



Revista de la Lista Electrónica  
Europea de Música en la Educación. nº 5  
Mayo 2000

## Nueva mirada sobre la actividad del pianista

Antonio Narejos

---

El presente trabajo fue presentado en las I Jornadas de Investigación en Educación Musical (Ceuta, 1-3 octubre de 1998). Organizadas por ISME España.

---

El estudio de la ejecución pianística ha sido tradicionalmente abordado desde la urgencia por el cumplimiento de determinados objetivos externos. De un lado la asimilación de normas de pureza estilística y de valores estéticos que determinan la competencia interpretativa del pianista; de otro el aprendizaje de un buen número de acciones concretas, fijadas de acuerdo a los principios de una técnica y según criterios de máxima eficacia. De este modo el pianista queda reducido a una especie de caja negra, capaz de interpretar la partitura y de responder a ella mediante las acciones adecuadas, pero en cuyo interior apenas conocemos lo que sucede. Cuestiones acerca de cómo dotamos de significado musical a los sonidos, la relación entre la expresión musical y la actividad motriz, o cómo funcionan nuestros mecanismos de control durante la ejecución, siguen preocupando muy poco en un entorno teórico que mantiene al margen al pianista.

En los conservatorios ha prevalecido una enseñanza en clave de éxito-fracaso, especialmente preocupada por el rendimiento, que se ha mostrado incapaz de dar cuenta de las verdaderas necesidades del alumno. Una enseñanza que ha creado una práctica formalizada y unos preceptos interpretativos que le son ajenos, que han puesto entre paréntesis el problema de su autorrealización y que a menudo terminan por convertirlo en un extraño ante sí mismo.

Este breve trabajo quisiera aportar algunas ideas al desarrollo de un marco teórico con suficiente alcance como para construir una nueva visión de la ejecución pianística, considerada en su sentido más amplio; que fuera capaz de conectar la teoría con la práctica y dar respuestas adecuadas al comportamiento del pianista, como de servir de guía para la observación y la investigación.

No pretendo un acercamiento a la ejecución pianística desde unas supuestas condiciones de verdad, sino más bien desde la propia práctica, formulando preguntas que atiendan más a lo que de hecho hacemos cuando tocamos el piano y no a lo que deberíamos hacer. Intentando, por ejemplo, comprender cómo hemos llegado a adoptar un comportamiento determinado y a qué nos comprometemos al asumir ese modo de actuar.

### La interpretación en el ámbito de la experiencia musical

La tradicional separación establecida entre interpretación y ejecución, se sustenta en el prejuicio que relega al pianista a la función de mero transmisor de la obra musical. No en vano, y durante al menos los dos últimos siglos, la historia de la música ha gravitado en torno a la obra, máxima expresión de la creación artística, que debe ser presentada por un intérprete para poder llegar al público, el cual se constituye en su destinatario final. Sin embargo no es difícil concluir que las obras musicales solo son cristalizaciones de propuestas interpretativas concretas y que por tanto la música no puede reducirse a ellas. John Cage decía que "cuando separamos la música de la vida, lo que nos queda es arte (un compendio de obras maestras)".

A menudo nuestros alumnos de piano, enredados entre la partitura y el instrumento, no son capaces de identificar la música con la vida, y gran parte de la culpa la tiene la dependencia respecto al viejo triángulo compositor-ejecutante oyente que regula la enseñanza musical en nuestros conservatorios. Desde este planteamiento se ha definido una cosmología de la música tradicional en cuyo centro se sitúa la obra, de tal forma que solo a través de ella es posible la comunicación. Sin embargo creo que, si queremos aproximarnos a la experiencia musical viva, haríamos mejor contemplando al hombre en el universo sonoro en el que se halla inmerso y atender a las relaciones significantes que establece con él.

Los compromisos de significado adquiridos por los miembros de una comunidad tienen su base en los valores que sustentan sus formas de vida y se desarrollan en el interior de una cultura. Mediante la negociación a nivel social, se van definiendo estos significados que les permitirán recibir, traducir o expresar el fenómeno sonoro transformado en música. Se trata de un proceso amplio de interpretación compartida, que atraviesa por entero la experiencia musical, otorgando al individuo un sistema de garantías que le permite al menos dar un sentido a su propia experiencia y proyectarse hacia el futuro. Este concepto de interpretación está presente tanto en la actividad del oyente, dotando de significado a los sonidos, como en la del compositor, al plasmar sus propuestas interpretativas a través de algún tipo de lenguaje y en la del ejecutante que, en su diálogo con la obra, construye una nueva realidad musical a la vez interpretada e interpretable. Tanto es así, que hasta se puede afirmar que no existen los intérpretes porque haya obras que necesiten ser interpretadas, sino que existen obras porque hay intérpretes que las provocan.

La música no será más algo que existe en un lugar separado del hombre y de sus actividades musicales concretas, sino que es ahí precisamente donde debemos buscar el origen de la experiencia musical, en el modo en que los individuos se desenvuelven con los sonidos y se expresan a través de ellos, en el uso que de hecho hacen del lenguaje y no a una hipotética lógica subyacente, apoyada en pretendidos valores universales y eternos.

## **El pianista ante la partitura**

La actividad del intérprete no se agota en el cumplimiento de la partitura. El texto escrito antes que un punto de llegada, supone el arranque de un número infinito de opciones interpretativas. Lo que no significa que la interpretación sea algo añadido a los signos de la partitura, sino que más bien se constituye en el modo en que éstos adquieren sentido ante nosotros mismos, desembocando en una experiencia vital que va desde el pensar o el sentir hasta el actuar. La música, a través del texto, es siempre inferida y representada por la mediación de una interpretación, aunque ésta sea vaga, vulgar o bien se reduzca a la simple descodificación.

Cuando interpreto, lo que hago es elegir una opción: planteo una hipótesis y veo como funciona, lo que puede llevarme a su convalidación o invalidación. Pero en todo caso esta hipótesis no puede ser considerada solamente como "lo que se deduce del texto escrito", algo así como si se tratara de aplicar unos conocimientos que hicieran posible reconstruir la intención del autor. Si bien la opción que elijo está influida por mis conocimientos, también lo está por mis experiencias previas, mis expectativas y necesidades expresivas, que se imponen a mi manera de entender el mundo y de realizarme en él. Se trata de una actividad intencional en la que termino implicándome por entero, aunque esto no signifique en absoluto que el objeto de mi intención tenga que estar determinado concretamente. Digamos que no es en la referencia explícita a contenidos externos a la música donde se manifiesta la expresión musical, sino en la interrelación que se extiende a todo el ámbito de la experiencia humana, por medio de analogías, combinaciones o asociaciones.

Al realizar propuestas interpretativas el pianista, más que en un descubridor, se convierte en inventor. Pero estas atribuciones de sentido no se hacen arbitrariamente, sino que en gran medida es el discurso musical el que impone el cumplimiento de las reglas que él mismo genera. Digamos que, si bien inicialmente hay varias posibilidades, desde el momento en que escojo una de ellas, no tengo más remedio que seguirla. Por ejemplo, yo decido sobre qué nota de una melodía sitúo el punto culminante y organizo la línea de tensión hacia ella: mi fraseo solo será coherente si soy capaz de culminar la propuesta que yo mismo he realizado. Podríamos tener la impresión de que la continuación está de algún modo determinada de antemano. Libertad y

determinismo terminan por reconciliarse.

Junto a los criterios de estilo, que debemos conocer al elaborar nuestras interpretaciones, se impone atender a las condiciones del propio discurso, como medio para que éste se nos manifieste como una unidad plena de sentido, superando el nivel superficial del signo. Condiciones que pueden expresarse en términos de actividad y pasividad, cohesión y separación, tensión y relajación, equilibrio, impulso, preparación, etc. Solo de este modo me sería posible asumir el compromiso de mi propia interpretación y llegar así a sentirme su verdadero artífice.

## **El pianista ante el instrumento**

La actividad del pianista se pone de manifiesto a través del movimiento y puede ser ordenada en sistemas de acciones que se orientan a la realización de una intención musical.

El estudio de estas acciones ha sido normalmente abordado desde la casuística, desarrollando métodos por los que se describen los procedimientos considerados óptimos. La mayoría de ellos no van más allá de la recopilación de consejos técnicos avalados por la experiencia de algún gran pianista. Se trata a menudo de recomendaciones valiosísimas, pero que no superan el nivel de la observación y del razonamiento más o menos intuitivo. Incluso a veces conducen a conclusiones falsas y hasta absurdas sobre los modos de actuar, terminando por provocar la desconfianza de muchos pianistas hacia la reflexión teórica en sí misma.

Por otra parte, y a lo largo de todo el siglo XX, se han seguido programas científicos para el análisis de la técnica pianística. Estudios apoyados en ciencias interdisciplinares como la anatomía, la fisiología o la mecánica, desde las que se ha creído llegar poco menos que a verdades indiscutibles, pero que finalmente no han conseguido superar el problema de su aplicación a la práctica del piano. Prueba de ello es que a la verdadera fiebre de investigaciones y publicaciones que desbordaron las primeras décadas de este siglo, ha sucedido una sorprendente falta de interés, apenas compensada por algunos estudios preciosistas sobre aspectos técnicos muy parciales o por la reciente explosión de la medicina aplicada a la música, especialmente preocupada por la prevención y tratamiento de lesiones.

Estas ciencias han enriquecido la visión de la técnica pianística, proporcionando argumentos muy sólidos para la refutación de algunos enunciados derivados de la experiencia. Han mostrado que es posible una aproximación al estudio de las acciones del pianista desde criterios objetivos y han permitido llegar a conclusiones que superan definitivamente el nivel de la opinión personal. Sin embargo estas investigaciones no han sido capaces de aportar una visión global que permita la interconexión de sus resultados y llegar a principios generales que sirvan para explicar todas las variantes técnicas, en muchas ocasiones aparentemente contradictorias. El pianista no llega a percibir, por ejemplo, la utilidad de la anatomía, ya que no son los músculos, sino los movimientos los que están representados en sus centros nerviosos superiores. Tampoco la de la mecánica: ¿alguien ha encontrado la aplicación práctica del sistema de palancas, tan manoseado en los tratados de técnica pianística?

La tarea urgente que nos aguarda es la de establecer las conexiones entre los distintos aspectos relacionados con la ejecución. Se hace necesario el desarrollo de modelos dotados de suficiente coherencia interna, que permitan reorientar la investigación hacia el papel que desempeña cada elemento con relación al conjunto según la finalidad general. La atención a las estructuras y a la forma en que están organizadas sistemáticamente, en lugar de las acciones parciales como si se trataran de unidades independientes. En este sentido mi propuesta se concreta en:

1. Estudio desde la morfología funcional, atendiendo a las condiciones que determinan las posibilidades de actuación. Ante todo es necesario que el pianista conozca su propio cuerpo, y luego que aprenda a usarlo tal y como por su diseño puede ser usado.
2. Utilización de dos modelos para el estudio de la estructura de los movimientos: uno de ejes (cinemático) y otro de fases (dinámico).

3. Estudio de las características motoras generales desde la atención a sus cualidades (fuerza, precisión, coordinación, velocidad, amplitud, etc.)

### **El pianista ante sí mismo**

En el origen de mis reflexiones están la consideración de la experiencia musical como una manifestación del comportamiento expresivo y el reconocimiento del pianista como una totalidad, donde ya no es posible la división en partes sin perder su unidad esencial.

Cuando tocamos el piano, no realizamos movimientos en sentido estricto, sino que en cada una de nuestras acciones comprometemos todo nuestro potencial humano: tras cada movimiento observable, por pequeño que éste sea, tiene lugar una gran actividad cognitiva y emocional que lo determina en gran medida. Al identificarse con una intención expresiva, el movimiento se transforma en GESTO, cuya realización final asumimos como irremediablemente nuestra.

La Gestalt había puesto en evidencia la existencia de una semejanza estructural, que puede ser directamente percibida, entre el comportamiento externo y los procesos mentales correspondientes. Aquí radica el poder de las imágenes mentales, como síntesis significativa de la intención expresiva: según se va produciendo su adaptación con las sensaciones táctiles, cinestésicas, visuales y auditivas, la evocación del gesto se hace más libre y fluida. Desde ese momento no existen ya los objetivos musicales por un lado y las acciones por otro, sino que ambos extremos se integran como eslabones de un mismo conjunto.

La memoria del cuerpo y del instrumento, así como de las posibilidades del primero a través del segundo, nos permite identificar el piano como una prolongación de nosotros mismos, ampliando nuestra conciencia corporal y nuestras capacidades expresivas: el sonido del piano se convierte en nuestra propia voz.



[Volver al índice de la revista](#)