RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE

UNA
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES "REVUELTAS DEL ARTE"

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;
Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III
III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES "REVUELTAS DEL ARTE"

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023
El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES "REVUELTAS DEL ARTE"

COMPILADORA
Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS
Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES
Facundo Marcos

DISEÑO
Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO
Viviana Polo

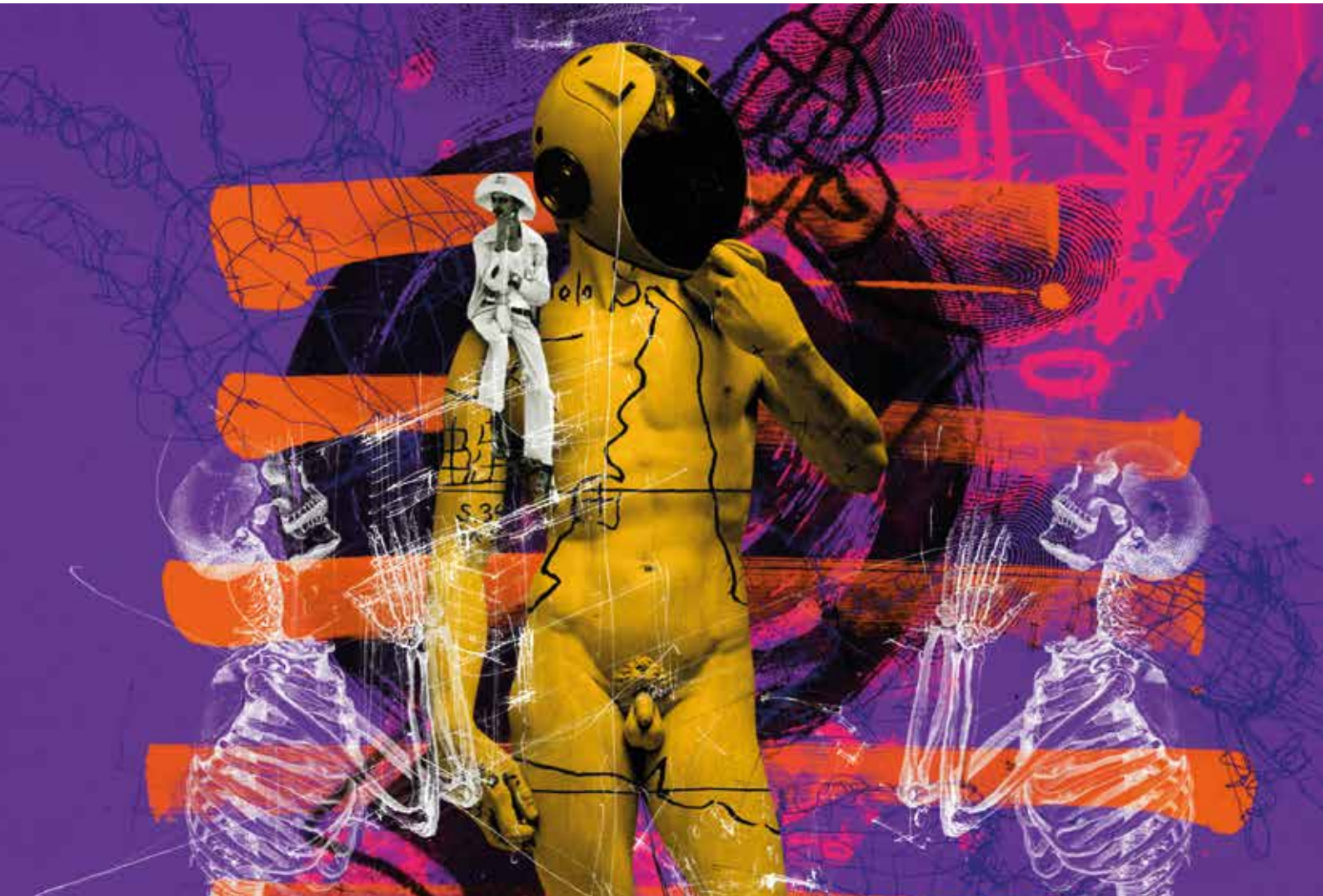
RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

EJE 2

ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES



EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.3: DECOLONIALISMOS ARTÍSTICOS: PRÁCTICAS Y PENSAMIENTOS INSURGENTES

La interpretación musical de cámara como proceso interactivo entre los músicos

Luciana Milomes (Universidad Nacional de La Plata)
Mónica Valles (Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN: Desde sus inicios, la música de cámara, como género, ha sufrido una serie de cambios que, si bien se cristalizan en las definiciones actuales, mayormente provenientes del siglo XIX, aún hoy siguen en constante desarrollo (Baron, 2008). Por otra parte, la tradición de la enseñanza musical académica se ha caracterizado por la primacía del modelo conservatorio (Musumeci, 2002; Kinsgbury, 1988) a la hora de entender la experiencia y la formación del músico profesional. Este modelo se caracteriza por una concepción fuertemente individualista, que invisibiliza la importancia de la interacción humana en la experiencia musical y las dimensiones vinculadas a la práctica social de la música. La construcción de la interpretación propia de una obra de cámara implica mucho más que el "hacer sonar la partitura" o la adecuación a determinado estilo musical. Es en la interacción entre músicos, a través del hacer musical (dentro de un determinado entorno), donde surgen los elementos propios de una interpretación, que la diferenciarán de cualquier otra interpretación de la misma obra, a través del acto de conocer al otro en la ejecución (Martínez y Pérez, 2021). La música de cámara, como disciplina eminentemente social e interactiva, es un terreno fértil para permitirnos repensar la práctica musical y preguntarnos cómo podemos abordar esta disciplina desde un enfoque situado en el contexto social e

interactivo. A través de la realización de entrevistas semiestructuradas a músicos de formación académica y un posterior análisis de su contenido, este trabajo se propone indagar acerca de la interacción en la experiencia de los músicos durante el proceso de creación conjunta de una interpretación de cámara.

Palabras clave: Música de cámara; Interacción; Interpretación musical.

Fundamentación

La pregunta sobre qué define a la música de cámara podría ser contestada de diversas maneras, ya que este género ha ido variando en algunas de sus características desde sus inicios. Si bien algunas de ellas se han mantenido hasta hoy (por ejemplo, la existencia de un solo músico por parte), otras pueden ser reconsideradas a la luz de los cambios socioculturales. Sin embargo, si pensáramos en una característica constituyente de la práctica musical de cámara, podríamos nombrar la construcción interactiva, cuerpo a cuerpo, de una interpretación musical entre un número reducido de músicos que, acompañada por la puesta en escena y las condiciones propias de la *performance* en vivo de esta música, contribuyen a la creación de su distintivo clima intimista (Baron, 2008). La enseñanza de la música de cámara no ha estado exenta de los modelos y supuestos que se ponen en juego en la formación académica de los músicos profesionales. En este sentido, no podemos dejar de nombrar el caso del denominado “modelo conservatorio” (Musumeci, 2002; Kinsgbury, 1988). A lo largo de los siglos la transmisión del conocimiento musical en Occidente ha estado centralizada en la figura del conservatorio. Tradicionalmente, la figura del conservatorio se ha encargado no solo de la formación del músico profesional, sino del mantenimiento de una serie de ontologías ligadas a la visión de la música y la experiencia musical. El término “conservatorio” deriva de una función asistencial inicial de “conservar” a

un sector de la población, como así también de “conservar” el patrimonio de la música sacra centroeuropea. Con la posterior evolución de estas instituciones en centros especializados en la formación de músicos profesionales, con el caso paradigmático del Conservatorio de París, fundado a fines del siglo XVIII, estos espacios se consolidan además como encargados de mantener y reproducir el concepto de músico profesional, que se cristaliza en el ideal moderno del siglo XVIII. El músico es aquel instrumentista virtuoso, formado desde una óptica individualista y cuyo acercamiento a la música está exclusivamente mediado por el texto de la partitura musical. Este ideal de músico profesional ha logrado permear hasta nuestros días, enmarcado en una formación musical que, ahora no necesariamente centralizada en los conservatorios, sino también en instituciones de nivel superior, como las universidades, se reproduce a través de supuestos y del currículum oculto de la formación musical profesional. El modelo pedagógico surgido de estos ámbitos de formación, al cual se ha denominado “modelo conservatorio”, se caracteriza por limitar la enseñanza de la música a aquellas músicas pertenecientes al canon musical centroeuropeo, centrar la enseñanza en la lectoescritura musical, priorizar el desarrollo del virtuosismo instrumental basado en la idea del genio musical, mantener una estricta normatividad en las interacciones sociales que tienen lugar en los procesos de enseñanza aprendizaje, favoreciendo la lógica diádica maestro-discípulo y desestimando el carácter social y situado, tanto de la experiencia musical como de su enseñanza y aprendizaje (Musumeci, 2002; Holguín Tovar y Martínez, 2017; Shifres y Gonnet, 2015).

En este sentido, resulta fundamental caracterizar la práctica musical de cámara como una experiencia musical conjunta en la cual se arriba a una interpretación musical creada en el devenir de la interacción. Los estudios actuales sobre cognición musical proponen a la experiencia musical como inserta en un complejo mente-cuerpo-entorno, definiéndola como corporeizada y multimodal (Valles y Milomes, 2021). En este marco, puede afirmarse que la práctica de la música de cámara se basa en la interacción dinámica de los músicos. A su vez, también se interactúa con el texto escrito y con una serie de convenciones estilísticas

que definen la práctica. Sin embargo, la construcción de la interpretación propia de una obra de cámara implica mucho más que el "hacer sonar la partitura" o la adecuación a determinado estilo musical. Es en la interacción entre músicos, a través del hacer musical (dentro de un determinado entorno), donde surgen los elementos propios de una interpretación, que la diferenciarán de cualquier otra interpretación de la misma obra, a través del acto de conocer al otro en la ejecución (Martínez y Pérez, 2021), dando lugar así a un proceso de creación conjunta de la interpretación. Es un intercambio dinámico que implica una serie de acoplamientos y adaptaciones mutuas, necesarios para lograr los resultados musicales de forma compartida y donde se sitúan los procesos relacionados con la práctica creativa. Implica, además, una adaptación y una interacción con el entorno y el contexto de práctica, en este caso la música de cámara, su estilo y sus normatividades propias, que moldean el ensayo, y su dinámica de una forma determinada, en donde lo individual y lo colectivo se encuentran en interrelación constante (Schiavio y Benedek, 2020).

OBJETIVOS

Este trabajo se propone indagar acerca de la interacción durante el proceso de creación conjunta de una interpretación de cámara desde la experiencia de los músicos.

METODOLOGÍA

Se convocó a cuatro dúos conformados por músicos recientemente graduados de distintas carreras de música. Los dúos fueron conformados especialmente para este estudio, con dos orgánicos: voz y piano y clarinete y piano. Las obras seleccionadas fueron *Les berceaux, op. 23 n.º 1,* de Gabriel Fauré, y el *Dúo para piano y clarinete op. 15,* de Norbert Burgmüller, respectivamente. Se facilitó un fragmento de dicha obra a cada músico dos semanas antes del estudio, para que cada uno de ellos pudiera estudiar su parte por separado. Durante el

estudio se les pidió que tocaran sus partes individualmente y luego se les pidió que realizaran un ensayo de treinta minutos de duración, para trabajar musicalmente la obra y llegar a "una versión final". La *performance* completa fue registrada en video y en audio. Posteriormente, se administró a los músicos una entrevista semiestructurada, diseñada sobre cuatro ejes con los que se buscó indagar sobre distintos aspectos de la experiencia de los músicos al tocar juntos durante el ensayo. Se transcribieron las entrevistas y se realizó un análisis de contenido, para identificar fragmentos significativos en relación con la interacción entre los músicos. El foco del estudio fue emergiendo del análisis de los dichos de los participantes, al tiempo que se procuraba comprender cómo los músicos iban creando su interpretación. Luego de la delimitación de las unidades de análisis, se realizó una codificación en la que se asignaron categorías a los datos.

RESULTADOS

El análisis de las entrevistas permitió aislar dos categorías principales y sus correspondientes subcategorías, que se describen a continuación:

1. Procesos interactivos durante el ensayo: esta categoría principal está relacionada con la adaptación mutua, la creación de acuerdos musicales conjuntos y la implicación general en la tarea musical. Incluye las siguientes subcategorías:

a) Realización de acuerdos: se refiere a los acuerdos interpretativos que se llevan a cabo a lo largo de la construcción de la interpretación conjunta de la obra. Estos acuerdos son realizados tanto de manera verbal, previamente a ser tocados, como espontáneos, en la interacción al momento de ejecutar la obra.

> *Clarinetista: Claro, ¿qué queremos? ¿Que haya un contraste o haya una continuidad? Llegar a un acuerdo porque si no lo acordamos vamos a hacer cosas distintas* (Dúo 2).

b) Análisis musical conjunto: se refiere al análisis musical que realizan los músicos, a partir del cual definen estrategias interpretativas.

> *Cantante: Y también depende de tu rango de voz, soy una soprano bastante lírica, entonces voy a llegar a un sol con una intensidad que otra soprano no es capaz de lograr.*
> *Pianista: Eso cambia mi forma de tocar* (Dúo 3).

c) Adaptación musical mutua: se refiere a la adaptación mutua, escuchar al otro, ser modificado por él y por sus ideas musicales durante el ensayo.

> *Pianista: Sí, yo desde mi parte creo que cuando toqué sola estaba como más fría, pensando en estar como correcta con los acordes. Las notas y no tanto en el discurso. Cuando la empecé a escuchar a ella, naturalmente se empiezan a dar las comas, los aires. Y eso me parece que es lo lindo del laburo en equipo, que tiene que ver con que no hay que hablarse mucho, es como: ah...* (Dúo 4)

2. Progresión de la interacción: esta categoría principal está relacionada con la construcción del vínculo musical con el compañero a lo largo del ensayo. Se refiere a la construcción de un entendimiento mutuo que resulta en fluidez musical y un nivel creciente de comodidad al tocar juntos. Incluye las siguientes subcategorías:

a) Entenderse musicalmente con el otro: se refiere a comprender y anticipar las ideas y propuestas musicales del otro.

> *Pianista: Por eso a medida que fuimos haciendo distintas pasadas ya podía anticiparme más o menos a lo que estaba tocando él. Escuchándonos un poco más y entendiéndonos un poco más a medida que íbamos tocando* (Dúo 1).

b) Confianza en el otro: se trata de un creciente estado de comodidad con el otro al que los músicos refieren llegar avanzado el ensayo.

> *Cantante: Para mí bastante bien, bastante parejo. Obvio que, al principio, hasta que entramos en un poco más de confianza… pero en general muy bien, supercómodas. O sea, después se fue acrecentando y después ya era cualquier cosa (risas)* (Dúo 4).

c) Conocimiento común: se refiere a un corpus común de conocimientos acerca del estilo, la práctica y la forma de abordar el trabajo conjunto.

> *Cantante: Creo que más allá de no haber tocado juntos, nosotros compartimos un coro con el que yo este año trabajé, entonces lo que él dijo sobre el texto, me conoce en ese sentido* (Dúo 3).

d) Fluidez musical: se refiere a la sensación de que el hacer musical se desarrolla de forma fluida y sin problemas.

> *Pianista: Al principio es como que estoy escuchando y viendo… la música. Después empieza a fluir todo perfecto, nos pasó un par de veces en el medio que dije "uh, estaría buenísimo que nos haya grabado esta", pensaba (risas)* (Dúo 4).

CONCLUSIONES

Como se desprende del análisis de las entrevistas, la dinámica de ensayo se presenta como un proceso interactivo en cuyo transcurso se van alcanzando diferentes tipos de acuerdos entre los participantes y se va moldeando el vínculo entre ellos. En las primeras instancias del ensayo los músicos se escuchan por primera vez y ponen en común sus partes musicales. En este primer momento las interacciones están orientadas a generar acuerdos orientados a la toma de decisiones musicales ligadas a la concertación musical del dúo, la coordinación de las partes individuales y las primeras decisiones interpretativas.

La categoría Progresión en la interacción muestra que, con el correr del ensayo, comienzan a aparecer otro tipo de acuerdos que tienen que ver con la toma de decisiones expresivas de manera conjunta y que se alcanza un “estar con el otro” donde la confianza, el entendimiento y la anticipación de las ideas musicales del otro se presentan como características centrales.

Cabe destacar que, si bien las categorías emergentes del análisis fueron encontradas en todos los dúos, en cada uno de ellos aparecen en mayor o menor medida, dependiendo del perfil de cada dúo. En algunos, las respuestas estuvieron orientadas sobre todo hacia los procesos de análisis musical y la construcción de una idea conjunta de interpretación, mientras que otros dúos centraron sus respuestas en relatar la experiencia de la construcción del vínculo con el otro durante el ensayo.

Al comienzo de este trabajo, se expuso la idea de que existen componentes de la interpretación musical conjunta que son el producto de la interacción entre los músicos, del proceso de conocimiento mutuo e intercambio que se da durante la ejecución, que hacen que cada interpretación sea única. En este sentido, las diferencias entre los dúos participantes de este estudio dan cuenta de que, si bien existe una forma de trabajo en el ensayo, que se enmarca dentro de las características contextuales y estilísticas de la música de cámara, las dinámicas hacia dentro del ensayo pueden presentar diferencias dependiendo de los intérpretes y de cómo abordan este proceso de co-construcción de la actividad creativa. Así, la interacción dentro del ensayo de cámara se presenta como un proceso en el cual conviven distintas instancias de producción conjunta, que se estructura sobre la construcción progresiva de un vínculo musical entre los intérpretes, que les permite llevar adelante la tarea con una identidad propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baron, J. (2008). *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. Pendragon Press.

Holguín Tovar, P. y Martínez, I. (2017). La didáctica musical entre la primera y la tercera persona: hacia una perspectiva de segunda persona en la formación de músicos profesionales. *Pensamiento, palabra y obra*, (*18*), 6-15.

Kingsbury, H. (1988). *Music, talent, and performance: A conservatory cultural system*. Temple University Press.

Martínez, I. C. y Pérez, D. I. (2021). La perspectiva de segunda persona y la música. *El oído pensante*, *9*(2), 14-40.

Musumeci, O. (2002). Hacia una educación de conservatorio humanamente. *Actas de la 2ª Reunión Anual de SACCoM*. SACCoM.

Schiavio, A. y Benedek, M. (2020). Dimensions of musical creativity. *Frontiers in Neuroscience*, *14*.

Shifres, F. y Gonnet, D. H. (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemus*, *3*.

Valles, M. y Milomes, L. (2021). La interacción entre músicos de cámara desde la perspectiva de la segunda persona de la atribución mental. *El oído pensante*, *9*(2), 137-158.