plano general de la obra, pero este conocimiento no es en sí mismo sustento de la interpretación, sino una herramienta dentro de la misma:

“Cuando el músico interpreta, su comprensión sinóptica debe colocarse completamente al servicio de la proyección de la obra, haciéndose a través del tiempo con conexiones momento a momento, sujetando el hilo de la lógica musical en todos los puntos, que viven dentro y a través de la obra, e incluso hasta después de que sus sonidos finales hayan sido alcanzados. La interpretación de la estructura formal por el analista, en términos de acción dramática, intenta capturar la experiencia activa y diacrónica del intérprete.” (Schmalfeldt en Moltó, p.187)

Se entiende entonces, que el modo en que la estructura es útil para proyectar la forma de la música es ubicándola dentro del marco del desarrollo temporal, y para tal fin es fundamental considerar el aspecto rítmico de la obra (Moltó, p. 188).

3- La partitura no es la música. Sobre este punto, Moltó recupera las ideas de Cook de contemplar la partitura no como un texto rígido, sino como un guión, que permite multiplicidad de miradas, que llevan a su vez a diversas interpretaciones posibles:

“Las obras musicales indeterminan sus interpretaciones, pero pensar en sus notaciones como ‘scripts’ en lugar de ‘textos’ no significa pensar en ellas de manera menos detallada. (Como ya he mencionado, la interpretación de forma rutinaria implica no tocar lo que está escrito, sino tocar lo que no está escrito, y en este sentido existe una inconmensurabilidad entre el detalle de la notación y el de la interpretación, por lo que estas nociones de más o de menos no son enteramente la cuestión.) Más bien, implica una reorientación de la relación entre la notación y la interpretación.” (Cook en Moltó, p. 190).

Dentro de lo que Cook refiere como lo *no escrito*, podemos englobar cuestiones técnicas que son determinadas por el intérprete, como el uso de vibrato (escasamente indicado originalmente por el compositor), determinadas ligaduras de expresión, en algunos casos el uso del pedal, una determinada digitación, o bien entonación⁵ específica, entre otras; todas pensadas para lograr un resultado sonoro determinado, en servicio de la expresividad. Pero también entrarían aquí aquellos aspectos que hacen al contenido narrativo de la obra: “el artista quien ‘determina el contenido ‘narrativo’ esencial de la música siguiendo las indicaciones de la partitura como un ‘plano’”. (Rink en Moltó, p. 191).

Desde esta perspectiva, cada interpretación es una nueva versión de la obra, enriquecida por elementos que exceden a la escritura, y que pueden renovarse cada vez, a la vez que meramente reproducir los signos escritos de forma adecuada no es suficiente para una interpretación cabal:

“[...] una tarea consiste en transcribir un texto en una presentación musical y otra muy distinta interpretar una partitura en una actuación artística. La primera actividad

⁵ Entendemos entonación como una modificación mínima en la afinación pensada para favorecer las tensiones en el desarrollo melódico de una idea musical, propia de los instrumentos que no se rigen por el temperamento igual.

consiste en reproducir una partitura con solvencia y corrección, la segunda implica la participación de un cuadro auditivo interno que convierte nuestra actuación en un discurso elocuente y valioso artísticamente.” (Moltó, p. 192).

4- El análisis es parte de la creación de una interpretación, mas no su único sustento.

Ya hemos mencionado anteriormente que en el proceso de creación de una interpretación se combinan distintos factores, no sólo analíticos y técnicos, sino también estéticos, kinesiológicos, psicológicos, emocionales, entre otros. Todos estos factores se conectan de forma orgánica en distintos niveles, estando en los niveles más pequeños los aspectos técnicos de la obra que cada intérprete debe resolver para poder proyectar su visión de la pieza de forma coherente, mientras que en otros niveles un poco más altos podemos situar la combinación de visiones de los distintos intérpretes de una obra de repertorio camerístico, con la contextualización de cada parte dentro de la imagen general de la pieza, hasta llegar a niveles superiores donde situaríamos, por ejemplo, el sentido narrativo puesto en juego en la concepción total de la obra.

En este sentido, la interpretación consumada sería una síntesis del proceso de aglomeración o entretejido de todos los factores, donde el trabajo analítico riguroso es una pieza importante, en cuanto enriquece las decisiones tomadas por los intérpretes y le permite optar de manera más informada, más no es el único fundamento y no debe ser reflejado forzosamente en la actuación. Sobre esto, Berry dice:

“Una interpretación satisfactoria ilumina su objeto de acuerdo con la comprensión y apreciación completa del intérprete, lograda con arduo y en última instancia, estimulante, pensamiento y esfuerzo. Se trata de un retrato de elementos musicales interactivos, profundamente comprendidos en el nivel de realización aparentemente espontáneo. En el mejor sentido, es una representación dramática, en la que se tempera cada acontecimiento

dirigido hacia una re-creación, una estructura holísticamente asimilada que encarna la potencialidad del efecto expresivo y el afecto.” (Berry en Moltó, pp. 194-195).

5- La intuición instruida en el análisis del intérprete. Ya hemos hablado del concepto de “intuición instruida”, estando ésta comprendida por aquellos aspectos que hacen al bagaje personal de cada intérprete, su historia, sus estudios, sus gustos y demás, que condicionan necesariamente su postura al encarar una obra. En este punto, queremos referirnos a la importancia para esta intuición del aspecto físico de la experiencia musical, ya que todo acto musical conlleva necesariamente un acto físico: “La mayoría de los artistas describen su esfuerzo hacia esa meta como un proceso fundamentalmente intuitivo, una cuestión de intimar con la obra a través de la actividad física y mental.” (Schmalfeldt en Moltó, p.197).

Esta experiencia previa, adquirida a través del acto físico (la práctica del propio instrumento) y que se manifiesta de la misma manera, es el primer factor que guía al intérprete en el abordaje de una nueva obra: es en acto de tocar por primera vez donde esos condicionamientos se manifiestan haciendo que esa primera versión sea de tal o cual modo. Pero este aspecto va más allá de un primer encuentro con el repertorio: en este sentido, la intuición informada por lo físico se plantea como una alternativa de abordaje de las obras, en lugar del análisis riguroso y su aplicación directa en la interpretación (Moltó, p. 198).

Siguiendo esta línea, Cone plantea el hecho de que muchas veces, los intérpretes pueden lograr resultados interpretativos ricos e interesantes sin la necesidad de conocer en profundidad la estructura o el funcionamiento interno de una obra a nivel teórico o compositivo:

“Así como uno puede montar en bicicleta sin saber cómo funciona realmente, del mismo modo los oyentes [¡y artistas experimentados!] pueden responder con sensibilidad a la música sin saber nada de lo que la hace funcionar: sin saber acerca de la teoría o la

historia de la música. Porque en lo que respecta a atender y comprender las relaciones tonales, la comprensión de la música es... necesariamente cognitiva y analítica. Pero no se deduce de esto que la comprensión dependa del conocimiento de la teoría o información acerca de los medios y técnicas. Podemos percibir y comprender las acciones y relaciones - musicales y no musicales - sin la conceptualización explícita necesaria para la explicación.”
(Cone en Moltó, pp.198-199)

Trayendo estas voces, no estamos diciendo que a la hora de preparar una interpretación deba obviarse el aspecto teórico del estudio de las mismas, nada más alejado de nuestro deseo, pero queremos rescatar que la intuición del intérprete, enriquecida por el tiempo de estudio y la experiencia individual, es una poderosa herramienta que debe ser considerada para este trabajo, y que traerla al plano del trabajo consciente resulta enriquecedor. Consideramos que Moltó lo resume de manera adecuada:

“En definitiva, los intérpretes pueden solventar mejor las complejas situaciones interpretativas gracias a la práctica y experiencia profesional en su campo, que intentando asimilar conceptualmente, mediante complicadas disquisiciones, el funcionamiento estructural interno de un pasaje.” (Moltó, p.199)

Sobre la Realización del Análisis del Intérprete

El análisis del intérprete se realiza principalmente durante la formulación y posterior reevaluación de una interpretación, es decir, mientras se está practicando, más que interpretando. El proceso analítico tiene lugar durante la fase evolutiva de diseño, y sus resultados son asimilados por el corpus de conocimientos que subyace en todo acto interpretativo.

El examen detallado y la identificación de las funciones -esencia de todo proceso analítico- se pueden efectuar a primera vista, sobre la base de la intuición instruida (sirviéndose de conocimientos sobre sintaxis, estructura melódica, patrones rítmicos, etc.).

Rink sugiere que aprender técnicas para asimilar terminologías y conceptos que puedan mejorar la capacidad de explicarse a sí mismos y a los demás (estudiantes, maestros) lo que está ocurriendo en la música, y de comprender mejor las diversas maneras en que la música puede estar organizada, puede resultar provechoso para los músicos que se esfuerzan por alcanzar una intuición más instruida, un pensamiento consciente más profundo y una mayor capacidad de expresarse verbalmente.

Propone seis técnicas en su modelo de análisis, que detallamos a continuación:

1- Identificar las Divisiones Formales y el Esquema Tonal Básico. Una de las primeras tareas analíticas “deliberadas” que puede abordar el intérprete es determinar la forma de la música y su base tonal. La mayoría de los músicos saben lo que es una forma binaria o ternaria, la forma sonata, la forma rondó, etc., y puede ser útil analizar una obra en esos términos desde el principio, seguido de una descripción más detallada que destaque las principales secciones y subsecciones, el esquema tonal y otras características. Sin embargo, es especialmente importante que el intérprete comprenda los símbolos arquitectónicos en términos diacrónicos, es decir, en términos de tiempo y proceso (sucesión de hechos en el tiempo).

2- Representar Gráficamente el Tempo. Representar gráficamente el tempo puede resultar provechoso para los intérpretes como un análisis previo a la interpretación, es decir, mientras se prepara una interpretación. Una de las maneras de hacerlo es determinar las divisiones de tempo más generales de la obra y después delinear a mano el contorno de los tempos predominantes, teniendo en cuenta las pequeñas aceleraciones y ralentizaciones que ocurren

durante una interpretación. Este método puede representar más acertadamente la manera en que el intérprete oye la música, además de producir una imagen esclarecedora del proceso temporal.

Estos diagramas son mucho más fáciles de trazar cuando el compositor especifica las indicaciones metronómicas.

La interacción dialéctica entre el proceso diacrónico y el conjunto sincrónico es, de hecho, característica de la manera en que los intérpretes conciben la música en general.

3- Representar Gráficamente la Dinámica. Podemos mejorar nuestro conocimiento del proceso musical elaborando un gráfico de los niveles dinámicos de la obra en cuestión, con un objetivo potencialmente preceptivo. Uno de los puntos débiles de este método es su enfoque limitado del contexto, que generalmente influye en el significado de una indicación dinámica. Sin embargo, el gráfico proporciona una excelente perspectiva general del terreno dinámico, así como la oportunidad de percibirlo a medida que avanza.

4- Analizar la Línea Melódica y los Motivos/Ideas que la Componen. Puede ser instructivo trazar contornos melódicos en un papel sin las figuras de las notas, sus plicas, cabezas y otros elementos que distraen nuestra vista de la subyacente trayectoria de los tonos. A medida que se desarrolla la interpretación, la notación se transforma en una serie de acciones físicas correspondientes a imágenes mentales de diversos tipos, incluyendo las auditivas. Los intérpretes suelen concebir la melodía como una línea que cantan para sí mismos mientras hacen música, y un gráfico literal del contorno melódico, que abarque pasajes breves o extensos, se puede parecer más a esa imagen auditiva que la notación original.

El conocimiento de los patrones importantes dentro de una melodía, así como de los más generales, también influirá en la manera en que los intérpretes proyectan la música, aunque su

objetivo principal no es demostrar la unidad motívica. Dichos patrones pueden sugerir un timbre o una articulación característica, así como texturas, ritmos y otros elementos recurrentes que influyen en la forma de la música.

5- Elaborar una Reducción Rítmica. Si analizamos e identificamos la función de los principales elementos rítmicos descubriremos el papel que desempeñan en la generación, mantenimiento o suspensión del impulso rítmico.

Los escritos sobre análisis describen diversas técnicas de reducción rítmica, aunque la más valiosa y accesible desde el punto de vista del intérprete podría ser representar cada compás como un valor rítmico proporcionalmente menor, como una negra, y combinar esos ritmos de acuerdo con las frases que se perciben en la música. El siguiente paso es discernir la forma dentro del diagrama resultante, es decir, las instancias de truncamiento, extensión, contracción, elisión, etc. en el nivel de la frase o superior.

6- Reescribir la Música. La notación convencional no capta toda la complejidad de la música. Las sutilezas rítmicas son especialmente difíciles de plasmar, al igual que los matices dinámicos, las pequeñas variaciones de altura y la amplia gama de articulaciones que emplean los músicos. Reescribir la música puede reducir las insuficiencias de la notación original al arrojar luz sobre ciertas características ausentes o confusas en la partitura. Por ejemplo, podemos descubrir un esquema métrico alternativo, latente en el original, reescribiendo las partes relevantes de la música en el nuevo compás y reagrupando las barras de compás cuando sea necesario para mover los tiempos fuertes y patrones de acentos que de otro modo estarían ocultos. La diferencia entre la versión nueva y la original es posiblemente lo más interesante para el intérprete, quien ha de reconocer que “la música” no se ajusta a ninguna de las dos, sino que existe, en los intersticios entre ambas.

La reescritura también permite representar características como la ejecución rítmica a un nivel inferior, los estratos contrapuntísticos que pueden estar ocultos en la música para teclado, la distribución de las voces entre ambas manos o entre los miembros de una agrupación, etc.

Estas técnicas podrían resultar útiles a cualquier músico, siempre y cuando no las considere como un objetivo en sí mismas, sino como un medio para mejorar su sentido del proceso musical. Cabe aclarar que este no es un método de análisis cerrado, sino una propuesta modélica, y estas técnicas no son las únicas posibles, pero son un punto de partida importante. Queda en cada intérprete poder adaptarlo de la manera que más provechosa le resulte, así como enriquecerlo con otras técnicas, propias o ajenas, que le resulten de utilidad, ampliando los recursos de los que dispone para lograr proyectar su visión de la obra de forma coherente.

El autor concluye su ensayo afirmando que los conocimientos adquiridos mediante el análisis -intuitivo o deliberado- son sólo un factor que influye en la concepción de la música por parte del intérprete. Tanto el intérprete como el público valorará el éxito de una interpretación por la medida en que logra una resonancia al unir los elementos constitutivos en algo mayor que la suma de esas partes, en una síntesis musicalmente convincente y coherente. El análisis puede estar implícito en lo que hace el intérprete, y también puede ser abordado explícitamente empleando estas u otras técnicas. Sin embargo, es importante no elevar el análisis por encima de la interpretación que produce, o utilizarlo como una manera de subyugar y encadenar a los músicos. Debemos reconocer su utilidad al igual que sus limitaciones. Proyectar la música es lo más importante, y todo lo demás no son sino medios para ese fin.

Si bien el modelo de análisis planteado por Rink está pensado para un intérprete individual, es posible extenderlo y utilizar sus técnicas en grupos de conjunto de cámara, incluso nos atrevemos a decir que puede dar muchos frutos en el trabajo en grupo. Por un lado, el empleo de

técnicas que refieren a la totalidad de la obra (como la identificación de las divisiones formales, el seguimiento del plan tonal básico y el análisis del perfil melódico o motivico) puede ser un buen punto de partida para que todos los integrantes del conjunto unifiquen criterios respecto a los aspectos generales de la interpretación, como la forma y la evolución del discurso musical en el tiempo; el tempo general, por sección o por movimientos y dinámicas de la obra. Por otro lado, será un impulso para que lleguen a una interpretación coherente gracias al conocimiento profundo de la obra, ya que sería necesario que todos analicen cada una de las partes para entender su relación e interacción. Esto último es de suma importancia, ya que es común que los instrumentos de cuerda vientos se manejen con particellas dado que es más cómodo para estudiar sus partes, pero suele suceder que dejan de lado el estudio con la partitura general y por lo tanto, pierden información importante dada en la partitura sobre cuál es el papel que juegan dentro de la trama general de la obra, o cómo interactúan las distintas partes. Consideramos que la aplicación de estas estrategias sería apropiada al comienzo mismo del proceso de estudiar una obra, apenas definido el grupo y repertorio, ya sea en una clase (con el trabajo previo de ensamble por parte de los estudiantes) con el docente guiando el trabajo analítico, o bien por parte de los estudiantes, como tarea dentro de los ensayos del grupo, con pautas preestablecidas por el docente. El desarrollo de este tipo de trabajo debe ser considerado siempre en función del grupo y los estudiantes que lo componen, para poder medir el grado de elaboración solicitado, la factibilidad de aplicación e incluso el grado de intervención del docente en este aspecto.

En cuanto a las técnicas que refieren a la representación gráfica del tempo y de la dinámica, podrían aplicarse una vez iniciado el trabajo con la obra, y podría darse tanto a nivel individual como grupal. A nivel individual, cada integrante podría realizar su propio análisis tomado el estado actual de su interpretación y posteriormente compararlo con el de sus compañeros, pudiendo así exponer sus intenciones interpretativas y sus ideas sobre el desarrollo del discurso, al mismo

tiempo que visualizando de manera gráfica las del resto de integrantes del conjunto, lo que daría como resultado una ampliación de su perspectiva, que debería dar pie a una búsqueda de complementariedad. Por otra parte, si lo trasladamos al plano general de la obra, funcionarían como marcadores en la evolución del discurso, sobre todo si se trabaja sobre registros del estado actual de la interpretación, permitiendo alumbrar decisiones sobre cómo proceder, por ejemplo, si se conduce el discurso a un punto de tensión general: evaluar cómo lo estamos haciendo, si responde a las intenciones del grupo y cómo mejorarlo.

Al utilizar estas técnicas, cada integrante estaría prestando especial atención a las partes de sus compañeros, tendrá en claro qué papel representa en la trama de la obra y podrán, por ejemplo, identificar ideas o motivos que se presenten en varios instrumentos, poniéndose de acuerdo en el fraseo y las respiraciones, contribuyendo a que la interpretación de la obra se conciba de manera mucho más integral y orgánica, y se vaya construyendo en equipo.

Sobre el desarrollo de nuestro proceso de residencia

Al iniciar las prácticas durante el proceso de residencia, nos propusimos como objetivo explorar, junto con los estudiantes con quienes trabajamos, herramientas que permitieran construir y enriquecer la interpretación del repertorio asignado, buscando pasar de la ejecución de las notas a una versión que reflejase la toma de decisiones en pos de una construcción discursiva puesta en juego en la interpretación, valga la redundancia.

En este sentido, partimos del trabajo de ensamble que habían realizado los estudiantes con anterioridad, es decir, ya habían tenido una primera etapa de estudio individual de las partes y de unificación/búsqueda de sincronía en su ejecución. Al momento de encontrarnos, este trabajo estaba en buena parte resuelto por los estudiantes, por lo que pudimos empezar a plantear algunas cuestiones que terminaran de dar forma a este aspecto, trabajando sobre las señales visuales (la comunicación con la mirada en puntos clave del desarrollo de la obra) y la posibilidad de reaccionar atendiendo al sonido del resto de participantes del conjunto (seguimiento de fraseo y matices propuestos en el momento de tocar durante la clase). Cabe aclarar que consideramos necesario este trabajo previo, ya que a la hora de abordar obras en esta UC, el enfoque que planteamos es sobre la construcción de la interpretación, y para poder movernos con cierta libertad en este campo, la suficiencia técnica y el conocimiento del texto de la obra son el insumo básico. En otras palabras, si bien siempre pueden aparecer pasajes complicados, es necesario que los estudiantes puedan “tocar” su parte, sobre esto, luego se verá qué recursos expresivos resultan útiles para construir nuestra interpretación.

Planteado esto, el siguiente paso fue buscar contextualizar la obra: nos propusimos ubicarla en el tiempo, y buscar si respondía en algunos aspectos –sobre todo en el estilo- al período de la

Historia de la música al que corresponde por su datación. Dio el caso de que no se conoce con certeza la autoría de esta obra, siendo atribuida a J. S. Bach pero con fuertes sospechas de que podría ser de C. P. E. Bach. Este aspecto fue presentado para considerar qué recursos expresivos podrían ser apropiados teniendo en cuenta este contexto.

Continuando con la búsqueda interpretativa, los siguientes planteos fueron orientados al sentido de la discursividad, enfocándonos en lograr una interpretación coherente y ordenada, sin imponer una forma, sino proponiendo distintas posibilidades y animando a los estudiantes a explorarlas, tocando cada una de ellas. Para esto utilizamos algunas de las técnicas del Análisis del Intérprete de Rink – del cual hemos hablado en la sección anterior de nuestro trabajo – adaptándolas al caso que nos concierne, principalmente por el tiempo de trabajo que tuvimos. La mayor adaptación sobre la propuesta original de Rink fue la de trabajar sin realizar producciones escritas, sino debatiendo entre los estudiantes y practicantes y llevándolas a cabo en la práctica instrumental durante las clases.

El primer paso en este trabajo fue la búsqueda de la forma de la pieza abordada, para lo cual hicimos un análisis estructural y armónico por nuestra cuenta, solicitándoles a los estudiantes que hicieran lo propio, para luego contrastarlos. Esto lo utilizamos a modo de “mapa”, siguiendo las líneas del mismo Rink, de Cook y de Moltó. Pudimos con esto establecer las partes o secciones generales y pensar a partir de allí como se iría desarrollando la música entre estos puntos, como así establecer en este plano macro de la pieza, los puntos de mayor tensión y distensión, siguiendo su diseño armónico.

Para pensar y definir las posibilidades del desenvolvimiento del discurso entre estos puntos clave, recurrimos, por un lado, a las conclusiones de la primera contextualización histórica: al pertenecer al Barroco tardío, está muy presente el uso del contrapunto entre las distintas voces,

aspecto que consideramos no debía dejarse de lado en la conducción del discurso. Por otro lado, y considerando lo antes mencionado, realizamos un análisis del perfil melódico y la conducción melódica entre los distintos instrumentos. Sobre este nuevo mapeo, pudimos establecer diferentes opciones en lo referente a:

Fraseo: Planeamos cómo conducir la melodía, dónde poner los puntos climáticos y cómo y cuánto enfatizarlos, principalmente a nivel macro.

Articulación: En función del punto anterior, se propusieron, tocaron, probaron y eligieron distintas articulaciones que podrían servir a los fines expresivos.

Dinámica: Junto con las distintas articulaciones que buscan servir al fraseo, se propuso experimentar distintas dinámicas, considerándolas en su función como parte del fraseo a gran escala, y teniendo en cuenta el rol que cada integrante del conjunto cumplía en cada momento en función del análisis melódico y de las elecciones realizadas sobre cómo interpretar este.

Tempo: de igual forma, se planteó la elección de un tempo que les permitiera jugar con los elementos expresivos con los que trabajamos, y que les resultase cómodo y, por sobre todo, les diese seguridad en su manejo técnico de la obra. Además, la elección del tempo general se consideró también en función de la totalidad de la obra, como comentaremos más adelante.

Es necesario mencionar que toda esta parte del trabajo se llevó a cabo de forma transversal, a medida que avanzábamos sobre el texto, revisando por partes y volviendo a unir, y considerando, valorando y apreciando el avance del grupo entre clase y clase, a través de la observación discreta. Creemos que esta forma de trabajo ha sido la más adecuada, quizás tuvo algunos puntos flacos al no contar los practicantes con la solvencia técnica de todos los instrumentos –uno de los integrantes del conjunto es flautista y ninguno de nosotros lo es, en el próximo apartado, haremos algunos

comentarios sobre esto-, pero es apropiada para la modalidad de taller, y comparte la naturaleza de las clases de instrumento, con la que estamos familiarizados los instrumentistas.

Una vez afianzado el trabajo con la práctica, fue propuesto tanto por los estudiantes como por el titular de la UC que revisáramos juntos los dos movimientos previos de la sonata, para presentarla en la futura audición como obra completa. Se los abordó de forma similar en una clase, trabajando sobre la interpretación que los estudiantes habían armado durante su cursado previo a nuestra intervención. En esta revisión e incorporación de los dos movimientos anteriores, también se consideró el tempo como elemento unificador en la totalidad de la sonata, lo que nos llevó a plantear un ajuste en el tempo general de cada movimiento para lograr el contraste entre movimientos que se buscaba.

Como cierre de este proceso y a modo de evaluación, los estudiantes presentaron su interpretación en una audición organizada por la cátedra, que es el método habitual de evaluación de la UC, mostrando así, tanto a docentes como a compañeros, el resultado de su trabajo. Luego de esto, hicimos una puesta en común donde pedimos escuchar de ellos su experiencia con la forma de trabajo, el desarrollo de las clases y comentarios hacia nosotros. La devolución que recibimos por parte de los estudiantes fue positiva, mostrando que podían realizar procesos metacognitivos sobre la experiencia, con vistas a apropiarse de las ideas trabajadas para su estudio particular con el instrumento.

Sobre la articulación de Conjunto de Cámara con las demás UC de la TUIM

Uno de los puntos mencionados en el programa que rige el cursado de esta Línea Curricular y que hemos rescatado como problema, es la articulación con otras UC, tales como Instrumento Principal, Historia de la Música, Análisis Musical, entre otras. El problema lo mencionamos debido a que no vimos que hubiese una integración consciente de los conocimientos de estos ámbitos por

parte de los estudiantes con los que trabajamos. Ante esto, proponemos algunas ideas prácticas que podrían ser útiles a fines de articular de manera más eficaz estas áreas.

En primer lugar, consideramos fundamental la integración con la cátedra de Instrumento Principal, ya que en ambos casos el desarrollo de la materia se vincula con la práctica instrumental. Se da el caso, tanto en la UPC como en nuestra casa de estudios, que el titular de Música de Cámara es un profesor pianista, por lo que tiene la capacidad para conducir al grupo y solventar las necesidades e inquietudes técnicas y expresivas de los estudiantes de su mismo instrumento, mas, en la mayoría de los casos, se ve limitado en esto con estudiantes de otros instrumentos. El primer vínculo entre ambos espacios debe darse en la revisión y consulta sobre los aspectos técnicos del repertorio abordado por los estudiantes, con sus respectivos profesores de instrumento, no necesariamente con el fin de que lo incorporen dentro de su repertorio de trabajo, pero sí al menos para brindar a los estudiantes líneas o pautas que le sirvan de guía en su trabajo personal. Yendo un paso más allá, desde la cátedra de Conjunto de Cámara, podría realizarse una selección de repertorio (o al menos parte de él) en consulta con los profesores de instrumento, o con recomendación de ellos, a fin de pensar en obras que estén acorde a las habilidades y posibilidades de los estudiantes.

En cuanto a la relación con Historia de la Música, en nuestro caso tomamos sus aportes para contextualizar la obra y pensar en sus posibles características estilísticas. Una sugerencia posible sería la de, además del gran repertorio con el que se suele trabajar en estas materias, incorporar algunas obras del repertorio camerístico que reflejen las características estudiadas en cada período. Nuevamente, no hablamos de cambiar el repertorio completo de la materia, pero sí considerar que hay géneros – como la Música de Cámara o las obras para solista – que resultan más cercanas a los estudiantes, ya que forman parte de su quehacer diario.

En la misma línea de pensamientos, la articulación con Análisis Musical, además de las formas de análisis académico tradicionales, puede darse en la búsqueda de conocimientos también prácticos para los estudiantes, en este caso, sugerimos la posibilidad de incorporar las técnicas propuestas por Rink, mediadas por la práctica instrumental. También se podría pensar en utilizar, además del repertorio de la cátedra, obras que los propios estudiantes estén trabajando con su instrumento, poniendo en juego sobre este repertorio los conocimientos que se abordan desde esta UC, y pudiendo ser esto un potenciador en el interés que se genera en los estudiantes, al traer a la mesa repertorio que les es habitual.

A modo de conclusión

Tras haber realizado el recorrido por las distintas posturas sobre la relación entre análisis e interpretación, y haber presentado el modelo de análisis del intérprete planteado por Rink, creemos que hemos expuesto de forma clara que consideramos que la relación entre análisis e interpretación debería ser vista como un camino de doble mano, donde ambos mundos tienen la capacidad de influenciarse mutuamente. El análisis puede ser una herramienta fundamental para ayudar al intérprete a tomar decisiones interpretativas con mayor confianza y mejor informadas. En fin, puede contribuir a un entendimiento más profundo de la música y facilitar la tarea de definir los medios más adecuados para transmitir nuestra comprensión de la obra en la interpretación, sin olvidarnos que no es la única herramienta que forma parte del bagaje de conocimientos del intérprete, pero sin duda es una muy importante.

Con este trabajo hemos querido poner de manifiesto la importancia de las decisiones que toma un intérprete, y cómo es fundamental tomar consciencia de los elementos y herramientas de las que uno puede servirse para tomar dichas decisiones, siendo el análisis la herramienta sobre la que nos hemos centrado, pero siempre orientado a las necesidades del intérprete. Creemos que el modelo presentado por Rink no es el único camino, así como hemos sostenido que no existe una única interpretación válida de una obra, pero puede ser un buen punto de partida para que los estudiantes de la TUIM puedan experimentar nuevas formas de pensar y construir sus interpretaciones.

Referencias

- Cook, N. (2001) Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*. Vol. 7 (2). Recuperado de:
<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (consultado el 22-07-2020)
- Hill, P. (2006). De la partitura al sonido. En Rink, J. (ed.). *La interpretación musical* (pp. 155-171). Madrid, España: Alianza Editorial.
- Lester, J. (1998). How theorists relate to musicians. *Music Theory Online*, 4(2), Recuperado de:
<https://mtosmt.org/issues/mto.98.4.2/mto.98.4.2.lester.html> (consultado el 25-06-2020).
- López Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música*. Ed. Independiente. Barcelona, España.
- Lowe, B. (2003). On the Relationship between Analysis and Performance: The Mediatory Role of the Interpretation. *Indiana Theory Review*, 24, 47-94.
- Moltó Doncel, J. L. (2017). *La interpretación musical: entre la intuición y el análisis*. La Laguna, España: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Rink, J. (1995). Playing in Time: Rhythm, Meter and Tempo in Brahms' Fantasien Op. 116. En Rink, J (ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation* (pp. 254-282). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Rink, J. (2006). Análisis y (¿o?) interpretación. En Rink, J. (ed.). *La interpretación musical* (pp. 55-80). Madrid, España: Alianza Editorial.

Schmalfeldt, J. (1985). On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29(1).1-31. Consultado el 25-07-2020, de www.jstor.org/stable/843369

Anexo

Documentos Complementarios producidos durante el proceso de Residencia:

- 1- Diagnóstico Institucional
- 2- Proyecto de Prácticas

1 - Diagnóstico Institucional

FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
METODOLOGÍA Y PRÁCTICA DE LA ENSEÑANZA
PROCESO DE RESIDENCIA
TECNICATURA UNIVERSITARIA EN INSTRUMENTISTA MUSICAL
DIAGNÓSTICO INSTITUCIONAL
Música de Cámara
2019

Alumno:

Fernández, María Verónica (Prof. en Perfeccionamiento Instrumental en Violoncello)

Lanza, Antonella (Prof. en Perfeccionamiento Instrumental en Piano)

Varela, Luis (Prof. en Perfeccionamiento Instrumental en Violín)

Facultad de Arte y Diseño

Tecnicatura Universitaria en Instrumentista Musical (TUIM)

Diagnóstico institucional

Aspecto edilicio: El Conservatorio Superior de Música “Félix T. Garzón” está inserto en la Facultad de Arte y Diseño, perteneciente a la Universidad Provincial de Córdoba (UPC), está situado en el Campus Sur/Ciudad de las Artes (Av. Richieri 1955, Córdoba Capital).

El edificio es amplio y está organizado en dos plantas. En el mismo, comparten sede los cursos de música de los diferentes niveles (Universitario y no Universitario). Al entrar por la puerta principal se encuentran la Dirección y la Secretaría. Situadas antes del ingreso a los corredores con las aulas, en cada una de las plantas, hay una preceptoría. En cada planta, el corredor perpendicular a la calle tiene pocas aulas (3 ó 4), de grandes dimensiones -en la planta baja una de estas aulas está acondicionada como auditorio- y el corredor paralelo a la calle tiene 16 aulas (boxes) en cada planta, de pequeñas dimensiones. Éstas están acustizadas con paneles, y los alumnos pueden utilizarlas para prácticas y ensayos. En relación a lo edilicio, la unidad curricular “Música de Cámara” se dicta en una de las aulas pequeñas del corredor paralelo a la calle. El aula está equipada con un piano vertical y con una cantidad variable de sillas, bancos y atriles. Dependiendo del ensamble con el que se vaya a trabajar, el espacio puede resultar ineficiente⁶.

Aspecto organizativo: la TUIM es una carrera universitaria ofertada por la UPC, que se dicta en el Conservatorio, ámbito dentro del cual funcionan todas las carreras de música⁷.

Previamente a la creación de la UPC, en el año 2013, el Conservatorio dependía del gobierno de la provincia de Córdoba. Actualmente forma parte de la Universidad Provincial, y

⁶ Es interesante observar que el docente hace una observación en relación a esto, como una limitación para el trabajo de los contenidos planteados. Cuando propone: “Ubicación del grupo en escena”, hace un llamado y aclara:

(*) **Observación:** El contenido mencionado no puede abordarse de manera continua a lo largo de las clases, ya que las mismas se desarrollan en los boxes y no en las aulas más amplias que bien podrían ser especialmente destinadas al dictado de esta asignatura.

⁷ La oferta académica incluye cinco carreras: dos Carreras Universitarias: la Lic. en Interpretación Musical (CCC), la Tec. Universitaria en Instrumentista Musical y tres Carreras no Universitarias: el Profesorado de Música, el TAP (Trayecto Artístico Profesional en Música con Orientación en canto o en instrumento) y el Nivel Inicial - Especialidad Música (de 8 a 12 años).

pertenece a la Facultad de Arte y Diseño, que está dentro del grupo de facultades pertenecientes a la UPC.

Se observan tensiones en juego, ya que el Conservatorio y la UPC tienen diferentes coordinaciones (el Conservatorio depende de una dirección, mientras que la Universidad depende del rectorado de la UPC) y diferentes ofertas académicas, aunque puedan compartir parte del cuerpo docente.

Está previsto que la Tecnicatura articule con la Licenciatura en Interpretación Musical, funcionando ésta última como una continuación de la primera. Todos los egresados de la TUIM pueden ingresar directamente a la Licenciatura de la UPC sin necesidad de rendir ningún examen. Por otro lado, las carreras ofrecidas por el conservatorio no están articuladas necesariamente con las de la UPC.

Aspecto administrativo: La institución es de gestión pública, dependiente del gobierno de la Provincia de Córdoba.

Plano áulico: El alumnado, si bien es diverso en edad, parece en su mayoría estar alrededor de los 20/25 años.

Se observó que el manejo técnico instrumental de los alumnos, principalmente en Música de Cámara I, no es homogéneo⁸. Para la unidad curricular en cuestión, esto influye directamente en la resolución de las partes individuales y, por ende, en el trabajo camarístico que dicho manejo les posibilita realizar, observándose que, mientras algunos alumnos consiguen trabajar cuestiones propias del quehacer camarístico (en diversos grados de dificultad), otros pudieron trabajar poco de lo requerido por el docente.

Los alumnos cursantes de las unidades curriculares de Música de Cámara conforman un gran grupo, nutrido de los distintos años de la carrera y por sus distintas especializaciones instrumentales, distribuyéndose para el cursado en grupos pequeños determinados por el orgánico de las obras a abordar, dejando de ser, la división por año, una cuestión taxativa y teniendo mucho peso, tanto disponibilidad como la habilidad individual en sus respectivos instrumentos.

Además del cursado de Música de Cámara, varios alumnos comparten el cursado de otras unidades curriculares, por lo que un buen número se conocen de antes. Hay que considerar

⁸ Se observó la presencia de alumnos con grandes dificultades técnicas, los cuales no están en condiciones de resolver el repertorio planteado por la unidad curricular.

también que el cursado de Música de Cámara genera la necesidad de ensayos fuera del horario de cursado, por lo que en muchos casos se generan relaciones amicales o de camaradería entre ellos, lo que en ocasiones deviene en que ciertas agrupaciones mantengan a algunos de sus miembros como hijos.

En cuanto al posicionamiento de los estudiantes, la mayoría considera el abordaje del repertorio camarístico desde el punto de vista individual, como una derivación o extensión del repertorio trabajado en las cátedras de instrumento, centrándose más en la resolución técnica del repertorio que en el propio trabajo camarístico. Esta observación se desprende de la observación del trabajo en clase, así como de conversaciones informales con los alumnos.

Plano metodológico: Teniendo en cuenta que, como mencionamos anteriormente, los grupos de conjunto de cámara suelen armarse con alumnos de los tres años de la unidad curricular, y que el profesor titular se maneja con un sólo programa, en el que no hay contenidos mínimos específicamente establecidos para cada año, observamos que no hay una gradualidad o progresividad en cuanto a los contenidos que se abordan. La elección del repertorio es flexible y depende principalmente de los instrumentistas que haya disponibles y de sus capacidades técnicas e interpretativas, más que de una serie de dificultades o problemas a resolver en cada año de la UC, quedando así, el repertorio, sujeto al consenso entre los alumnos integrantes del conjunto de cámara y el docente.

En las clases observadas el docente tomó como disparador del trabajo la ejecución del ensamble, lo cual es planteado en su programa como la principal metodología de trabajo⁹. Por lo que, si bien se observan macro-decisiones generales de la unidad curricular¹⁰ y otras particulares para cada grupo, podría decirse que las micro-decisiones son las priman en el desarrollo de cada clase. A pesar de esto, vale aclarar que las micro-decisiones tomadas, están enmarcadas en los contenidos¹¹ que el docente propone.

⁹ “En la clase, los alumnos presentan el trabajo realizado en sus ensayos grupales, y el profesor escucha activamente, corrige, sugiere, orienta hacia una acertada interpretación de los lenguajes y estilos en estudio.” (Zaka, 2018, Programa de: Música de Cámara I).

¹⁰ En el programa el docente hace hincapié en que la práctica musical requerida para la disciplina opera como una síntesis en la que confluyen todos los espacios curriculares y asignaturas de la carrera. Esta visión se puso en evidencia claramente en varias oportunidades, por ejemplo: con un ensamble el docente trabajó cuestiones relativas a la forma de la obra (un rondó) y con otro grupo trabajó cuestiones referidas al estilo de la obra, partiendo de ubicarla (a la obra y a su compositor) histórica y geográficamente.

¹¹ A saber:

-El sonido y sus cualidades; su emisión y calidad, articulaciones, igualación, imitación.

En lo referente a las relaciones que el docente establece con los alumnos, cabe destacar que se percibe un trato muy cordial, casi amistoso, ya que el trabajo con grupos pequeños (máximo de cinco integrantes) permite el desarrollo de relaciones más cercanas entre el docente y los alumnos (por ejemplo: el profesor conoce los nombre de todos sus alumno, cosa que no siempre sucede en grupos numerosos). Esto hace muy ameno y confortable el clima de trabajo.

Plan de Estudios:

Ciclo introductorio

- Introducción a los estudios musicales
- Introducción a la técnica e interpretación instrumental

Primer año

- Instrumento I
- Música de Cámara I
- Elementos de armonía y contrapunto
- Audioperceptiva
- Historia de la música I
- Práctica profesionalizante: Recital I
- Optativa I
- Informática musical (segundo cuatrimestre)

Segundo año

- Instrumento II
- Música de Cámara II
- Historia de la música II
- Repertorio
- Práctica profesionalizante: Recital II

-Roles en un grupo de cámara (solista, acompañante, líder, etc.).
 -Entradas, comienzos y finales de frase.
 -Aspectos estilísticos y compositivos característicos del repertorio estudiado.
 -Ubicación del grupo en escena.

- Optativa II
- Análisis musical I (primer cuatrimestre)
- Lectura y escritura académicas (primer cuatrimestre)
- Análisis musical II (segundo cuatrimestre)

Tercer año

- Instrumento III
- Música de Cámara III
- Historia de la música argentina y latinoamericana
- Técnicas de la música del siglo XX y XXI
- Práctica profesionalizante: Recital III
- Optativa III

El curso es un Pregrado Universitario de tres años de duración. La conformación curricular del mismo tiene como objetivo que sus egresados puedan insertarse en los diversos campos laborales como músicos instrumentistas/cantantes intérpretes (en orquestas, música de cámara, etc.), o bien como asesores de proyectos musicales o artísticos interdisciplinarios a partir de los conocimientos adquiridos durante el cursado de la carrera. El plan no contempla, tanto entre sus objetivos, como en el perfil de egresado¹², el ámbito educativo, por lo cual no tiene la formación pedagógica correspondiente.

¹² Tomado del Plan de estudios TUIM .UPC:

2. Horizontes de la Carrera

2.1 Objetivos de la carrera

- Promover las técnicas de ejecución y el dominio estético-estilístico de un instrumento musical orientado a la interpretación musical.
- Favorecer el desarrollo de herramientas conceptuales y metodológicas para el análisis y la interpretación de diversos lenguajes musicales.
- Estimular diferentes destrezas para la resolución de problemas técnicos y estilísticos en torno a la interpretación musical.
- Desarrollar habilidades en relación a la participación en proyectos vinculados al ámbito interpretativo musical y al campo artístico en general.
- Generar actitudes de compromiso con el medio social a través de la práctica artístico-musical.

2.2 Perfil del egresado

El/la Técnico/a Universitario/a: Instrumentista Musical posee formación universitaria que le posibilita alcanzar:

- Conocimiento y dominio de las técnicas de ejecución de un instrumento musical.
- Conocimiento y dominio técnico-estilístico orientado a la interpretación musical.

La unidad curricular Música de Cámara tiene una importancia preponderante en la carrera, junto con Instrumento y Recital. Estas tres unidades curriculares atraviesan el recorrido de toda la carrera. Necesariamente debe articularse con Instrumento Principal, ya que esta UC brinda herramientas técnicas e interpretativas que el estudiante luego debe ser capaz de aplicar para resolver las dificultades individuales y poder desenvolverse con soltura en un grupo de música de cámara. A su vez debe articularse, de forma directa, con Historia de la Música y con todas las disciplinas que proporcionen al alumno la comprensión de los lenguajes del repertorio abordado, como sería el caso de Análisis Musical, Elementos de armonía y contrapunto o Audioperceptiva.

Con respecto al desarrollo de la línea curricular, como ya mencionamos anteriormente, no observamos una gradualidad de contenidos durante los tres años de la UC. La selección del repertorio depende del consenso entre los alumnos que integran cada conjunto de cámara (según su capacidad, habilidad y disponibilidad) y el docente titular. No hay, al menos de manera formal o por escrito en los documentos de la UC, un listado de repertorio o parámetros claros para la selección del mismo, aunque sí hemos sabido, en conversación con el docente titular, que hay obras y compositores recurrentes. Del mismo modo, el docente nos informó que se pretende que las formaciones de cámara varíen en cada cuatrimestre o año, tanto en número de integrantes, como en formación instrumental.

Usualmente, los alumnos abordan una o dos obras en el año, dependiendo de su dificultad y extensión, y el resultado del trabajo durante el cursado es presentado en dos audiciones al año, una por cuatrimestre.

-
- Dominio de herramientas conceptuales y metodológicas para el análisis y la apreciación de diversos lenguajes musicales.
 - Destreza para la resolución de problemas técnicos y estilísticos que plantea la interpretación musical.
 - Capacidad para interpretar con solvencia las obras del repertorio de su instrumento musical.
 - Capacidad para asesorar y colaborar en proyectos dentro del ámbito de la interpretación musical.
 - Actitud de compromiso con el medio social a través de la participación en producciones artístico-musicales.

2- Proyecto de Prácticas

METODOLOGIA Y PRÁCTICA DE LA ENSEÑANZA

Varela, Luis

Lanza, Antonella

PROYECTO DE PRÁCTICAS

UNIVERSIDAD PROVINCIAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO
CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA “FÉLIX T. GARZÓN”
TECNICATURA UNIVERSITARIA: INSTRUMENTISTA MUSICAL

MÚSICA DE CÁMARA III

FUNDAMENTACIÓN

La práctica de la música de Cámara representa un espacio fundamental para el desarrollo integral del instrumentista: por un lado, se presenta como un terreno donde el trabajo individual con el instrumento (tanto técnico como interpretativo) es puesto en juego para resolver determinado tipo de repertorio que demanda un cierto grado de solvencia en el manejo del mismo, además de la necesidad de repartir y equilibrar su atención en aspectos musicales que exceden su ejecución individual (coordinación y sincronización con el resto de intérpretes, entonación, respuesta a la forma de tocar del resto de intérpretes, etc.). Por otro lado, pone a cada uno de los intérpretes a cumplir determinados roles en el desarrollo de la pieza musical, tanto en su estudio y preparación como en su ejecución final, que suelen ser cambiantes según el devenir del discurso, debiendo los alumnos poder desenvolverse en ellos con soltura (como guía, acompañante, etc.) (Goodman, 2006).

Otro aspecto no menos importante, es el de las relaciones que se generan entre los alumnos-intérpretes que integran un conjunto, que en la mayoría de los casos son conformados por los mismos estudiantes por afinidad, funcionando, de forma similar al método planteado por Green, como refuerzo motivacional, como así también potenciando aspectos necesarios para el funcionamiento de grupo, como son el estudio individual, la responsabilidad, la capacidad de llegar a acuerdos, entre otros (Latten, 2001).

Además de lo antes expuesto, debe considerarse la posibilidad del abordaje del repertorio atendiendo a los aportes que otras Unidades Curriculares pueden hacernos, como determinados aspectos técnicos desde Instrumento Principal, la caracterización y contextualización desde Historia de la Música, la comprensión del desarrollo del discurso musical desde los espacios de Análisis Musical, entre otras.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Conocer la biografía del compositor interpretado, su contexto histórico y sus obras.
- Adquirir las herramientas necesarias para entender el fraseo, estilo, forma y contenido de las obras trabajadas.
- Poder aplicar dichas herramientas al aprendizaje de nuevo repertorio.
- Atender a la afinación y equilibrio sonoro entre los instrumentos.
- Lograr concentrarse en el propio sonido y atender al sonido que producen los demás intérpretes del grupo, para poder realizar ajustes en el equilibrio y calidad del mismo a lo largo de la interpretación.
- Lograr que los ensayos sean regulares fuera de las clases.

PROPUESTA METODOLÓGICA

El presente proyecto para la Unidad Curricular Conjunto de Cámara III contempla el desarrollo de las clases en modalidad Taller, por lo que será fundamental para las mismas el trabajo de ejecución e interpretación musical. Los contenidos serán abordados de forma transversal, todos a partir del repertorio acordado entre los alumnos y el Docente Titular de la cátedra.

El grupo trabajará un movimiento del repertorio acordado¹³, en clases sucesivas semanales de 1 (una) hora reloj, donde se abordará de forma grupal la pieza antes mencionada, y deberán presentar el trabajo realizado de forma particular en sus respectivos ensayos.

En cuanto a los practicantes, trabajaremos en modalidad de equipo de cátedra, cada uno abocado a uno o más alumnos, según el caso, atendiendo a la especialización de cada uno de los integrantes (cuerdas o piano), llevando en conjunto el desarrollo de las clases, y para poner especial atención y solventar las dudas técnicas que se dieran en el estudio de la pieza.

¹³ La obra a ser abordada será:

- *Sonata en Sol menor, para flauta y clave BWV 1020*, 3er. movimiento. Será interpretada con tres instrumentos: flauta, piano y contrabajo (haciendo de bajo continuo).

Los alumnos ya estudiaron durante el cuatrimestre pasado los dos primeros movimientos. Este repertorio fue acordado entre el docente titular de la cátedra y los alumnos integrantes del conjunto. Completando la obra, el flautista y la pianista concluyen el cursado de Conjunto de Cámara III, mientras que el contrabajista finaliza Conjunto de Cámara II.

PROPUESTA DE EVALUACIÓN

Para evaluar el progreso de los estudiantes se propone una instancia artística que consistirá en una audición, donde se presentarán las obras trabajadas durante las clases. De esta manera, y teniendo en cuenta que la asignatura se dicta en formato taller, intentaremos evitar colocar a los estudiantes en una situación de examen artificial, y que en cambio puedan demostrar lo aprendido a través de la propia práctica artística.

En consonancia con lo antes mencionado, y siguiendo lineamientos teóricos de Eisner, se tomará como contexto para la evaluación al estudiante respecto a sí mismo, orientando las valoraciones a descubrir en qué medida las competencias del estudiante, su sensibilidad y conocimiento han crecido con respecto a un momento anterior (Eisner, 1995). Por lo tanto, la observación del avance de cada alumno entre las distintas clases, de manera discreta, será un mecanismo que complementa la recolección de información sobre el trabajo de los alumnos a lo largo del proyecto para su evaluación. También se tomará en consideración el contexto del estudiante con respecto a un criterio. Dicho criterio está explicitado en los objetivos a alcanzar mediante las actividades propuestas.

Al finalizar la audición, se hará una puesta en común donde se destaquen aspectos positivos que se hayan logrado durante el proceso de aprendizaje, y aspectos a mejorar, y se asignará una valoración (aprobado-no aprobado).

CONTENIDOS

- J. S. Bach: Contextualización histórica de la obra a abordar. Dudas respecto a la atribución de la composición de la obra. Consideración de aspectos analíticos que favorecen la interpretación (estructura, armonía, fraseología, etc.).
- Procesos involucrados en el acto de hacer música juntos:
 - la coordinación
 - la comunicación: formas y estrategias de comunicación auditiva y visual entre los intérpretes
 - el papel del individuo: búsqueda, contrastación y selección de aspectos técnicos y expresivos para la elaboración del discurso musical
 - los factores sociales: los roles, funciones y las dinámicas de un grupo de cámara

ACTIVIDADES

- Clase 1

Puesta en común de aspectos teóricos vinculados a la obra:

- Contextualización de la obra: ubicación temporo-espacial

¿A qué época/período pertenece? ¿Qué características son propias de ésta época, en cuanto a texturas, armonía, melodía, forma, etc.? ¿Qué podemos encontrar?

Contrastar conocimientos previos de los alumnos. Revisar aspectos formales, temáticos, etc. del movimiento a trabajar.

- Trabajo de la coordinación:

- Establecimiento de un tempo general para la pieza, probando diferentes velocidades hasta acordar un tempo determinado.

- Presentar y explicar técnicas para mantener el tempo: la anticipación y la reacción.

- Planificación de las interacciones musicales (quién seguirá a quién en un pasaje determinado, quién será el guía en el pasaje subsiguiente).

- Factores a tener en cuenta para lograr la coordinación del conjunto: diferencias físicas entre los instrumentos, percepción de las notas de cada instrumento y cada músico, la velocidad de la música, los pasajes que contienen cambios de tempo y las entradas después de una pausa o silencio.

- Planificación de señales visuales para coordinar el sonido, determinando quién da la entrada al comienzo de la pieza o quiénes establecerán un contacto visual después de una pausa prolongada.

- Clase 2

Trabajo de la comunicación:

- Señales auditivas y visuales para comunicar ideas sobre la expresión o interpretación de la música.

Una vez resueltas las cuestiones de coordinación de la obra, se pasará a trabajar sobre un nivel más profundo: la escucha de cada intérprete de los matices expresivos de sus compañeros, como las fluctuaciones de tempo, las gradaciones dinámicas y los cambios en la articulación, el timbre y la entonación.

- Orientar la concentración de cada músico a controlar su propio sonido y atender al sonido que producen los demás intérpretes del grupo.

- Realizar ajustes en el equilibrio y calidad del sonido del grupo a lo largo de la interpretación.
- Puesta en práctica de las técnicas de anticipación y reacción para predecir y responder a las señales que transmiten los intérpretes.
- Planificación de los matices expresivos.
- Utilización de gestos y expresiones faciales para transmitir información sobre el carácter de la música.

Trabajo sobre los dos primeros movimientos (ya estudiados) para unificar criterios estéticos y estilísticos en la totalidad de la obra.

- Elección de tempo del 3er. movimiento teniendo en cuenta el tempo en que se tocan los movimientos precedentes.
- Construcción de frases y elección de dinámicas con criterios coherentes en todos los movimientos.
- Articulación de secciones, utilización de ritardando teniendo en cuenta el plano armónico.

- Clase 3

Abordaje de la obra en su totalidad, con mayor atención al 3er. movimiento.

Se hará un repaso de todo lo trabajado en clases anteriores y luego se intentará abordar la pieza de principio a fin, en lo posible sin detenerse, y reflexionando sobre la interpretación:

¿Qué hay que fijar? ¿Que debe mejorarse? ¿Hay alguna idea en el desarrollo musical que quisiera ajustarse?

Se repetirá la pieza a fin de afianzar la seguridad y estabilidad a la hora de interpretar la misma. En esta etapa del trabajo, es necesario intentar lograr una concepción integral de la obra, ya sin detenerse a corregir detalles que se han resuelto en la etapa anterior. De esta manera, los intérpretes serán capaces de tocarlo de principio a fin pensando en el carácter y la direccionalidad general del movimiento, mientras que los detalles antes trabajados ya se habrán incorporado y asimilado, por lo tanto automatizado.

Hacer hincapié en la atención sobre la propia ejecución y sobre la interpretación del resto de los músicos para refinar la capacidad de reacción y acomodamiento (*cooperación* según Goodman).

- Recuerdo de los gestos de comunicación visual que favorezcan la interpretación

- Si fuese necesario, realizar ajustes en el equilibrio y calidad del sonido del grupo

- Clase 4

Audición de cierre de actividades

Preparación del espacio. Prueba de sonido en la sala. Ajustes en el equilibrio sonoro de acuerdo a la acústica particular del espacio (Auditorio). Presentación de las obras. Plenario/puesta en común sobre lo acontecido. Devoluciones a los alumnos por parte de los practicantes.

BIBLIOGRAFÍA

Araújo, S. (1990). *J. S. Bach and the flute sonatas: An overview of the authenticity and chronology, and an analysis of the E minor sonata, BWV 1034*. (Tesis de maestría). Aaron Copland School of Music, Queens College of the City University of New York, Nueva York, Estados Unidos. Recuperado de <http://iar.unicamp.br/~savio/artigos/master.pdf>

Blum, D. (2000). *El arte del Cuarteto de Cuerda. El cuarteto Guarneri en conversación con David Blum*. Barcelona, España: Idea Books.

Carabetta, S. (2016). Entrevista con Lucy Green. *Foro de educación musical, artes y pedagogía, Vol. 1* (Núm. 1), pp. 133-156.

Cortot, A. (1934). *Curso de interpretación*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.

Davidson, J. (2006). El lenguaje del cuerpo durante la interpretación. En Rink, J. (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 173-182). Madrid, España: Alianza Editorial.

Goodman, E. (2006). La interpretación en grupo. En Rink, J. (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 183-198). Madrid, España: Alianza Editorial.

Latten, J. E. (2001). Chamber Music for Every Instrumentalist. *Music Educators Journal*, 87. (pp. 45-53)

ANEXO

Partituras que utilizadas en el desarrollo del proyecto:

Sonata en Sol menor, para flauta y clave BWV 1020 recuperada de

<https://es.scribd.com/doc/142952387/Sonata-sol-m-BWV-1020-J-S-BACH-pdf>

(En la versión impresa del presente proyecto se anexaron las partituras en formato físico).