

## Pensar, decir, tocar: un enfoque en música de cámara

**E**ste escrito refleja la modalidad de trabajo de la cátedra y resulta de la experiencia personal en la misión de instrumentista de cámara como de la observación en clase a lo largo de algunos años de tarea docente.

La música de cámara, como cualquier otra actividad musical, es una experiencia llena de vida, exultante y gratificante. Aunque muchas veces en el rutinario movimiento de los horarios resulte una asignatura más para cursar y aprobar, no debe relegarse la finalidad musical como guía de nuestra actividad.

La música de cámara está un paso adelante de la ejecución individual: la superación de las dificultades individuales procede a la resolución de las cuestiones del conjunto y desde un punto de vista expresivo, la comunión de voluntad y sentir es el aglutinante del *ensemble*, su factor socializante.

### **Tocar en conjunto**

A veces la audición de música en vivo o grabaciones produce la agradable sensación de que todo responde a una muy refinada idea. Pareciera que todos unificaran su sonido y su intención expresiva coincidiera. Sea conscientemente, porque es un producto del análisis o intuitivamente porque se basa en la percepción y la intuición, ese resultado nos atrae y nos conmueve.

Otras veces la audición produce una sensación de indiferencia, carece de vida. Probablemente porque se piensa que la precisión de lectura y la búsqueda de un buen sonido son suficientes para producir un buen resultado musical, cuando en la realidad representan sólo una cara del problema.

¿Cuál es la diferencia entre uno y otro modo de tocar, igualmente precisos en lo técnico, la afinación, la pulcritud de lectura y el respeto por la partitura? ¿Qué hace que en iguales condiciones una interpretación resulte atractiva y otra indiferente?

La diferencia es la discursividad. Esta se encuentra exactamente en la base de la interpretación, implica concebirla de un cierto modo, diferente a la simple traducción de la partitura.

Discursividad significa atribuir al hecho sonoro categoría de lenguaje, pensar en estructuras con significado y sintaxis equivalentes a las lenguas naturales. A su vez, el sentido y el modo de expresar el discurso deben coincidir entre los miembros del *ensemble*, para lo que se deben buscar y resolver en conjunto. Aquí también el todo es más que la suma de las partes, no existe una voz o parte menos importante que las demás: una voz de valor armónico tiene también un rol importante porque expresa la tensión o distensión que surgen de los enlaces, como complemento de la voz principal.

*Acompañar* es, literalmente, «ir junto a»; «ir detrás de», en cambio, corresponde al sema «seguir». La voz de acompañamiento, entonces, no puede quedar relegada, contribuye al hecho musical tanto cuanto la voz principal, la decisión conjunta de los músicos le dará el lugar y la importancia relativa que tenga en cuanto a presencia (volumen), pero sin olvidar su importancia estructural y expresiva.

En nuestros días ya no se puede pensar en abandonarse a la inspiración para definir el campo expresivo, el carácter musical o el buen resultado sonoro, esas definiciones deben proceder del análisis en todas sus áreas.

## **Tocar juntos o tocar en conjunto**

No basta con tocar juntos respetando todos los signos escritos, notas, silencios, articulaciones, matices, respiraciones, etc. Esa es solamente una vertiente de la cuestión, pero no la más importante. La correcta ejecución es imprescindible y no debe ser subestimada, pero el fenómeno musical es de índole diferente, más profunda, más hondamente ligado al campo afectivo que al psicomotriz. Por eso la búsqueda del sentido debe preceder a la resolución de cuestiones técnicas, como concepción y como método de trabajo. En cualquier otra actividad, primero nos planteamos qué queremos hacer: el artista plástico define su espacio, sus formas y colores o el escritor su temática; nosotros, en el mismo esquema de pensamiento, debemos definir el *sentido* de lo que tocaremos.

Establecemos una diferencia entre *tocar juntos* y *tocar en conjunto*. En el primer caso, y en el límite de la parodia, pensamos en dos instrumentistas

que tocan la misma obra en el mismo momento, en habitaciones separadas y casualmente producen un resultado casual, percibido casualmente por un hipotético oyente. Es así porque no existe una comunión de ideas en torno a la obra. En estos casos, si un instrumentista debe ser cambiado, probablemente se oiga la misma versión despersonalizada de la obra.

En el segundo caso se trata de dos instrumentistas que comparten las ideas y ambos perciben las mismas sensaciones en una intención comunicativa única, como si fuera en un único y múltiple instrumento tocado por un único y múltiple émulo de *Par*. Esta es la forma de entender el conjunto. Este es el camino que recorrió el compositor en la concepción de la obra y de allí se puede inferir que se encuentra más fácilmente el sentido a través de una visión musical que recorriendo notas en un proceso de automatización lectora y muscular.

Hay que insistir entonces en la necesidad de «tocar en conjunto» en una asociación expresiva para la que «tocar juntos» es condición necesaria pero no suficiente.

Muchas veces, sobre todo cuando se trata de música de cámara realizada como materia de un programa de estudios, se va en sentido contrario.

## **La asignatura y la música de cámara**

Como cualquier otra actividad, la música de cámara es una experiencia diferente si se realiza por propia decisión o por obligación. En las instituciones de enseñanza, la música de cámara se inserta en una tradición que la reduce a materia complementaria, de perfil bajo. En cambio, como se ha dicho, la música de cámara trasciende el propio instrumento, en función del resultado musical y la idea común.

Esta materia debería tener el status de materia principal de formación, porque permite apreciar con la mayor certeza el grado de evolución alcanzado en lo musical e instrumental y permite profundizar los aspectos musicales, estilísticos y socializantes del hecho sonoro.

## **Las posibilidades técnicas**

En la línea de pensamiento expresada, la elección del repertorio es una de las claves y debe realizarse en base a los siguiente criterios.

a) **técnico:** las dificultades de ejecución que las obras presenten deben ser fácilmente superables, así el instrumentista podrá dedicarse a concertar porque puede ejecutar su parte con solvencia;

b) **musical:** el grado de complejidad y dificultad referidos a estilo, textura, dificultades rítmicas y problemas de concertación, también deben ser proporcionados a la experiencia en la actividad. En un curso académico debe tenerse en cuenta la graduación de estas dificultades a fin de contribuir al desarrollo progresivo de las destrezas motoras y auditivas.

## La elección del repertorio

Desarrollar una taxonomía de las dificultades de todo orden y la consecuente propuesta metodológica de formación en música de cámara resultaría excesivamente engorroso, tal vez imposible, debido a la acumulación de diversos factores:

a) gran complejidad de cuestiones motrices, cognitivas y afectivas intervinientes;

b) diversidad de dificultades que suelen presentar las obras de conjunto para cada una de las partes (vg. las sonatas barrocas para instrumentos de cuerda y continuo realizado para piano, que generalmente presentan más dificultad para el instrumento principal que para el continuo);

c) inexistencia de un repertorio didáctico de música de cámara que pudiera servir para graduar el aprendizaje.

Cuál es, entonces, la forma de lograr un desarrollo progresivo, contemplando las posibilidades e intereses individuales? Los antiguos maestros, merced a la distancia que imponían frente a sus discípulos, se permitían seleccionar con «buen ojo» la obra justa para cada alumno. Hoy, con criterio más racional, elegimos el repertorio de común acuerdo con los alumnos y con pautas de progresión un poco más definibles: dificultades de lectura y ejecución individuales, dificultades de concertación, número de instrumentos del conjunto, dificultades de lectura formales, armónicas, de estilo, preferencias personales, etc.

Quando no se trata de una materia a aprobar, sino de una actividad realizada por propia decisión e interés, los criterios y métodos de trabajo deben ser los mismos. Naturalmente, la elección de las obras se realiza con otros criterios e intereses, que no miran la progresividad. Pero también se sabe que una particular motivación permite superar dificultades mayores.

## Una propuesta para el análisis

Una partitura se transforma en obra musical cuando asume la forma de «discurso». Un discurso musical, igual que los lenguajes naturales, se percibe

a través de las estructuras semánticas y sintácticas relacionadas lógicamente. Por eso, debe intentarse comprender la obra en tales términos. Analizar formalmente, comprender las relaciones sintácticas, encontrar el personal sentido del todo y las partes y construir en consecuencia un discurso, un modo de expresar o un mensaje –si se prefiere–, es el fin último de la interpretación. Bajar una tecla o pulsar una cuerda es un hecho mecánico, es el medio para transmitirlo, no debe confundirse orden mecánico con orden interpretativo porque pertenecen a categorías diversas de la interpretación.

El orden interpretativo condiciona al mecánico. En otros términos, lo que queremos decir se dice de un cierto modo. Así, como en la ejecución individual, debo buscar la coincidencia de las sensaciones táctiles, auditivas y emotivas que quiero decir, como lo digo y como lo siento.

Por lo tanto, el análisis puro, aquel de valor científico y musicológico, pero desprovisto de consideraciones sobre el discurso, crea en el instrumentista la sensación de trabajo inútil. Esto es relativamente cierto porque de poco me sirve conocer los acordes que forman el acompañamiento de una melodía si no es en función del sentido que le adjudico, de las relaciones internas de tensión-reposo, timbre y fraseo, como de las relaciones sintácticas en los mismos términos.

El análisis de las obras procede por varios estratos:

a) los criterios, uno histórico, basado en el estilo y todas las características que el propio tiempo del autor se refleja en ellas; el otro ahistórico, estructural, tendiente al estudio puro de lo que la partitura muestra. Son dos modalidades complementarias y no contrapuestas, ambos puntos de vista contribuyen a la misma y única visión de la obra.

b) la relación directa y lineal entre cada consideración realizada y una toma de posición respecto de la interpretación. Esto es fundamental. Ninguna observación puede quedar sin un correlato sonoro, porque una obra es el producto de una compleja trama donde la imaginación, la influencia del medio, las vivencias y lo técnico confluyen en imágenes musicales. Ninguno de esos factores debe quedar de lado y cada observación debe transformarse en un hilo de la trama. Por ejemplo, si es una obra clásica donde la armonía y la forma van normalmente juntas, la definición armónica es de suma importancia y las relaciones tónicas dominante son relaciones de tensión y reposo que así deben expresarse y no simples cambios de acordes; el timbre, la dinámica y la articulación también deben expresarse dentro de los cánones del estilo; si una frase es antecedente o consecuente debe ser expresada bajo la respectiva modalidad. Un ejemplo histórico: el segundo movimiento de la **Sonata op. 31 N°2** para piano de Beethoven fue escrito contemporáneamente al testamento de Hoiligstadt. Más allá de la anécdota, conocer el sentido de ese texto nos da

una imagen precisa del particular e importantísimo momento de la vida que dio origen al texto musical.

c) finalmente, también pertenece al área del análisis la definición semántica, la búsqueda del sentido del conjunto y cada una de sus partes. Es otra modalidad de análisis, resultado de los anteriores y de la prueba y definición de diversos modos de sentir.

## **Crterios**

Los criterios históricos y ahistóricos tienen sus partidarios y detractores, pero en verdad resultan complementarios y cada uno ofrece mejores enfoques para trabajos específicos.

Soy partidario de encuadrar la obra en su época, estilo y autor, porque es ineludible comprender los factores sociales que hacen a la obra. Por ejemplo, veo la historia de la armonía como historia de la aceptación (auditiva y estética) de la disonancia. Es decir, en el piano auditivo-interpretativo, no puedo dar el mismo valor a una séptima en todos los períodos ni expresarla del mismo modo a nivel concreto del sonido. Tampoco puedo, por las mismas razones, analizar y definir los acordes con un mismo criterio para cada período.

El criterio ahistórico, en cambio, me permite focalizar y profundizar en el análisis concreto de cada elemento técnico de la música. Puedo así, una vez aclarada la pertenencia estilística dedicarme al análisis de cada parámetro (1). Por ejemplo, si estudio un segundo tiempo de una obra clásica, seguramente encontraré una particular riqueza en el campo de las articulaciones como en las notas de adorno que tienen o no importancia armónica; encontraré también relaciones formales de diverso tipo dentro de la forma seguramente ABA.

El análisis estructural debe ser preciso y minucioso en cada especificidad.

La defensa de ambos análisis no debe ser pensada como una indefinición sino como la indicación de la necesidad de estudios complementarios.

## **El análisis y los instrumentistas**

Si se siguen las premisas expuestas, todo dato de hecho o analítico tendrá un correlato sensible. Y, en definitiva, la música es un discurso sensible, comprensible y expresable desde el área afectiva.

Los instrumentistas, en cambio, estamos acostumbrados a tomar la experiencia musical como un hecho psicomotriz, obsesionándonos con la perfección de la técnica, tomando la ejecución camarística en los mismos términos: perfección de lectura, unidad de tiempo, dinámica, etc.

Hasta mi generación se ha estudiado y aprendido cada área de la música separadamente: armonía, forma, historia, estética, etc.; coherentemente con esta línea de trabajo, hemos aprendido que por una parte se estudia la técnica y por la otra se agrega el sentimiento en la ejecución. Como consecuencia, aprendimos que la acción concreta de la música podía ser llamada bajo varios sinónimos: tocar, ejecutar, interpretar... En cambio, hay importantes diferencias por ejemplo entre ejecutar e interpretar: interpretar es mucho más que ejecutar, implica entrar en la obra y en la partitura, comprenderla y finalmente sentir y expresar. Es un trabajo que reúne dos áreas, una hermenéutica y una psicomotriz. Ambas pertenecen a categorías diversas.

La interpretación es una especie de pirámide a estratos, cuyo vértice es la obra concluida.

La ejecución es uno de los estratos de la pirámide. Quien solamente ejecuta no hace música, el producto musical y el resultado sonoro es aleatorio. Ejecutar se sitúa un escalón por debajo del interpretar. No es despreciable, porque sin una precisa ejecución ninguna interpretación tiene base de sustento. En la base de la cultura accidental, los griegos llamaban *tekné* (Teknh') a la técnica que propende a tener categoría artística en una unidad de concepto de lo bello y lo perfecto. Defiendo aquí la importancia de la comprensión y el trabajo intelectual por parte del instrumentista como el primer trabajo a realizar. Obviamente en un conjunto de cámara, a pesar de la falta de costumbre, un primer ensayo debe consistir únicamente en ello, esta primera vez los instrumentos casi no hacen falta.

## La definición semántica

¿Por qué tocamos un instrumento? ¿Por qué lo hacemos en un *ensemble*? Se suele decir que la música es la expresión del sentir. En tal caso será porque tenemos algo que decir o, si se prefiere, un mensaje por transmitir, algo que proviene del área de los afectos.

¿Pero cuál es el mensaje? Esta pregunta *reenvía* a otras preguntas: ¿Es la música un lenguaje? ¿El mensaje a reproducir es aquel que el compositor ha deseado? ¿Debe comprenderse lo que transmitimos o sólo sentirse? Buscar respuestas resulta –como todo ejercicio intelectual– interesante, pero no va al nudo del problema. Lo cierto es que la música occidental está construida sobre estructuras de tipo lingüístico y que en definitiva el oyente recibe una serie de estímulos que su percepción transforma inexorablemente en sensaciones o conceptos diferentes cada vez. Ni siquiera en dos ocasiones exactamente iguales se percibe lo mismo, porque la repetición de una sensación agrega o cambia cosas.

Entonces, la búsqueda de significado musical debe preceder al estudio y aun al análisis de las otras, porque cuando se sabe *qué se desea sentir* en cada pasaje, se lo puede obtener más fácilmente.

En cambio, la automatización muscular, el sólo estudio técnico, pueden llevar al desarrollo de percepciones equivocadas porque proceden de las sensaciones físicas, que son influenciadas por las dificultades de ejecución y no por la necesidad expresiva. Es un camino inverso y equivocado, no nos lleva al destino esperado.

¿Qué es y cómo se realiza la búsqueda del significado? En primer lugar, fuera de la discusión si la música es un lenguaje o no lo es, no cabe duda de que es por lo menos un discurso lógicamente organizado. El significado se evidencia entonces en una construcción simbólica personal, pero basada en las premisas ya enunciadas (históricas, estilísticas y estructurales), a veces se puede expresar en palabras y otras a través del metafórico sentir de la música.

Aunque pareciera a primera vista contradictorio, la búsqueda de esa libre y personal concepción se dirige desde los criterios analíticos hacia la introspección. El sentido de una obra puede resumirse muchas veces en una palabra, una frase o una imagen y resultará más útil y fiel cuanto más concisa y precisa sea. Se transformará así en un verdadero discurso.

Cuando se trata de determinar el significado o sentido de cada pequeña estructura, cuidándonos de no traicionar la idea concebida, ciertos parámetros objetivos nos proporcionan toda la información necesaria: la fluctuación de la tensión armónica produce particulares sensaciones y constituye una línea sobre la que se hila el discurso: la sintaxis, como modo de articulación del lenguaje, da al discurso coherencia y renueva el interés permanentemente.

Piénsese que una obra musical como un film o una obra visual, ofrecen un punto o un momento –el climax– en que se concentra el máximo interés. Este se alcanza una sola vez, a él se llega conduciendo el aumento de la tensión gradualmente y a partir de él se diluye también gradualmente. Tal como en el discurso oral: la preparación, el nudo del discurso y su conclusión.

En el desarrollo temporal solemos perder el control de este modo de fluir del tiempo, pero el discurso lo exige: alcanzar repetidas veces un mismo grado de tensión resulta en una pérdida de interés por parte del oyente.

## **Análisis, ejecución y actualidad**

Análisis y ejecución se complementan, no se contraponen. Desde la práctica instrumental un análisis sin referencias interpretativas concretas es poco útil, es una calle sin salida: puede ser atractiva pero no nos lleva a ninguna parte. Ejecución sin análisis es lo contrario: un camino que se recorre sin ver.



Hasta hace unos cincuenta años, la herencia romántica que prescribía la mayor libertad interpretativa se hacía sentir fuertemente. Desde entonces poco a poco se impuso una corriente más moderna y acorde a nuestro modo de pensar y sentir: la mayor objetividad alcanzable en la comprensión del discurso musical. Donde más claramente se ve este contraste es en las revisiones de la primera mitad del siglo en el que el revisor llega a proponer hasta importantes cambios armónicos<sup>(2)</sup>.

Tampoco soy partidario de buscar la intención del compositor o su modo de sentir, porque –además de imposible tarea– él pertenecía a otro tiempo, otra sociedad y claramente, su sensibilidad nada tenía en común con la nuestra. Parece una banalidad decirlo, pero no lo es: el instrumentista forma parte de su sociedad, vive y siente dentro de ella. Una historia de la interpretación nos muestra cómo los instrumentistas han utilizado habilidades diferentes en cada tiempo debido exactamente a ello. Y no es una banalidad afirmarlo, porque todavía hay quienes creen que el músico pertenece a una clase muy especial que está por encima del tiempo en que vive.

## **Un método, los métodos**

Si analizar tiene la mayor importancia, el problema suele ser cómo hacerlo frente a la partitura para que resulte atractivo y útil. Hay muchas visiones del análisis y tantas teorías como terminologías, claro que todas son interesantes y eventualmente útiles para el instrumentista si hacen referencia al fenómeno musical y no lo son cuando no ofrecen un correlato para la interpretación.

En primer lugar, analizar es una tarea compleja, se pueden analizar tantos aspectos de la música, del discurso y de la partitura como se quiera y hay tantas propuestas metodológicas como no nos imaginamos; el punto de partida es saber adónde se quiere llegar.

Por decirlo sintéticamente, el análisis debe comprender una visión de:

a) **el estilo y el autor:** sea por cuestiones estéticas, histórico-sociales, como de desarrollo tecnológico de los instrumentos, se piensan distinto las obras de cada período.

b) **el discurso:** la música actúa como un lenguaje natural; tiene una doble articulación, una sintaxis y una significación; que sintaxis y articulación sean poco objetivos en relación a los lenguajes naturales no es significativo. Por el contrario, lo que sucede con la percepción es significativo (del oyente como del ejecutante): en cualquier discurso se percibe el sentido global como lo más importante; el sentido del discurso o sentido expresivo es lo primero y se define a través de la búsqueda de lo expuesto en a). El sentido *global* es matriz y de lo global a lo particular es el modo<sup>(3)</sup>.

En el discurso, la totalidad es más que la suma de las partes y siendo el contenedor de ella debe ser analizada y comprendida en primer lugar;

c) **la estructura:** el análisis estructural realizado luego de los anteriores, es el punto de donde se suele partir, el conocimiento de la estructura y las pequeñas unidades formales se realiza en función del discurso y estilo y no independientemente de ellos; la forma de una frase clásica y una romántica es muy diferente, el estilo nos lo muestra y el discurso se organiza de otro modo, con otros principios retóricos, consecuentemente el análisis estructural será diverso en cada caso;

d) **el sonido:** utilizo este término en modo amplio para definir toda la serie de cuestiones que materializan la interpretación: toque, intensidad, timbre, articulación. El sonido es en definitiva la concreción de lo expuesto hasta aquí, por eso pienso mucho más en una interpretación basada en el razonamiento y el sentir que en el estudio técnico; la resolución del tipo de sonido es el punto de arribo a la unidad de pensamiento, sensibilidad y sensaciones confluyen en él;

e) **la ejecución:** es la fase última, fuera ya del análisis la ejecución es la materialización de la interpretación. Ahora el trabajo técnico es importante para poder expresar solventemente lo que se ha decidido, por eso es la última fase pero nunca el inicio del estudio. En este caso resulta en una búsqueda sin sentido, a ciegas; así se logra que todo resultado llegue «en función de» y no autónomamente.

## **Análisis y sensibilidad**

A este punto está claro que sensibilidad y racionalidad no se oponen y que basar la interpretación en el análisis es encontrar caminos sensibles para la interpretación. Quiero decir que cuando se llega a un compromiso de fondo con el trabajo profundo, el compromiso verdadero y no formal con la música, asegura no sólo un mejor resultado sino una actitud proclive al goce de la actividad instrumental, es decir de la música que es, seguramente, lo que todo instrumentista diría que desea hacer cuando se sienta con el instrumento.

## Bibliografía

- Bent, Ian. *Análisis musicale*. Torino, EDT/SidM, 1990.
- Berry W. *Form in music*. New Jersey, Prentice-hall, 2a. ed., 1986.
- Dahlhaus, Carl. *Fondamenti di storiografia musicale*. Fiesole, Discanto, 1980.
- Farnsworth, Paul. *The social psychology of music*. Iowa. The Iowa State University Press, 1969, Cap.I.
- Frances Robert. *La perception de la musique*. Paris, Vrin, 1972.
- LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*, Madrid, Ed. Labor, 1989.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago. The Chicago University Press, 1956.
- Nattiez, Jean Jacques. *De la sémiologie à la musique*. Montréal, Université du Quebec, 1988.
- Neuhaus, Henrich. *El arte del piano*. Madrid, Real Musical, 1986.
- Panarace, Juan Carlos. *El lado oscuro de la música, análisis para instrumentistas*. La Plata, Fundación del Plata, 1993.
- Tarasti Eero. «Beethoven's *Waldstein* and the Generative Course», en *Indiana Theory Review*, vol 12. pp.99-140. Indiana, Spring and Fall, 1991.
- Tarasti Eero. «De l'interprétation musicale», *Actes sémiotiques. Documents du Groupe de Recherches sémiolinguistiques*, vol V, N°42, Paris. E.H.E.S.S.-C.N.R., 1983.

## Notas

- (1) Véase Jean LaRue, cit. LaRue no propone novedades en el campo analítico –según sus propias palabras– pero sí una metodología analítica muy rigurosa y ordenada. Sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento (SAMeR) conforman un sistema analítico en los niveles macroformales y microformales de gran utilidad para la comprensión de la evolución del discurso y del valor estructural y expresivo de cada elemento constitutivo (Cfr. LaRue, cit.).
- (2) Véase por ejemplo *Córdoba* de Albéniz, el bajo en el comás 88, en la revisión de Ernesto de la Guardia propone do#-re-do-si<sup>b</sup>-la; en cambio la edición llamada de Leipzig propone do#-3-do#-si-la; la diferencia es ni más ni menos que un cambio de escala. Y el efecto de las disonancias que se producen con la totalidad cambia totalmente.
- (3) Véase la propuesta analítica de la gramática generativa de la música, en Tarasti (1991). El autor, basándose en Greimas y Lerdahl y Jackendoff elabora una teoría semiótica que da valor «actorial» a las estructuras, presentándolas en modo útil para un análisis que apunte a la interpretación.