



RIDE Revista Iberoamericana para la

Investigación y el Desarrollo Educativo

E-ISSN: 2007-7467

revistaride@cenid.org.mx

Centro de Estudios e Investigaciones

para el Desarrollo Docente A.C.

México

Shishparynko, Marina Vladimirovna Romanova; Rico Machuca, Horacio Antonio
Equilibrio de los principios emocionales y racionales en la búsqueda de un fundamento
objetivo, para realizar evaluaciones en el campo del estudio en la interpretación pianística
dentro de organismos educativos del arte musical
RIDE Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo, vol. 6, núm.
11, julio-diciembre, 2015
Centro de Estudios e Investigaciones para el Desarrollo Docente A.C.
Guadalajara, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498150319031>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Equilibrio de los principios emocionales y racionales en la búsqueda de un fundamento objetivo, para realizar evaluaciones en el campo del estudio en la interpretación pianística dentro de organismos educativos del arte musical

Balancing the emotional and rational in pursuit of an objective foundation principles for assessments in the field of study in piano performance in educational institutions of musical art

Marina Vladimirovna Romanova Shishparynko

Universidad Autónoma del Estado de México, México

marinaromanova2000@yahoo.com

Horacio Antonio Rico Machuca

Universidad Autónoma del Estado de México, México

horaciorico@hotmail.com

Resumen

Desde los años sesenta del siglo XX el concepto de “interpretación pianística” aparece en obras de científicos como objeto de investigación. J. Milstein determina la interpretación pianística como un concepto sistémico, influenciado por una variedad de fenómenos históricos, artísticos, estéticos, sociales y psicológicos de su tiempo. La problemática interpretativa y pedagógica pianística fueron estudiadas en conjunto a lo largo de la historia, debido a la unidad de las actividades profesionales de músicos: composición, interpretación y docencia. La actual aparición de la demanda en sistematizar procesos de investigación de las manifestaciones musicales anteriormente no estudiadas, al igual que tomar lo estudiado de una manera renovada, requiere aplicación de distintos principios

metodológicos. La característica sustancial metodológica del análisis, realizado en este artículo, es el aspecto procesal de la interpretación musical.

Palabras claves: educación musical, interpretación pianística, parámetros de evaluación.

Abstract

The balance between emotional and rational principles in the search for an objective basis in the field of study in pianistic interpretation inside educational agencies in musical art.

Since the 1960s, the concept of “pianistic interpretation” appears in scientific works as an object of investigation. J. Milstein defines pianistic interpretation as a systematic concept, influenced by a variety of historic, artistic, aesthetic, social, and psychological events. The interpretative and pedagogic difficulties have been studied in conjunction throughout history, because of the unity in professional activities between musicians: Composition, interpretation, and pedagogy.

The systematizing processes of investigation in musical manifestations, that had not been studied previously, require an application of different methodical principles. The substantial characteristic of the analysis in this article is the process of musical interpretation.

Key words: Musical education, pianistic interpretation, evaluation parameters.

Fecha recepción: Noviembre 2014 **Fecha aceptación:** Julio 2015

Introducción

La aspiración de comprender sistémicamente los distintos fenómenos del saber humano se convierte en el signo característico de la mentalidad científica en el final del siglo XX y el comienzo del XXI. En la ciencia musical, el embate del fomento de la reflexión metodológica, coincide con las últimas tres décadas del siglo XX. Al final de los años setenta y comienzo de los ochenta en el siglo XX, aparece una serie de artículos con el análisis de la situación presentada en la ciencia musical. El problema principal se relaciona con la revolución científico-técnica del siglo XX; el resultado obtenido fue la firme creencia en las posibilidades ilimitadas de las ciencias exactas y tecnologías, su gran utilidad, en comparación con las ciencias humanas. Esta situación tuvo nefastas consecuencias para las humanidades en general. A finales de los años ochenta del siglo XX, la ciencia musical abre paso a la comprensión de realizar estudios de fenómenos del arte musical en forma sistémica, en vista de la amplia concepción del contexto cultural. Dicha tendencia se intensificó en la última década del siglo XX. En las investigaciones, disertaciones y ponencias sobre el arte musical, constantemente empiezan a encontrarse los conceptos como: el criterio sistémico, interpretación semántica, el método de la síntesis interdisciplinaria, la hermenéutica musical, descubrimiento del profundo sentido inmanente del texto musical, objetivo del enfoque multi aspectual, etc. Hay que subrayar que con más frecuencia, entre las nociones expuestas anteriormente, aparece el “criterio sistémico” e “interpretación de la música”. Esto guarda estrecha relación con la aparición en el final del siglo XX de la demanda de sistematizar los procesos de investigación de las manifestaciones musicales anteriormente no estudiadas, al igual que tomar lo estudiado de una manera renovada, de diferente escorzo, por medio de distintos principios metodológicos. La ciencia musical, a través del conocimiento musical, estudia los textos musicales creados por el hombre, los cuales reflejan su pensamiento musical y percepción del mundo en diferentes épocas.

La musicología, como ciencia humanística, contiene la problemática hermenéutica, la cual siendo característica esencial de las humanidades, permite estudiar sus fenómenos con distintos enfoques, al igual que la existencia de multitud de puntos de vista sobre el mismo

objeto de investigación. La hermenéutica y las humanidades tienen la misma naturaleza textual que se investiga por medio de la interpretación. La existencia de multitud de diferentes interpretaciones de un mismo hecho humanístico es el estado real y normal del conocimiento científico. El pluralismo de las opiniones en las humanidades es un factor dependiente del “objeto” y específica de este tipo de ciencias (humanidades). La cadena: texto-situación de incomprendión-interpretación-situación de comprensión-texto interpretado, representa un modelo, y al mismo tiempo un mecanismo interpretativo.

El apriorismo metodológico de la problemática hermenéutica de la ciencia musical, igualmente se explica a través de la esencia del fenómeno de cualquier tipo de análisis, el cual representa el proceso de comprensión, y como consecuencia, una interpretación de la obra musical.

Uno de los objetivos de la teoría moderna en la interpretación musical es el estudio de la problemática relacionada con el entendimiento de la lógica de la creación interpretativa. La interpretación musical, como fenómeno, representa un proceso dinámico, el cual es su única forma existencial. Es por eso que es necesario incluir análisis de las particularidades de la dinámica del proceso interpretativo en el sistema del conocimiento científico, y en la teoría general de la interpretación musical. Sin embargo, la dinámica procesal de la interpretación musical es la parte menos estudiada en la problemática de la creación interpretativa; el acto interpretativo tratado como un proceso de correlaciones de los principios premeditados y no premeditados, no fue circunscrito hasta el momento.

Regularmente, el estudio teórico se concentra en el resultado del proceso interpretativo, pero no es suficiente; el resultado es un derivado del proceso. El carácter del proceso determina las especificidades cualitativas del resultado, y en este sentido, el proceso se convierte en el eslabón fundamental en la realización de la idea interpretativa-musical. El proceso de la materialización de la idea es parte sustancial de la creación interpretativa. Es de gran importancia enfocarse a descubrir los rasgos funcionales del proceso, desarrollar el concepto del conjunto de los componentes interactivos, lo que da impulso al desenvolvimiento dinámico de cada acto de la ejecución musical. En otras palabras, es necesario sintetizar el entendimiento del proceso de la objetividad de la idea; investigar la interpretación musical en la viva dinámica de actividades, como el fenómeno surgido en el

proceso de formación. La investigación de las cuestiones procesales es un problema científico actual.

El acto artístico-interpretativo no pertenece a la clase de los sistemas estables; como cualquier proceso, se caracteriza por la unidad de lo “estable” y lo “mutable”. El carácter no pronosticable de la coexistencia real entre lo “estable” y lo “mutable” en cada acto interpretativo, ocasiona el orden estocástico de la obtención de resultados, el cual está condicionado, pero que no puede quedar predestinado en su totalidad. La complejidad gnoseológica del proceso interpretativo aumenta con el acceso profundamente cerrado a este fenómeno, no solamente para la mirada de un investigador, sino para el mismo músico intérprete, quien intenta penetrar al “laboratorio” interior del propio proceso creativo. Un proceso no se investiga por medio de la introspección (cuando el objeto de investigación y el investigador es el mismo intérprete). Las posibilidades cognoscitivas, en este caso, son insuficientes; muchas cosas se quedan inalcanzables para la comprensión (lo inconsciente no permite un “registro objetivo”). Cuando la mentalidad conscientemente se concentra en el mismo proceso interpretativo, y se sobrecarga de los objetivos adicionales de los creativos, el proceso interpretativo no se considera como “libre”. Observando el proceso interpretativo por fuera, se fijan únicamente los momentos exteriores intervenidos en el resultado, cuando la vida interior del proceso sigue siendo cerrada e inalcanzable para una comprensión directa. El investigador dispone de medios escasos y posibilidades limitadas para estudiar esta realidad oculta; sin su comprensión, el proceso interpretativo y su funcionamiento no pueden ser concebidos. La existencia de los elementos espontáneos subjetivos en los resultados creativos, junto con la insuficiencia general de las representaciones científicas de la naturaleza del fenómeno creativo, engendró el mito del enigma y de la imposibilidad de explicar el acto creativo, en el cual el hombre actúa fuera de su voluntad. Los criterios de este tipo, aún no fueron aplicados directamente para cubrir los procesos del arte interpretativo musical; únicamente se relacionaban con las actividades creativo-artísticas, en general. El proceso creativo, como “acto misterioso”, se determinaba principalmente por medio de la intuición, espontaneidad, irracionalidad, no comprobación, independencia. La verdadera fuente de la activación de lo inconsciente no fue relacionada con la actividad psíquica humana; la buscaban en el exterior (enfoque místico). Bajo este enfoque, el problema del conocimiento de un proceso adquiere un carácter insoluble, la

necesidad de su estudio ha dejado de ser actual. Irrepetible originalidad de cada proceso creativo individual también daba el motivo para las conclusiones escépticas sobre la posibilidad de establecer científicamente sus leyes. Un proceso, a comparación con su resultado, no es un objetivo suficientemente determinado y concreto para una investigación; no puede ser analizado como un producto acabado. Hasta el momento no existen exposiciones claras sobre los métodos de su estudio. La aparición de unas valiosas tendencias en este aspecto, podemos observarlas a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En ese tiempo, se concede, en principio, la posibilidad de examinar el proceso interpretativo musical y sus reglas. Ferenz Liszt emitió su parecer sobre la existencia de las “leyes inexploradas” del desarrollo de las artes, estimando necesariamente “analizar el material y la sustantividad de las artes, para que por medio del conocimiento de las leyes, de la naturaleza de las artes, se subordinen, siendo de notar que los músicos deberán de estar profundamente interesados en descubrir los misterios de su arte” (Mylstein, 1959, p. 305). La actividad artística creativa empieza a caracterizarse desde la posición dialéctica bilateral: Héctor Berlioz testimonia “el conocimiento y el espíritu”, Richard Wagner “lo racional y lo emocional”, Friedrich Schelling “la necesidad y la libertad”. La fructífera idea de la dual naturaleza de la creatividad artística, ofrece la posibilidad de identificar, dentro de un proceso interpretativo, otros lados opuestos: la cuestión de la relación entre los elementos de la “improvisación” y el “cálculo”. En la época del romanticismo destacó la importancia del principio irracional en el proceso creativo. Los puntos de vista de Schelling son muy importantes para el entendimiento de que el proceso creativo nunca puede ser completamente especificado, debido a que la participación directa de lo inconsciente determina ciertas características de su curso. Las fuentes de la problemática de lo procesal tienen sus raíces en la filosofía y estética. Durante siglos el pensamiento teórico se encontraba en la etapa de acumulación de las presentaciones separadas sobre la naturaleza procesal de los fenómenos. Centrarse en el estudio teórico sobre lo procesal en la música, tuvo su inicio en la estética musical euro-occidental en la segunda mitad del siglo XX. Fue Hanslick quien agudamente planteó la cuestión de la necesidad de estudiar la música en el aspecto del movimiento.

A principios del siglo XX esta perspectiva (enfoque procesal) se desarrolló en el campo de las formas musicales de la teoría musical. Uno de los principales acontecimientos de la

ciencia musical del siglo XX es el detallado estudio de Boris Asafiev¹ “La forma musical como un proceso”, publicada en 1930. Por primera vez la palabra “proceso” fue incluida en el título de un libro; la temática de lo *procesal* se convierte en la línea conceptual de la teoría musical. La doctrina de Asafiev ha hecho cambios fundamentales en la teoría de las formas musicales. Se propuso una fórmula general de la correlación dialéctica entre “la forma como una construcción” y “la forma como un proceso”. La gran gama de puntos de vista presentados en la teoría de Asafiev contiene las ideas originales para un replanteamiento de todo el conjunto conceptual de la teoría musical en nueva histórica-dialéctica dirección. Observando su teoría desde el punto de vista del problema de nuestro interés, es necesario distinguir dos aspectos que caracterizan la esencia y el tamaño del cambio en el desarrollo de las representaciones procesales de la música: la innovación en el campo de los fundamentos metodológicos de la investigación, de vicisitudes procesales y la entrada de las cuestiones procesales en el ámbito de la interpretación musical.

La cobertura de los problemas procesales requiere su metodología. En la actualidad el tema de la efectividad de los principios metodológicos del análisis de los procesos interpretativos-musicales no está completamente resuelto, por lo que no está disponible la aproximación única al estudio de esos fenómenos.

Asafiev ha creado un destacado, convertido en un clásico modelo sistémico-teórico, que incluye la trilogía *compositor-intérprete-oyente*. Esta idea sistémica, en forma comprimida, se encuentra en la siguiente expresión: “la vida de la obra musical se encuentra en su ejecución, es decir, en la revelación de su contenido, a través de la entonación hacia la audiencia” (Asafiev, 1971, p.264). Todas las partes de este sistema están en una relación de unidad, por lo que los problemas de la interpretación musical fueron orgánicamente incluidos en el contenido y estructura lógica de la teoría entonacional de Asafiev.

¹ ASAFIEV, Boris Vladímirovich (1884-1949). Compositor y musicólogo ruso. Fue consultor musical del teatro de ópera y ballet “Kirov” (ahora Mariinsky), de San Petersburgo, así como fundador de la Orquesta Filarmónica de San Petersburgo. Su actividad científico musical abarca una amplia serie de problemas de diferentes géneros de la teoría e historia de la música. Elaboró la teoría de la entonación, como la base expresiva-semántica de la música. Fue alumno de Rimsky-Korsakov, posteriormente fue amigo de Schönberg, Hindemith, Milhaud, Honneger. Director del Instituto de Historia de las Artes de la Academia de Ciencias de la URSS, al igual que director del Laboratorio de Investigaciones Musicológicas del Conservatorio Tchaikovsky, de Moscú.

En ese mismo año, 1930, vimos la llegada de otra obra, el autor, de la cual era un prominente teórico y pedagogo alemán: Karl Adolf Martinssen². En su libro “La técnica pianística individual”, fue implementada un intento de examinar en una vena teórica el acto interpretativo de la manera que ocurre en la realidad, es decir, teniendo en cuenta el factor aleatorio. “Solamente las máquinas pueden repetir un proceso con precisión matemática extrema”, escribe Martinssen; cuando el mundo “en cada interacción produce constantemente...cambios y desviaciones” (Martinssen, 1966, p. 84). Reflexionando sobre la naturaleza de la aleatoriedad y algunas de sus manifestaciones fenomenológicas (por ejemplo: la pedalización en la ejecución pianística), se concluye que el accidente en el proceso del acto creativo de la ejecución musical, no es un atributo patológico, sino una ley cuya naturaleza tiene sus raíces en la actividad irracional de la voluntad sonora-creativa, en el perpetuo movimiento de la vida interior de un músico intérprete. La obra de Martinssen es de indudable importancia en dos aspectos: 1. se perfila una importante línea de comprensión de patrones del acto de objetivación, es decir, se afecta el aspecto de la formación dinámica del resultado por medio de la “invasión” de lo espontáneo, a todo lo que, de acuerdo con Martinssen, fue diseñado racionalmente durante el proceso de aprendizaje; 2. se indica una tendencia a considerar las cuestiones procesales con respecto a los detalles de la interpretación musical; lo que da el comienzo de la separación del campo de los procesos dinámicos de la musicología interpretativa, y el campo de la problemática teórica de la forma musical. Sin embargo, las cuestiones procesales, en relación con la interpretación musical, todavía no dejaban ninguna evidencia sustancial en la literatura musicológica; hacían falta los trabajos enfocados en la problemática procesal de la interpretación musical. Fue la iniciativa valiosa de Martinssen plantear la cuestión de los factores casuales (no intencionales) de la creación interpretativa. Los trabajos de Asafiev y Martinssen pusieron fin a la discusión de los temas de lo procesal, sin relacionarlos con el campo de la interpretación musical. En consideración de la perspectiva procesal de la interpretación, Asafiev dio inicio a una nueva dirección asociada con el estudio de la interpretación musical, actuando como un proceso. Esencialmente, esto significa la

² MARTINSSEN, Carl Adolf (1881-1955). Pianista, musicólogo y pedagogo musical; realizó trabajos destacados en el campo de la metodología de la interpretación pianística. (*Die Individuell Klaviertechnik*, 1930, y *Schöpferrischer Klavierunterricht*, 1954). Realizó ediciones de las sonatas para piano de J. Haydn y W. A. Mozart.

conclusión de la fase “prehistórica”, y el inicio de la “protohistoria” de este conocimiento científico de la dinámica procesal de la interpretación musical.

Los aspectos dinámicos de la ejecución musical, con una mayor o menor intensidad, están dentro del alcance de la comprensión científica. Se puede nombrar por lo menos cuatro ángulos de conocimiento de los procesos interpretativos musicales: 1. el proceso de la interpretación de la música como un sistema evolutivo; 2. la tipología de los procesos interpretativos musicales; 3.- el proceso de interpretación musical a la luz de los problemas metodológicos de su estudio; y 4. la objetivación de la imagen musical en el proceso interpretativo como actividad orientada a desarrollarse. La perspectiva más tradicional y bien establecida del estudio del proceso interpretativo musical es considerarlo como un sistema evolutivo. En el contexto ontológico cualquier proceso se caracteriza por el tiempo de implementación gradual, es decir, su fluidez, desarrollo y secuencia. De esta manera lógica prosigue una comprensión holística del proceso como una secuencia, una serie de partes interrelacionadas (períodos, etapas, fases, asignados en forma condicional). Además, a la vista de la atención de la investigación, pueden estar los fenómenos muy amplios en la escala de tiempo (por ejemplo: la historia del desarrollo de ciertos tipos de interpretación musical; la evolución creativa de los intérpretes músicos destacados, etc.), los procesos más estrechos en la misma escala, así como sus fases y aspectos individuales. En los escritos de científicos y metodólogos, a menudo se analizan las cuestiones evolutivas en relación con el proceso del trabajo interpretativo artístico antes de un concierto; es una capa bien estudiada de la problemática interpretativa. Por lo general todo el proceso de preparación de una obra para su realización en el escenario, es visto como secuencia de tres etapas: 1. el esbozo de una previa interpretación de la obra musical; 2. el establecimiento del diseño interpretativo y dominio de los medios de su materialización; y 3. el logro de la integridad artística de la imagen sonora implementada. Estos temas han traído el mayor interés de los investigadores; en particular, fueron desarrollados en los escritos de Leonid Bochkarev³,

³ BOCHKAREV, Leonid L. (1955-) Doctor en ciencias psicológicas de la Academia Internacional de la UNESCO. Director de la Sociedad Psicológica Rusa, en Moscú. Investigador del Instituto de Culturología de la Academia de Ciencias de Rusia. Dio cursos en los Conservatorios de Rusia, Bulgaria, Alemania, Canadá, Polonia, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Suiza, Suecia, Japón, etc.

Alexander Vitsinsky⁴, G. Kogan⁵, V. Razhnikov⁶, Savshinsky⁷ y muchos otros profesionales. La consideración del proceso creativo, desde la perspectiva de la formación gradual de la imagen musical y los recursos de su realización, es esencialmente una de las formas de describir la dialéctica del desarrollo en esta área (interpretación musical) en particular. Por lo tanto, el proceso creativo de un músico intérprete ha sido estudiado principalmente en el marco del enfoque diacrónico, una característica distintiva, del cual es que el objeto se estudia en el aspecto de la formación secuencial. Lo estadial es una expresión típica de las estructuras diacrónicas. Sin embargo, observamos que el método diacrónico no permite llegar a la profundidad de los niveles ocultos del proceso de la creatividad. Por lo tanto, esta metodología de investigación debe incluir la categoría de la estructura interna, sobre la base en que aparece la oportunidad de descubrir y de escribir la dinámica interior de un proceso: el latente dinamismo de la interpretación musical, dar una idea sobre los factores de la compleja actividad humana en que está involucrada en el rendimiento, y explicar las razones de los cambios en la imagen objetivada.

Otra perspectiva de conocer los procesos interpretativos musicales está asociada con el estudio de sus características tipológicas sobre la base del análisis comparativo de criterios

⁴VITSINSKY, Alexander. (1904-1984). Doctor en Metodología de la Enseñanza Pianística, de la cátedra de piano del Conservatorio Estatal Piotr Illich Tchaikovsky de Moscú, Rusia. Alumno de Igumnov y Oborin, amigo y asistente de Sofroninsky. A los doce años interpretó el Concierto No. 1 para Piano y Orquesta de Tchaikovsky. Autor del libro *El Proceso de Trabajo del Intérprete Pianista sobre una Obra Musical*.

⁵ KOGAN, Grigory Mikhailovich. (1901-1979). Pianista, musicólogo, pedagogo musical, doctor en Crítica de Arte. De 1936 a 1943 fue fundador y jefe de la cátedra de Historia y Teoría Pianística; fue uno de los primeros doctores en Crítica de Arte de la Unión Soviética (1940). En 1948 participó en la organización de la Unión de Compositores Soviéticos, y fue presidente de la comisión de Educación Musical, la cual fue encargada de elaborar el plan de desarrollo, de la amplia red de las escuelas musicales en el país. Entre sus alumnos podemos nombrar a S. Richter, Sofía Gubaidulina e I. Guselnikov, entre otros. Como concertista fue propagador de la música de los compositores contemporáneos, y poco conocidos. Sus intereses científicos ocupan la problemática de la Psicología interpretativa y los procesos del trabajo pianístico; la correlación de la técnica y estilo. Autor de más de siete libros y múltiples artículos, publicados.

⁶ RAZHNIKOV, Vladimir Grigorievich (1938-). Doctor en Psicología. Desde 1998 es rector de la Academia Internacional de Psicología de las Artes, a distancia. Trabajó en el Instituto de Investigaciones Científicas de la Academia de Ciencias Psicológicas, así como en el Instituto Musical Pedagógico *Gniesin*, en Moscú. Autor de cinco libros. Concertista y compositor. Autor de cursos especializados en psicología del arte. Autor del programa de cómputo *Su doctor musical a domicilio*.

⁷ SAVSHINSKY, Samario Illich (1891-1968). Pianista ruso, pedagogo musical, doctor en Crítica del Arte en el Conservatorio Rimsky-Korsakov de San Petersburgo, Rusia. Jefe de cátedra de piano, fundador y director de la escuela especial para niños prodigo del mismo Conservatorio. Entre sus alumnos, Lazar Berman, Moisés Halfin, Vitaly Margulis, Mark Taimanov, etc. Autor de libros sobre metodologías de la interpretación pianística: *El pianista y su trabajo*, *Régimen e higiene del pianista*, *El trabajo del pianista en la obra musical*, *El trabajo del pianista sobre la técnica*.

específicos. El lado fuerte de este enfoque consiste en poseer la cobertura más amplia de los procesos investigados (por lo menos dos). Esta área es prometedora pero poco elaborada en el marco cognitivo de los procesos. El establecimiento de las diferencias tipológicas de los procesos creativos, B. Meilah⁸ lo consideraba un desafío de la investigación en la ciencia moderna⁹.

En la literatura teórico-musical el tipo de análisis comparativo de mayor utilización fue el de las interpretaciones de obras musicales entre diferentes artistas (donde el centro de referencia no es el “proceso”, sino su “resultado”). La extensión de la nueva problemática hacia la elaboración de la clasificación de los tipos de proceso creativo de los intérpretes, abrió nuevos horizontes en la teoría musical. Para desarrollar este tipo de investigaciones es importante la elaboración de métodos de estudio comparativo de los procesos de interpretación musical. La ausencia de claros enfoques metodológicos para el estudio de los procesos interpretativos de la música, es el freno para la obtención de su conocimiento. Por eso el apoyo metodológico a este tipo de investigación es de suma importancia. Malinkovskaya¹⁰ propone desarrollar una metodología especial para el estudio de los procesos de la interpretación musical.

Uno de los componentes de la metodología es la terminología. Sin embargo, no existe un tratamiento general aceptado para denotar los componentes del proceso; sus expresiones terminológicas están en formación.

Debido a que con una intensa penetración del concepto de “aleatoriedad” en la ciencia moderna, y su influencia sobre el desarrollo del pensamiento científico, hay una necesidad de considerar este fenómeno en relación con la actividad interpretativa musical. Se sabe que un proceso real no fluye sin momentos circunstanciales, inevitablemente lleva el sello de

⁸ MEILAH, Boris Salomonovich (1909-1987). Doctor en Literatura, Profesor de la Universidad Estatal de San Petersburgo de 1947 a 1966. Desde 1935 encabezó investigaciones sobre psicología de la creación, con sede en la casa del famoso poeta ruso Alexander S. Pushkin. Autor de siete libros de estudios de investigación sobre el complejo de la creación científica y artística.

⁹ *Psicología de la creación artística: objeto y rutas de investigación// Psicología de los procesos de la creación artística*. Recopilación y edición por B. S. Mailah, N. A. Jrenov. Ed. Nauka. Leningrado. 1980. Págs. 5-23.

¹⁰ MALINKOVSKAYA, Augusta Victorovna. Doctora en Ciencias Pedagógicas Musicales. Actualmente es Profesora de la Academia Rusa de Música *Gniesin*, en Moscú. Jefe de cátedra de la Metodología Pedagógica Pianística. Investigadora y autora del concepto del *Arte de la Entonación Pianística*.

fenómenos aleatorios. Por esa razón la inclusión del factor de aleatoriedad en la estructura del conocimiento científico sobre el proceso creativo es la cuestión justificada (de lo contrario la descripción del proceso se agotará, quedando reducido y carente de las características de autenticidad). Además, la casualidad es una de las principales generadoras de los cambios en el desarrollo del proceso, y por lo tanto, una de las fuentes de los resultados variantes de la objetivación. Algunos expertos creen que es imposible formalizar el proceso creativo, que se resiste a ponerle orden conceptual, lógico o cualquier otro; ellos se basan en el hecho de que en dicho proceso un importante lugar ocupan las casualidades “creativas”. La idea de que cualquier modelo del proceso creativo debe de considerar ambos factores: deterministas y aleatorios, lo comparten muchos científicos. En particular, la cuestión sobre el papel y la significación estética de la aleatoriedad en la creatividad artística, la destaca N. Pugacheva¹¹. Es correcto señalar que sería un error el mover mecánicamente las categorías filosóficas de “la necesidad y la oportunidad en el arte”; el autor del estudio, por primera vez, introduce el concepto “la casualidad artística”. La especificidad de este concepto reside en el hecho de que es enriquecida por la imaginación de un artista, y representa el resultado de la creatividad aplicada. En algunas investigaciones se expuso claramente la necesidad de tomar en cuenta los parámetros incidentales de la actividad artística. Por ejemplo, Tarakanov¹² escribe así: “nuestros intentos de analizar el proceso creativo en la música sobre una base científica, encontrar los puntos de referencia confiables, producirán un error, solamente una ilusión de las soluciones, si no tendrán en cuenta una medida de incertidumbre en el proceso creativo” (Meilah & Jrenov, 1980, p. 127) Estas consideraciones parecen ser correctas, porque la inclusión de la aleatoriedad en la estructura de los conceptos del proceso interpretativo hará una descripción más precisa.

¹¹ PUGACHEVA, N. V. Doctora en Ciencias Filosóficas. Autora de la disertación *Lugar y Papel de lo Casual en la Reproducción Artística-Estética de la Realidad*. Ed. Universidad Estatal de Kiev Taras Shevchenko. 1978.

¹² TARAKANOV, Mikhail Evgenievich (1928-1996). Gran musicólogo ruso. Fundador del concepto de la “fonosfera”. Investigador de la cultura musical contemporánea rusa y extranjera. Profesor del Conservatorio P. I. Tchaikovsky, Moscú. Doctor en Crítica del Arte en el Instituto Estatal de Rusia de Historia de las Artes. Autor de las monografías de Berg, Prokofiev, Schedrin, y del recién editado libro *Espacio Sonoro Contemporáneo*, en 2012. Miembro de la Unión de Compositores de Rusia.

El estado actual de la ciencia se caracteriza por la introducción generalizada en la investigación de un enfoque sinérgico. Este último se aplica en la tesis de D. A. Dyatlov¹³; su estudio, en particular, se refiere a algunos aspectos de interpretación musical desde el punto de vista sinérgico. La sinergia se refiere a los procesos de auto-organización de los sistemas complejos y dinámicos de cualquier tipo. Por esas razones, Dyatlov plantea la cuestión de la posibilidad de aproximación sinérgica al estudio de la interpretación musical. La comprensión sinérgica de la creación interpretativa musical es fructífera para describir su especificidad procesal, revelando las manifestaciones características de los sistemas sinérgicos, como: apertura, desequilibrio, probabilidad, incertidumbre, casualidad, transiciones mutuas de caos y orden, presencia de realimentación, desarrollo, y multivariedad.

Los problemas mencionados a menudo están vinculados a otro tema relevante para el estudio de la objetivación de una imagen musical a nivel procesal: es la variabilidad de la ejecución de una obra musical por un mismo artista. La variabilidad de las reproducciones interpretativas, por si misma, es el pacto innegable y evidente que conoce cada intérprete, que no causa problemas y no requiere ninguna evidencia. No es una coincidencia que en la literatura a cada paso nos encontramos con la afirmación empírica de esta verdad universalmente aceptada. Pero el descubrimiento de las diferencias entre cada nueva ejecución musical, el establecimiento de cualquier discrepancia, entre lo concebido y el resultado de la objetivación, no explica la naturaleza de estos fenómenos transformativos. Sin embargo, es importante destacar que en numerosos razonamientos de los músicos acerca de que la actuación del intérprete no se puede repetir, que la idea creativa encuentra en su realización una nueva calidad y de que el producto interpretativo se caracteriza por su inestabilidad, se establece la comprensión procesal de la interpretación musical. Estas normas se proyectan a nivel de disposiciones generales, no están vinculadas a un problema específico de transformación de la imagen musical a una realidad sonora; no se convierten en tema de análisis teórico especial.

¹³ DYATLOV, Dmitri Alexevich. Doctor en Crítica del Arte. Actualmente es Profesor de la cátedra de piano en la Academia Estatal de Cultura y las Artes de Samara, Rusia. Autor de la Disertación *El concierto como fenómeno creativo* (a través de la interpretación pianística). Nizhny Novgorod. 2007. Pág. 22.

Una de las tareas del análisis de cualquier sistema es la construcción de un modelo teórico del objeto de estudio, por medio del cual se realiza una descripción organizada de este sistema. El llamado proceso pertenece a una clase de sistemas de mayor complejidad, el cual está abierto a los propósitos dinámicos. Cualquier estructura determina la cualidad esencial de un objeto sistémico; por eso, solucionar el problema de dicha estructura es una de las principales condiciones para el estudio teórico del proceso interpretativo. Es sabido que el mismo sistema puede ser representado por diferentes estructuras. Debido a su capacidad multidimensional, el proceso interpretativo no puede ser expresado por medio de una sola estructura; el proceso interpretativo tiene una excepcional variedad de estructuras, “polifonía” estructural al igual que cualquier sistema dinámico complejo. Por lo tanto, presentaremos una de las posibles opciones para la estructuración del proceso interpretativo. Para acercarse a la solución de este problema es necesario entrar en el mundo interior del proceso e identificar la estructura, la cual se convertirá en un medio de descripción y explicación del fenómeno de la variedad de realizaciones del diseño interpretativo. La estructura del proceso interpretativo no sólo debe de incluir algo específico, sino también reflejar las características fundamentales de cualquier proceso en general. Por lo tanto, la construcción estructural se basa sobre las propiedades universales de los procesos establecidos: en cada proceso real inevitablemente existe una unidad contradictoria de los lados: estable e inestable, lo que nos permite considerar el proceso del cual estamos interesados, a través del prisma bilateral; cualquier proceso tiene la propiedad de la espontaneidad. De ello se deduce que el concepto de la estructura del proceso interpretativo debe incluir tres factores claves: 1. el factor de las contradicciones internas del proceso; 2. el factor de doble unidad de la estabilidad y variabilidad en su relación; 3. el factor de probabilidad de formación del proceso, y relacionado con esto, la incapacidad de predecir el resultado.

Debido a que el análisis se somete al proceso de tipo artístico creativo, el cual se lleva a cabo por medio de un intérprete, la estructura de dicho proceso tiene que incluir necesariamente un factor que represente el aspecto personal de la interpretación que refleje las aspiraciones individuales únicas del músico. Así, el estatuto de la estructura interna del proceso interpretativo puede reclamar sólo los componentes que satisfagan todas las condiciones nombradas anteriormente. En el contexto de la actividad del músico intérprete,

un proceso puede ser representado como una unidad dialéctica de dos principios contradictorios: lo intencional (como el foco de lo estable en el proceso) y lo no intencional (como el foco de lo inestable en el proceso). Los principios nombrados conforman dos fenómenos de compleja interacción, los cuales consideraremos como los componentes estructurales del proceso interpretativo. El despliegue de esta estructura en el tiempo, el conjunto y comunicación de sus elementos forman una integridad sonora en movimiento, la cual, de hecho, y es la que se llama “proceso de interpretación”. Esta estructura refleja la esencia de lo interior del proceso; la especificidad de su curso, y constituye la base de su funcionamiento. La elección de dicho par de conceptos dicotómicos como componentes estructurales del proceso se hizo debido a los siguientes razonamientos:

- La estructura propuesta conjunta las propiedades inherentes mencionadas anteriormente, de los procesos.
- Incorpora muchas de las otras contradicciones: lo antiguo y lo nuevo, lo repetible y lo único, lo dirigido y lo espontáneo, lo reglamentario y lo aleatorio, y lo definido e indefinido.
- En la estructura se expresa directamente el aspecto personal, sintetizando los significados artísticos específicos y postulados interpretativos del músico ejecutante.
- La estructura designada combina las propiedades de probabilidad y de imprevisibilidad del proceso, sin la cual es imposible hacer por lo menos una idea aproximada de su curso real.
- El nombrado compilador de los componentes seleccionados del proceso permite: la mejor manera de mostrar la dinámica de la transición de una idea a un resultado; justificar la variedad de las ejecuciones de la misma obra por el mismo músico intérprete, la cual tiene sus raíces en las diferentes normas para implementar en el tiempo esta estructura.
- La interacción de los principios elegidos, su conflicto interior, dan una dinámica especial, formando sistemáticamente un nuevo problema, el cual necesariamente tiene que resolver cada artista intérprete.

Lo anterior permite considerar la dada estructura como básica, la cual tiene una característica clave en el acto de objetivación de la idea. Por lo tanto, suponemos que los

principios de “lo intencional” y “lo no intencional” deben de ocupar un lugar entre las principales categorías del proceso interpretativo.

Veamos ahora los detalles de los componentes por separado. El nombre en sí de los principios (lo intencional y lo no intencional) tiene indicación directa de que la estructura del proceso interpretativo combina dinámicamente los elementos de distinta naturaleza. La delineación de estos dos principios se basa en el indicador genético, es decir, la naturaleza consciente e inconsciente del origen de los elementos nombrados. Hacemos hincapié en que una demarcación clara de “lo intencional” y “lo no intencional” es posible proceder solamente en el análisis teórico, porque en el proceso de vida interpretativa estos elementos funcionan en la indisoluble unidad e integridad de la forma. Se sabe que cualquier acto específico en los términos más generales, puede ser sometido en la triada de relaciones: objetivo-medio-resultado. El trabajo de un músico sobre una obra musical es una actividad multifuncional, donde gradualmente emerge el objetivo general (convirtiéndose en un plan interpretativo), en el cual se concentra un complejo imaginario acerca del resultado artístico necesario, y la manera de cómo obtenerlo. En el centro del diseño interpretativo se encuentra la imagen sonora íntegra formada sobre la base de la información contenida en el texto del autor. La estructura del diseño interpretativo podemos caracterizarla por medio de un modelo de tres niveles: la función del nivel prevaleciente realiza la imagen integrasonora: en forma de audición interna. El siguiente nivel contiene un conjunto de ideas sobre los mecanismos de la objetivación de la imagen formada en el audio material. Este nivel incluye las herramientas expresivas, técnicas y reglamentarias, desarrolladas individualmente; ellas garantizan la aplicación práctica de lo imaginario. El tercer nivel es la orientación comunicativa de la ejecución, es decir, la transmisión del significado descubierto de una obra musical, al público; la comunicación del significado personal.

La función del cuerpo conductor y al mismo tiempo como portador del diseño imaginario en el proceso interpretativo, está a cargo del principio de “lo intencional”, un conjunto multicomposto. Los elementos intencionales son los parámetros cualitativos que están programados por el músico antes de iniciar la actividad interpretativa, los cuales esperan implementarse en el próximo proceso interpretativo. En conjunto, estos elementos forman parte conscientemente planificada de la interpretación, y componen la dominante

cuantitativa del proceso. La paleta de los elementos intencionales es sumamente amplia y diversa. De una u otra forma “lo intencional” cubre todos los aspectos del diseño interpretativo. En el nivel imaginario cualquier elemento que de alguna manera caracteriza la imagen sonora puede ser intencional. Por lo general, el intérprete contempla un plan en su conjunto, al igual que cada uno de sus detalles. Aquí lo intencional se da: en el entendimiento y descubrimiento de los valores textuales y sus significados sobre-textuales que están detrás de ellos, en la identificación de los aspectos del contenido emocional del fondo musical; en la elaboración de una resolución de la imagen general, en la organización lógica musical de las construcciones sonoras, en la nivelación, en la planificación dramatúrgica, en la sensatez de los momentos formativos que unen los elementos en un conjunto ordenado (incluyendo: separación, unión, agrupación de material musical, cobertura transversal de la forma musical), etcétera. A nivel técnico “lo intencional” se muestra en la búsqueda de ciertas resoluciones personales de métodos y maneras. El principio de “lo intencional” tiene sello de la individual conciencia artística del intérprete, es un signo de su singularidad creativa. En el proceso interpretativo “lo intencional” es factor fundamental para el despliegue de la imagen, de acuerdo con el diseño deseado.

Pero un proceso interpretativo no se limita implementando consistentemente “lo intencional”. Entra un nuevo “participante” del proceso, es el principio de “lo no intencional”, el cual inevitablemente está presente en todos los actos de la objetivación del diseño, y fundamentalmente tiene una naturaleza diferente. El principio de “lo no intencional” es un componente dinámico del proceso; los elementos del cual se producen de forma espontánea (independientemente de las intenciones conscientes del artista); actúan como una desviación del curso de la habida intención inicial y forman un campo de existencial incertidumbre. Todos los músicos artistas de cualquier manera están familiarizados con “lo no intencional” en su actividad creativa en el escenario; cuando la voluntad organizada da paso a los impulsos espontáneos con consecuencias imprevisibles. El principio de “lo no intencional” representa la tendencia de inestabilidad, inconstancia en el proceso interpretativo. Este componente estructural refleja el aspecto irracional (no indicado por la iniciativa consciente) de la creación interpretativa musical; se convierte en

el portador de la posibilidad de auto generar los cambios impredecibles del diseño imaginario.

Comparando los componentes estructurales del proceso interpretativo, se hace evidente su contraste, sus omnidireccionales tendencias, una serie de características y propiedades contrarias:

-La raíz de “lo intencional” se encuentra en lo consciente, y de “lo no intencional”, en lo inconsciente; por lo que en el aspecto genético de la estructura del proceso interpretativo, dialécticamente se combinan componentes de diferente naturaleza.

-Una de las diferencias entre “lo intencional” y “lo no intencional” es el momento diferente de su nucleación. El principio de “lo intencional” no se haya inmediatamente. Esto es un fenómeno nutrido continuamente, generado sobre la base de la selección artística creativa (que consiste en la preservación de unos elementos de la estructura imaginaria y sacrificio de otros). La selección creativa artística de las características es factor principal del establecimiento y desarrollo del principio de “lo intencional”. La evolución gradual de la maduración de “lo intencional” se vincula no solamente con pleno conocimiento de la obra, con la búsqueda de soluciones imaginarias y satisfactorias y medios de su realización; pero también con la concordancia de todos los niveles del diseño, con el surgimiento de las relaciones entre elementos intencionales, la acumulación de experiencias para gestionar el proceso, es decir, llevando el mecanismo de realización de lo previsto a la medida de la posible perfección. Además, basándose en la necesidad de concluir la idea interpretativa, su proceso creador, de elaboración de algunos elementos intencionales, puede continuar arbitrariamente durante mucho tiempo. Sobre el principio de “lo intencional” nunca se puede hablar como de algo completamente terminado y estático, ya que como suele decirse, la perfección está siempre a la vanguardia. El desarrollo de “lo intencional” es inseparable de su aclaración, consolidación y revisión. Por lo tanto es capaz de tener cambios, no solamente de un día para otro, sino también ser reconsiderado por el intérprete durante toda su actividad artística (cuando se refiere a alguna obra que ya fue interpretada). En consecuencia, la “imagen-idea”, por si misma, existe en forma de proceso, mediante el cual se cristaliza y se obtiene para su momento de presentación artística, una forma relativamente estable de una unidad de elementos semánticos organizados. El principio de

“lo no intencional”, siendo involuntario de origen, pertenece a la categoría de las estructuras que están fuera de control, y aparece como la antítesis de un estricto determinismo. Esto significa que el intérprete no puede por voluntad propia excluir estos elementos emergentes repentinamente, inexplicablemente; o causarlos artificialmente (aunque hay técnicas que indirectamente ayudan a minimizar o aumentar la probabilidad de improvisar). Si los elementos intencionales maduran y se desarrollan poco a poco mientras se trabaja la obra musical, los elementos no intencionales son innovaciones de corta duración, que se normalizan en la actualidad instantánea y en su forma final, por lo que no pueden poseer características de lo predeterminado-predestinado. Por lo tanto, el principio de “lo intencional” como un sistema de aspiraciones objetivas, es una integridad artística que se va normalizando; y el principio de “lo no intencional” es la formación espontánea la que inicialmente se da a un intérprete como producto acabado. Los componentes considerados están unidos ontológicamente en relación de “lo viejo y lo nuevo”. El principio de lo intencional obtiene el estatuto de “lo viejo”, ya que es un componente reproducible, el cual se implementa por medio de la repetición de los elementos seleccionados y aprobados previamente, los que forman la columna vertebral de cada proceso interpretativo posterior.

Podemos resumir que el principio de “lo intencional” representa la tendencia de lo estable en el proceso interpretativo, expresándolo en lo dinámico; una parte relativamente constante almacenada en la sucesión de los procesos renovables, lo que convierte este principio en la base para la elaboración de estereotipos. En el principio de “lo no intencional” se concentra lo móvil, lo no normativo, lo cambiante en la estructura del proceso investigado, los elementos que son variables, transitorios con respecto al principio de “lo intencional”. Los principales culpables de los cambios en el proceso del desarrollo de la imagen sonora son los elementos nativos que surgen libre y espontáneamente en forma de improvisación. Gracias a su participación, a su entrada en el proceso interpretativo, la imagen se lleva a cabo en forma ligeramente diferente de la que se había previsto. Siendo el factor de novedad, diversidad y movilidad, la improvisación en relación con el principio de “lo intencional”, ocupa una posición de contrapeso, previniendo la conversión de las intenciones interpretativas estereotipadas en la “estampa”. Además, los elementos de improvisación, siendo una realidad única, inherente de un determinado

momento, no puede ser estereotipada, es decir, no puede tener las características de periodicidad y recurrencia. La naturaleza espontánea de sus elementos es responsable de la formación probabilística del proceso, creando el efecto de la variabilidad imprevisible y un nuevo resultado no pronosticable.

Por lo tanto, el principio de “lo intencional” representa la parte determinada relativamente predecible del proceso; y el principio de “lo no intencional” se convierte en una fuente de incertidumbre.

Bibliografía

ASAFIEV, B (1971) La forma musical como un proceso. Segunda edición. Leningrado, Rusia: Muzyka.

MARTINSEN, C. A. (1966) La técnica pianística individual basada en la voluntad sonora-creativa. Moscú, Rusia: Muzyka.

Meilah, B.(1980) La idea del compositor y el camino de su materialización. En Meilah, B. & Jrenov, N. Psicología de los procesos de la creación artística. Leningrado, Rusia: Nauka.

Mylstein, J. (1959) Ferenz Liszt. Moscú, Rusia. Muzgiz.