

Un análisis de los aspectos comunicativos del pianista Vladimir Horowitz con el público¹

Carlos Andrés Sánchez
Conservatorio Profesional de Música "Pablo Sarasate". Pamplona
E-mail: carlosandr@hotmail.com

RESUMEN

Este trabajo aborda la comunicación artística, en general y musical en particular, centrada en una de las figuras más sobresalientes de la historia de la interpretación musical: el pianista Vladimir Horowitz. Analizamos inicialmente cuándo y de qué manera se produce esa comunicación del creador con su público a través del intérprete, desde una doble perspectiva: la del propio artista que plasma sus conocimientos y sus vivencias a través de la obra que interpreta, y la del oyente, cuya forma de escuchar está condicionada por aspectos emocionales, cognitivos y socioculturales. En el trabajo empírico hemos tratado el análisis de los diferentes tipos de percepción de un público, previamente seleccionado según unos perfiles determinados, relacionando el gesto de V. Horowitz con su forma de tocar, diferenciando el modo de percepción de los asistentes a la prueba para con las piezas que sólo podían ser escuchadas y, con aquellas otras que además permitían visualizar al artista mientras interpretaba. Asimismo, hemos indagado sobre la relación entre todos los sujetos producto de la investigación según sus perfiles, y analizado los recursos técnicos supuestamente empleados por V. Horowitz para lograr captar la atención del público, valorando así su capacidad comunicativa. Por último, hemos procurado una aproximación en la definición del grado de comunicación entre V. Horowitz y las personas seleccionadas, basándonos en su declaración de sensaciones y emociones percibidas.

ABSTRACT

This work addresses the artistic communication in general, and the musical communication in particular, focusing on one of the most exceptional figures in the history of musical interpretation: the pianist Vladimir Horowitz. First, we provide a dual perspective on when and how the interpreter intermediates the communication between the composer and the audience: one perspective is that of the artist who shapes his interpretation based on his knowledge and experiences, and the other perspective is of the listener, whose way of listening is affected by emotional, cognitive and socio-cultural factors. In the empirical part we have analyzed the different types of perceptions reported by an audience, that have been selected along a number of characteristics. We related the body language of Horowitz with his way of playing, distinguishing between the perceptions of the audience in those pieces where they could only listen to the music, and those in which they could see the artist performing. In addition, we have investigated the relationship among all the subjects according to their profiles, and analyzed the technical resources employed by Horowitz in capturing the audience's attention, thus evaluating his ability to communicate. Finally, we have sought to advance a definition of the degree of communication between Horowitz and the selected audience, based on their reported sensations and emotions.

¹ Este trabajo ha sido elaborado como parte de los requerimientos del Programa de Doctorado "Educación musical y cultura estética" de la Universidad Pública de Navarra y dirigido por la Dra. Dña. Ana Laucirica Larrínaga durante el curso 2005-2006.

Introducción

Cuando observamos un cuadro, asistimos a una obra de teatro, o escuchamos una pieza musical, por poner algunos ejemplos, hay algo dentro de nosotros que no nos deja indiferentes. Ciertos aspectos que componen estas circunstancias, entran en nuestro interior y nos van creando un juicio determinado de esas obras en concreto. El artista creador ha querido entrar dentro de nuestro mundo a través del suyo y ha dejado una serie de contenidos, en muchas ocasiones condicionados por la forma, que deben llegar al receptor. Por decirlo de algún modo, el artista se comunica con el mundo exterior a través de su creación, aunque en muchos de los casos esta comunicación no se hará de manera consciente. La obra de arte tiene sentido en sí misma y surge de la necesidad del artista de crear, influido siempre por una estética determinada que irá variando a lo largo de los siglos, y por su ambiente social y cultural. Es por ello por lo que una creación artística no tendría porqué ser valorada únicamente en función del número de personas que pueden llegar a disfrutar de ella.

El presente trabajo se centra en uno de los temas más complejos de la relación entre el intérprete musical y el público: la comunicación. Para enmarcar este aspecto dentro del contexto artístico general, comenzaremos tratando la comunicación en el arte: el proceso de creación por parte del artista, la figura del intérprete -si procede-, el público, o el contenido de la obra. Seguidamente nos centraremos en la comunicación musical en particular, y abordaremos aspectos como la relación entre el intérprete y el público, la figura del oyente, la cuestión del significado de la música y haremos un pequeño análisis de algunos factores técnico-musicales influyentes en la comunicación pianística. Seguidamente pasaremos a explicar el trabajo empírico, centrado en la figura

del pianista Vladimir Horowitz, cuya forma de transmitir y comunicar será objeto de nuestro estudio. Después analizaremos los resultados obtenidos de esta investigación, finalizando con unas consideraciones generales.

1. La comunicación artística

Los primeros filósofos que meditaron sobre el proceso creador partían de la base de que la creación era un fenómeno sobrenatural. Diversos autores como Platón lo explicaban como un arrebató de la razón, pero a consecuencia de la intervención divina. Es en el Romanticismo cuando el artista acepta que el proceso creador le suscita un enorme despliegue de tensión psíquica, es más, busca este tipo de tensión porque la considera propicia para el acto de creación. La divinización de esta fase del proceso creador conocida popularmente como inspiración, viene dada por el hecho de que esta "iluminación" acaece por lo general de una manera súbita e inesperada. La capacidad creadora del artista se revela superior a sus capacidades humanas, y el acto creador coloca al artista por encima de sí mismo, se le presenta como un acto gratuito. Vidales (1997) defiende que el arte puede ser considerado como un hecho social si lo concebimos como un lenguaje y Wölfflin (1982, citado en Vidales, 1997) sostiene que la obra de arte "habla por sí sola", es decir, que no es necesario partir de la biografía del artista. Esto supondría que la obra del artista se independizaría de este último una vez que estuviera finalizada, idea que de algún modo defiende también Blanco (1998), el cual sostiene que aunque el artista esté de alguna forma presente en la obra de arte, ésta se separa de su autor y vive su propia vida. Algunos autores van más allá cuando sostienen que la obra, con su sola presencia, crea su propio público.

En los comienzos del Romanticismo las obras artísticas se consideraban valiosas por sí mismas y se realizaban como fruto de una necesidad interior del artista, el cual valoraba su creación como algo único, al margen de la aceptación social que ésta pudiera tener. Se reacciona contra la artificialidad del siglo XVIII, el pensamiento ilustrado, y el escepticismo en cuanto a valores, y esto se traduce en una mayor libertad compositiva y en la valoración de la obra de arte en sí misma, al margen del público. En siglo XX se toman elementos del pasado pero para crear lenguajes y significados nuevos. En poco espacio de tiempo surgen movimientos y estéticas muy variadas, e incluso conforme va avanzando el siglo, se consideran como *arte* obras que en el pasado jamás hubieran tenido tal consideración. Según Lambert (1985) en el siglo XX Arte es lo que cualquier persona decide presentar como arte. En opinión de Calvo (2001) después del arte conceptual y sus caminos paralelos, el arte perdió todos sus atributos, provocando una “ausencia de deseo” por parte del espectador, y es en ese momento donde se acabó la vanguardia y comenzó, sobre los años 70, el *Arte postmoderno* o *postvanguardista*. Pero esto no acabó de ningún modo con la capacidad artística, sino que cada vez iban apareciendo más artistas. El arte se promocionó socialmente más que nunca y ya no formó parte de un movimiento, sino de una tendencia de moda. También en esta época existía una tolerancia y una capacidad de asimilación, que permitía un eclecticismo mayor. En la actualidad, según Calvo (2001, p. 310), la sociedad se hallaría en una dinámica de aceptación indiscriminada de la obra de arte: “*Es lo que se llama postmoderno: la aceptación de la dinámica moderna por parte de la sociedad*”. Según esto, hoy en día la obra de arte se asentaría en una sociedad más tolerante y con mayor capacidad de asimilación, y esto permitiría más libertad a los artistas y un camino más abierto hacia el futuro.

2. La comunicación artístico-musical

La idea de *interpretar* y sus problemas comienzan a ser motivo de estudio a partir del siglo XIX, y es desde entonces cuando se comienza a ser consciente de que en una partitura impresa no está la obra revelada totalmente. En este problema de ir más allá de las notas, el cómo buscarlo o con qué métodos, va ocupando un lugar importante todo lo relacionado con el análisis musical para la interpretación. Aunque los términos de la discusión se han revertido en los últimos años y se ha comenzado a hablar del *análisis de la ejecución para la teoría musical*, la cuestión de cómo el conocimiento teórico sistemático puede contribuir a la interpretación se sigue debatiendo. Cuando escuchamos música grabada esta comunicación se produce de diferente modo: por un lado es más indirecta por el hecho de que el músico no siente al público en el momento de producir la música, no puede valorar sus reacciones ni acoplar la sonoridad del instrumento a la sala, por no hablar de cuando la pieza es producto de un ensamblaje de varios cortes grabados por separado; pero, por otro lado, el oyente puede escuchar una interpretación idéntica todas las veces que quiera, mientras que en la realidad eso sería imposible aún en manos del mismo artista. Aquí se podría plantear si es suficiente para un intérprete considerar que la música es expresiva por sí misma o tendría que buscarle un contenido extramusical para que lo fuera. Para Franz Liszt -por poner un ejemplo- la música debía describir algo. El pianista y pedagogo Heinrich Neuhaus (1987), en esta misma línea, abogaba por la utilización de lo que denominaba "imagen estética", esto es, una idea preconcebida, que le permitiera al intérprete llegar al sentido de la pieza desde el principio y trabajar los aspectos técnicos en función de ella. En definitiva, llevar a los dedos su propia imaginación. Pero ¿cuándo se produce comunicación con la obra de un compositor? Según Pareyson, y en palabras de Blanco (1998), se produciría comunicación cuando el compositor interactúa con el oyente a través de la obra de arte, y cuando al mismo tiempo, el oyente interactúa con el compositor a través de la misma

obra, recibiendo el mensaje que éste ha querido transmitir. Meyer (2001), defiende que la música puede dar origen a imágenes y cadenas de pensamiento que, por su relación con la vida interior del individuo particular, pueden dar como resultado final el afecto, fruto de la mediación de la connotación consciente o de procesos de imágenes inconscientes. Rowell (1999) sostiene que la experiencia auditiva es especialmente difícil de describir, no sólo porque cambia en respuesta a diferentes estímulos, sino porque es una síntesis de nuestros recuerdos musicales tempranos. Pero no podemos hablar de la escucha como tal, sin tratar antes la cuestión de la percepción auditiva. En opinión de Imberty (1999), un espectador que realiza una escucha activa de una obra, la vive en el dinamismo de la forma y percibe su sentido a través de la interpretación particular que se está realizando en ese instante; pero no identifica la pieza en cuestión, con esa interpretación concreta, aunque su sentido venga dado por ella. Arrau, entrevistado en Horowitz (1984), defendía que no siempre el público era capaz de recibir todos los detalles de una interpretación, pero aun así siempre había que tocar para el "oyente ideal". Resulta interesante también una apreciación del propio Vladimir Horowitz, citado en Dubal (1991, p. 134), *"Solo uno pocos en la audiencia reciben el mensaje espiritual de la gran música. Son más quienes sienten una excitación emocional. Pero los que más, van al concierto como un evento social, para ser vistos"*. Claramente hace referencia a la función social que cumple un concierto, al margen de su interés artístico o de la actitud del público en la escucha. Incluso Small (1989) llega a señalar que la actitud de los algunos supuestos "grandes melómanos" es absolutamente pasiva en relación a la música.

Los estudios sobre percepción en la interpretación musical han tendido a observar los tipos de expresión individual, examinando las variaciones en cuestiones como *tempo*, dinámicas o timbres, mientras que la percepción de movimientos hechos por el propio intérprete, ha sido largamente ignorada. Esta realidad es la que ha llevado

a Davidson (1993) a ser una de las principales estudiosas en este campo, realizando diversas investigaciones sobre la relación entre los movimientos corporales de los músicos y otros aspectos tales como la expresión, la intención o el carácter. Todos los músicos emplean su cuerpo en mayor o menor medida para interactuar con la música y el público. Nieto (2003) hace referencia a esto cuando defiende que el gesto debe ir en concordancia con el carácter musical que el intérprete se proponga. Pero también es importante tener en cuenta que no por el hecho de que un músico sea gestualmente muy extrovertido se le puede calificar como expresivo o al contrario. La historia de la interpretación pianística está repleta de ejemplos de excelentes músicos que en escena se mostraban totalmente estáticos, pero cuya musicalidad y expresividad eran incomparables, bien por la calidad de su sonido, por la concepción de las obras que interpretaban o por la gran imaginación musical que demostraban.

Llegados a este punto cabría preguntarse ¿Qué debe comunicar el intérprete? Hay muchas opiniones acerca del significado de la música, aunque quizá las más importantes sean las que enfrentan a lo que Meyer (2001) denomina *absolutistas* y *referencialistas*. Los del primer grupo defienden que el significado musical descansa exclusivamente en de la misma obra, en la percepción de los elementos que se interrelacionan dentro de ella, mientras que los del segundo sostienen que además de estos significados, la música comunica también otros que de alguna forma, se refieren al mundo extramusical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter. Según Meyer, estas dos posturas no son excluyentes, ya que pueden coexistir en una misma obra musical. Según Hevner, citado en Bonny y Savary (1993) el poder sugestivo de la música no depende directamente de la cantidad de entrenamiento formal que el oyente haya tenido, sino que resulta aparente tanto para el experto como para el inexperto. Mc Leish (1926, citado en Rowell, 1999, p.144) afirmaba: “...un poema no debe significar... sino ser. La música significa y es” La música sin texto puede crear

significados. La notación de la música en una partitura a menudo se argumenta con marcos de expresión de tempo, dinámicas, modulaciones, calidad del sonido, etc. y esto define el carácter que no sólo puede ser deducido a partir de notas. Cuando la intención expresiva del ejecutante es comprendida por el público tiene lugar la comunicación emocional.

Las posibilidades de interpretación de una obra en directo podríamos decir que son infinitas, ya que nunca, ni siquiera en manos del mismo intérprete vamos a poder escuchar dos versiones iguales. A nivel humano ¿qué es lo que diferencia una interpretación de otra? Podríamos decir que el propio *yo* del artista. Aunque es fundamental que el artista se libere en cierto modo de su propia vanidad para llegar con fidelidad y lealtad al significado más auténtico de una partitura, eso no significa que hay que negar la propia personalidad a la hora de interpretar. Pero ¿cómo es posible por un lado deshacerse del propio *yo*, y por otro lado realizar una interpretación personal? Deschaussèes (1998) defiende la idea de que el artista debe anular su propio egocentrismo para que su mundo interior, sus vivencias personales e incluso su concepción de la existencia, puedan ser plasmadas de manera directa en su propia interpretación. Así, podríamos clasificar tres tipos de intérpretes atendiendo a sus características interpretativas: en primer lugar aquellos que no presentan una personalidad “reconocible”, es decir, los que se dedican a tocar correctamente una obra desde el punto de vista técnico y musical, pero sin involucrarse directamente en la obra. En segundo lugar los que se involucran, pero dejando a un lado su propio *ego*, es decir, sabiendo transmitir sus vivencias personales al margen de su propio *yo*. Y por último, aquellos que necesitan mostrar su *ego* por delante de todo, es decir, aquellos que anteponen su personalidad inalterable al margen del tipo de obra que estén interpretando. Estos últimos suelen ser los más fáciles de reconocer a priori porque a menudo muestran ciertas excentricidades interpretativas.

3. Aspectos técnico-musicales influyentes en la comunicación pianística.

Aunque podemos citar ciertos factores por medio de los cuales el intérprete puede mostrar un contenido específico, éstos siempre dependerán de la propia personalidad de cada artista en particular, y en último término, de la variedad de personas que pueden asistir a un concierto, de sus vivencias y recuerdos personales. Una de las tareas del intérprete, es la de captar la atención hacia ciertas sutilezas mediante procedimientos técnicos específicos, como contrastes tímbricos, dinámicos, de intensidad, de carácter... haciendo que el oyente permanezca atento a todas esas modificaciones. La utilización de estos factores y otros muchos, es lo que ha hecho que pianistas como Artur Schnabel, Claudio Arrau o Vladimir Horowitz, por citar algunos, tuvieran un timbre o una sonoridad únicos y en ocasiones casi exclusivos, con los cuales el público era atraído casi mágicamente. Es solo a través de una lectura correcta de una partitura desde donde se debería partir para llegar a la esencia de una música determinada. No olvidemos que el compositor de algún modo ha perdido parte de esta esencia a la hora de plasmar sobre papel su propio interior. El cuidado de aspectos como los planos sonoros son muy importantes, ya que dependiendo de la habilidad con la que el artista muestre cada elemento del discurso musical, diferenciando planos, jugando con el pedal etc. los oyentes comprenderán mejor o peor el sentido global de la obra. Un intérprete que logra asimilar la melodía con su armonía, dentro de una estructura formal sin romper el discurso musical y respetando sus aspectos estilísticos, a buen seguro hará una buena interpretación, pero el que tiene la capacidad de hacer inteligible al oyente el sentido armónico de una obra, aun sin que este último tenga nociones sobre música, revelará su condición de verdadero artista. Es muy importante también todo lo relacionado con el fraseo, ya que un buen intérprete debe planear bien las respiraciones, los cambios de carácter, de compás o las modulaciones, en concordancia todo ello con lo que previamente desea comunicar. Otro aspecto destacable en algunos intérpretes es

el virtuosismo: escuchar y ver a un pianista realizar todo tipo de destrezas técnicas, no suele dejarnos indiferentes. Para Storr (2002) los virtuosos generan el mismo placer en el público que el que puede sentir al contemplar a un gran deportista o a un malabarista en acción. No podemos ignorar tampoco la importancia que juega el sentido de la vista como medio directo de captar lo que ocurre sobre el escenario.

Se podrían citar otros muchos aspectos, pero hemos querido dar solo una muestra de aquellos que pueden considerarse quizá más objetivos y que de una manera u otra siempre están presentes en un recital. En último término todo dependerá del tipo de público que asista a la actuación.

4. La comunicación en el pianista Vladimir Horowitz.

Vladimir Horowitz nació en Berdichev, (Ucrania) en 1903 y murió en Nueva York, (EEUU) en 1989. Empezó a estudiar piano con su madre cuando tenía seis años, y a los quince entró en el Conservatorio de su ciudad natal, donde fue alumno aventajado de Felix Blumenfeld. Ofreció su primer recital en Jarkov (1922), obteniendo un gran éxito; en la temporada 1924-1925 realizó más de setenta conciertos, algo insólito en aquella época. Su debut en Estados Unidos, en 1928, tuvo lugar en el Carnegie Hall y el concierto, como la posterior gira, lo consolidaron como uno de los más importantes pianistas del siglo XX. En 1986 efectuó una histórica visita a Rusia, que levantó gran expectación. Mantuvo sin altibajos su actividad pianística casi hasta el final de su vida.

Su técnica era muy poco convencional: tocaba con los dedos prácticamente estirados, las puntas las tenía dobladas hacía arriba, los codos excesivamente bajos

respecto del teclado, los meñiques solían estar encogidos y, visualmente se podría decir que él representaba la “anti-técnica”. Pero en realidad no era así, ese modo de atacar, de tocar, con esas posiciones que en otros pianistas resultarían forzadas, a Horowitz le resultaba natural. No había tensión, su sonido era cálido, los diferentes timbres que conseguía eran asombrosos y la agilidad en los pasajes virtuosísticos única. Pretendía que el piano se viese ante todo como un instrumento que “cantaba”. Lo veía capaz de producir todo tipo de sonoridades, y decía que ser capaz de producirlas era lo que él llamaba “técnica”. Según Epstein (1988) él mismo aseguraba sentirse desdichado si no sentía que su comunicación con el público era una realidad. ¿Cómo la percibía? Su respuesta era clara: a través del silencio, es entonces cuando estaba seguro de que el auditorio estaba en comunión con él, participando activamente de todo cuanto hacía sobre el escenario.

5. Estudio empírico

El presente trabajo pretende estudiar la capacidad de comunicación del pianista Vladimir Horowitz con el oyente. Para ello hemos seleccionado una serie de personas con un perfil determinado. Partiremos de la base de todo lo expuesto en el marco teórico y lo relacionaremos con las entrevistas personales realizadas a todos los seleccionados, después de que hubieron participado activamente en esta investigación.

5.1 Objetivos

En este trabajo vamos a analizar la peculiar manera de interpretar de Vladimir Horowitz y su comunicación con un público previamente seleccionado, de tal manera que más adelante seamos capaces de:

- Analizar los diferentes tipos de percepción del público seleccionado, según sus perfiles individuales.
- Relacionar el gesto de V. Horowitz con su forma de tocar.
- Encontrar las diferencias entre una interpretación escuchada y otra además visualizada.
- Buscar la relación entre todos los sujetos producto de la investigación.
- Analizar los recursos técnicos empleados por V. Horowitz para lograr captar la atención del público, y valorar así su capacidad comunicativa.
- Definir el grado de comunicación entre V. Horowitz y las personas seleccionadas para esta investigación.

5.2 Metodología

Para realizar esta investigación hemos empleado un método descriptivo y comparativo, desde una perspectiva cualitativa. Hemos tratado de comparar las diferentes percepciones de cada uno de los entrevistados con respecto al pianista V. Horowitz. El trabajo lo hemos realizado utilizando material de tipo audio-visual y se ha complementado con unas encuestas que posteriormente han servido de base a la entrevista personal. Desde un principio seleccionamos a una serie de personas de tal

forma que entre ellos hubiera pianistas, músicos no pianistas y melómanos en general. Esta muestra habría sido muy difícil de localizar al azar a la entrada o salida de un concierto, por lo que decidimos solicitar colaboración entre compañeros, amigos y conocidos. Esto nos daba únicamente una pequeña muestra que no es extrapolable a otra situación con otras personas, pero sí válido como para poder hacer un estudio comparativo entre todos los asistentes a la prueba. También debemos tener en cuenta, que estas personas elegidas ya estaban de alguna manera condicionadas en la escucha porque sabían de antemano que posteriormente iban a tener que responder a unas preguntas, y esto dio lugar a que la escucha fuera más activa. Comparando los datos de las entrevistas personales, hemos establecido relaciones entre las respuestas obtenidas según cada uno de los perfiles.

5.2.1 Sujetos

Como hemos señalado anteriormente, la prueba la realizaron siete personas de acuerdo con un perfil previamente determinado, que respondían a ciertas características acordes al tipo de preguntas que les planteábamos. Éstas debían escuchar el material seleccionado y responder a unas cuestiones después de cada una de las interpretaciones, acabando con una entrevista personal. Al finalizar las entrevistas procedimos a analizar las respuestas para llegar a unas conclusiones que, como hemos dicho antes, tienen un valor relativo. Hay que señalar que a la hora de realizar esta prueba hubo un problema añadido: agrupar a todos en un mismo día fue totalmente imposible. Además, a los compromisos individuales se añadió el problema de la disponibilidad en el Conservatorio de un aula que tuviera el material necesario (lector de CDs, televisor, video VHS y DVD), por lo que no quedó más remedio que realizar esta parte del trabajo

en varios días y en algunos casos de manera discontinua. En cualquier caso el análisis de las respuestas fue interesante, aun teniendo en cuenta que debido a lo reducido de la muestra, no es posible extrapolarlo a otras situaciones.

5.2.2 Instrumentos

El material utilizado para este trabajo empírico fue de tipo audio-visual: un televisor, un video y un lector de DVD, y una cadena de música para la escucha de dos CDs. La cinta de VHS utilizada fue una grabación particular de la televisión realizada en 1990, del recital histórico que Vladimir Horowitz dio en Moscú en 1986, del que hemos extraído la obra *Soneto 104 de Petrarca* de F. Liszt, que la hemos empleado en una de las pruebas visual-auditiva. También hicimos uso de un DVD titulado *The art of piano*, editado por NVC ARTS, donde se hace un recorrido por los mejores pianistas de la historia. Es de aquí de donde seleccionamos la obra *Variaciones sobre un tema de Carmen* de V. Horowitz, en el extracto de un recital que dio en 1968 en el Carnegie Hall de Nueva York. En cuanto a los CDs que elegimos para las pruebas auditivas, uno de ellos fue la grabación histórica que hizo la Deutsche Grammophon del recital de Horowitz en Moscú en 1986, dentro de la *Centenary Collection* que produjo la firma discográfica por motivo de su centenario, y el otro fue una selección de los mejores momentos del pianista en el Carnegie Hall durante los años 1965-1968, editado por la firma CBS Masterworks. También hicimos uso de una encuesta diseñada propiamente para este estudio, y validada por tres prestigiosos profesionales del mundo de la música. Esta encuesta, que serviría de base a las entrevistas abiertas que realizaríamos después - y que serían grabadas en un receptor de voz- trataba diferentes temas relacionados con la percepción auditiva y visual.

5.2.3 Procedimientos

Con el presente estudio hemos pretendido analizar la capacidad comunicativa del pianista Vladimir Horowitz y los recursos que emplea para ello. Dado que el pianista falleció hace 17 años, realizamos dicho estudio recurriendo a su música grabada. Esto nos planteaba algunos problemas añadidos: la calidad de sonido del aparato de música utilizado, el volumen que nunca iba a ser el real, o las perspectivas visuales de las cámaras que grababan los dos recitales, que nunca iban a ser las mismas que si estuviéramos sentados en una butaca de la sala de concierto. Lógicamente la música no se percibe igualmente en una sala de conciertos -que posibilita una escucha directa- que con un medio de reproducción sonora como un CD, una cinta de VHS o un DVD. La prueba tuvo por objeto la escucha de dos obras pianísticas interpretadas por Vladimir Horowitz, de tal manera que tanto la primera como la segunda pudieran escucharse desde dos puntos de vista diferentes: el primero visualizando al artista mientras interpretaba y el segundo, sin ver ninguna imagen, sólo escuchando la música. Al término de cada una de las interpretaciones -cuatro en total- los asistentes a la prueba debían rellenar una encuesta, donde se les preguntaba acerca de la expresividad, la comunicación, el gesto, las características interpretativas etc. Al término de las cuatro interpretaciones, y una vez contestadas todas la preguntas, cada uno de ellos y de manera individual participó en una entrevista personal, que tuvo como base las respuestas de sus propias encuestas. De esta manera tuvieron oportunidad de explicarlas más detalladamente y se les podía preguntar acerca de cuestiones que surgían en relación a ellas.

5.3 Análisis.

Antes de comenzar a desarrollar este análisis, vamos a explicar el sistema de abreviaturas que hemos utilizado para simplificar: PS= pianista/s MNPS= músico/s no pianista/s MS= músicos NMS= No músicos. Cuando nos refiramos a personas concretas numeraremos con subíndices, de tal manera que si tenemos que nombrar los dos pianistas por separado, escribiremos PS₁ y PS₂, y lo mismo con el resto de los participantes.

A continuación vamos a analizar las diferentes respuestas a las cuestiones que les planteábamos en la encuesta, en relación a su condición de pianistas, músicos no pianistas, y melómanos. En primer lugar llama la atención la diferente manera de escucha que se ha observado entre los MS y los NMS, ya que los primeros poseen unos patrones conceptuales prefijados y analizan, incluso de manera inconsciente, la música básicamente en términos teóricos y técnicos. Esto puede ser debido a la costumbre de realizar una escucha crítica basándose en estos términos cuando trabajan con alumnos/as. Esto no quiere decir que no den importancia a lo puramente musical, o a la actitud y sentimientos que esta escucha puede producir en ellos, sino que van más allá: intentan ir al origen que produce estas sensaciones y lo traducen en términos teóricos. Su virtuosismo les producía estados de cierta excitación y ansiedad, que les agotaba y al mismo tiempo les complacía.

Quizá son estas las respuestas interiores a las que se refería Storr (2002) cuando señalaba que existe cierto consenso en cuanto al efecto musical de estimulación, entre las personas que realizan una escucha concentrada. Por su parte los NMS prefieren hablar en términos de sensaciones y sentimientos que les resultan más familiares. De hecho se dejan llevar por la propia música, en algunos casos de un modo inconsciente, y

su disfrute es directamente proporcional al grado de sensaciones que la música haya producido en ellos. En cuanto a los músicos pianistas y no pianistas, la diferencia fundamental estriba en que los primeros ponen la atención en muchos detalles de la ejecución, incluso detalles muy sutiles, como calidades de sonido, timbres diferenciados, efectos de pedal, relajación corporal etc. mientras que los segundos tienen una visión más general: su virtuosismo, o su calidad de sonido. Los pianistas están además de acuerdo en calificar a Horowitz como un artista excepcional por todo lo que fue capaz de realizar con su instrumento, mientras que los no pianistas no veían en general unas características “únicas” que lo pudieran diferenciar claramente de otros pianistas de su categoría, e incluso en algún caso había cierto escepticismo en la terminología usada para calificar a Horowitz o a las sensaciones que producía con su interpretación.

Todos estuvieron absolutamente de acuerdo en calificar su gesticulación de inexpresiva por la ausencia casi total de movimientos externos, aunque no dudaron en reconocer que musicalmente le veían capaz de expresar todo lo que se propusiera. Esto también marcó una ligera diferencia entre los pianistas y no músicos con respecto de los músicos no pianistas. Los primeros no dudaban en que ellos sentían lo mismo que el pianista quería hacerles sentir, porque veían en él una capacidad “única” de comunicación, mientras que los segundos no tenían esta percepción. En lo que sí coincidían era en exaltar su capacidad musical que estaba muy por encima de lo gestual. Analizando la percepción de todos los oyentes de esta prueba, llegamos a la conclusión de que no tenían la misma actitud ante las grabaciones sonoras y las audio-visuales.

Dejando al margen el hecho de que la calidad de sonido fuera mejor en el registro sonoro que en el audio-visual, salvo en alguna excepción estuvieron de acuerdo en preferir ver al pianista mientras tocaba que escucharlo sin verlo. Esto aún teniendo en

cuenta que todos coincidían en que su gesto no era nada expresivo, más al contrario, se mostraba un poco frío en el escenario. Para NMS₁ todo sonido tiene movimiento, y a su vez le suscita mucha curiosidad ver qué movimiento produce esa música que está escuchando. Pero uno de los detalles que resaltaron todos fue su manera de acercarse al teclado, es decir, su forma de poner las manos y de tocar con ellas. Algunos incluso lo describían como “caricia”, es decir, no daba la sensación de que atacara las teclas sino que las acariciaba, esto tanto en una obra como en la otra. Las diferencias eran más patentes en las explicaciones sobre porqué preferían verlo que no verlo. Unos porque querían saber qué actitud tenía el intérprete cuando tocaba y otros, porque disfrutaban viendo cómo era capaz de realizar todas las proezas técnicas y musicales. También hubo quien a pesar de todo prefería cerrar los ojos para atender sólo la música en sí misma, sin elementos externos.

Llegados a este punto y en relación a los factores técnico-musicales comentados anteriormente, vamos a pasar a analizar los posibles recursos técnicos que emplearía Vladimir Horowitz para captar la atención del público, y comunicar un contenido concreto. Todos los entrevistados coincidieron en destacar la cantidad de contrastes que poseía su manera de interpretar, aunque éstos eran percibidos de diferente forma según su condición personal. Lo cierto es que el pianista continuamente buscaba sorprender al público con cambios y contraste de todo tipo: dinámicos, sonoros, de carácter... y aunque cada persona los percibía de una manera muy personal, y aun dándose el caso de que no supieran conceptualizar estos diferentes tipos de contrastes, lo que no deja lugar a dudas es que a la mayoría de ellas les llegaba de una manera u otra.

Otro aspecto influyente en la captación del público, sería la sutileza en la diferenciación de planos sonoros que logra con su sonido. Todos estuvieron de acuerdo de manera unánime en destacar sus calidades sonoras y tímbricas, sobre todo en el

Soneto de Petrarca de Liszt, y su potencia sonora y los contrastes en cada una de las Variaciones sobre un tema de *Carmen*. Lo cierto es que lograba captar la atención tanto con la gran potencia que era capaz de transmitir en los *fortes* como con la delicadeza de sus *pianisimos*. De entre los entrevistados hubo quien destacó también que llamaba la atención su manera de poner las manos en el teclado -aspecto que hemos comentado anteriormente- y según ellos, es lo único destacable en su gesticulación, ya que por lo demás se mostraba casi inexpresivo.

Todos estos aspectos, que a su vez encerraban otros más sutiles, y su manera de tratarlos, eran los que diferenciaban a este artista del resto de pianistas. No por el hecho de que los demás no los tuvieran en cuenta, sino porque la forma en cómo los empleaba era totalmente diferente, comenzando con la propia técnica, que como hemos comentado antes, aunque la de Horowitz no era nada ortodoxa vista desde fuera, a él le servía de una manera sorprendente.

Todos estos elementos técnico-musicales y otros muchos eran los que utilizaba para comunicar su mundo interior a su público; aunque claro está que no a todos iba a llegar su “mensaje” de la misma manera, porque todos están influidos de una u otra forma por sus experiencias personales y sus recuerdos. Recordemos que el pianista Vladimir Horowitz (citado en Epstein, 1988, p. 30) buscaba este diálogo con el auditorio: “...*Quiero que el público sienta lo que siento yo. Cuando lloro en el piano, o río, quiero que el público también ría o llore [...] Cuanto más avanza el recital, más gente está conmigo. Puedo medirlo por el silencio. Aplaudir con fuerza es fácil, pero cuando guardan silencio es cuando uno logra algo...*”

Pero no podemos olvidar que esta comunicación no es recíproca cuando la música está grabada. Podemos escuchar una interpretación magistral y asombrarnos de

la calidad de un artista, pero este último nunca va a poder interactuar con su público si no lo percibe. Fruto de esta interacción directa surgían las ovaciones del final de cada una de las grabaciones escogidas. Al haber realizado la prueba en un aula en la que la presencia de público era muy escasa, la respuesta fue otra: nadie aplaudió, ni ovacionó al artista, quizá no porque no lo desearan, sino porque socialmente las circunstancias que se tienen que producir para que una persona ovacione a otra no se cumplieron. Observamos este aspecto entre los entrevistados, y llegamos a la conclusión de que ninguno de ellos ponía en duda la capacidad de comunicación de este pianista.

A ninguno le dejaba indiferente: unos destacaban su capacidad de envolver con el sonido y otros su fuerte personalidad interpretativa, llegando en algunos casos a “asegurar” que lo que ellos sentían era lo que seguramente él buscaba que sintieran. También destacaban algunos su capacidad de evocación, es decir, las imágenes que les venían a la mente causadas por sus efectos musicales. A menudo ocurría que los entrevistados no sabían explicar la razón exacta del porqué sentían que Horowitz les había logrado llevar hacia donde el quería, aunque no les cabía la menor duda de que habían sido captados para ir por un camino y de que habían sido atraídos por él, aunque no supieran dar las razones o describir exactamente que había pasado dentro de cada uno de ellos para que eso ocurriera.

6. Consideraciones generales.

Este estudio, centrado en un pianista muy concreto, ha querido ser sólo una pequeña aproximación a lo que es el mundo de la comunicación musical. Al igual que no podemos extrapolar los resultados de las siete personas seleccionadas para este trabajo empírico, tampoco podemos hacerlo con la forma de comunicar de Horowitz

con respecto al resto de pianistas. Cada artista tiene unos rasgos personales determinados en su propia forma de interpretar y aunque todos sabemos que esta personalidad se transmite a través de la técnica, no se produce de la misma manera en unos y en otros, al igual que dos grandes actores nunca podrían hacer una interpretación idéntica de un personaje, aunque los dos conocieran perfectamente la técnica de la interpretación. En el fondo, lo esencial vendría dado por las vivencias personales, los recuerdos, las experiencias incluso más tempranas, y el nivel cultural en general y artístico en particular.

Es curioso observar cómo el intérprete plasma su propia identidad en la obra de arte como consecuencia de sus vivencias más personales, y cómo el receptor puede captar por medio de la misma obra sensaciones iguales e incluso diferentes, fruto de sus propias experiencias, que por lo general serán totalmente distintas a las del artista que la creó. Resulta paradójico el hecho de que el intérprete exteriorice su personalidad para que el receptor pueda interiorizar por medio de ella.

El campo de la comunicación musical sigue muy abierto, y se podrían realizar diversos estudios atendiendo a diferentes tipos de público, a diferentes músicos de especialidades variadas, y con diferentes tipos de música. También cabría la posibilidad de hacer un estudio comparativo, pero no tanto de las respuestas del público asistente, sino de los propios intérpretes, averiguando qué es lo que querrían decir con sus interpretaciones, para ver si coincidía con las sensaciones de los asistentes; e incluso se podrían comparar los instrumentistas por especialidades determinadas. Se deberían dejar bien definidos los términos a utilizar, para que no hubiera confusiones conceptuales, y ya desde otros puntos de vista, se podría medir las constantes vitales o realizar encefalogramas tanto a los intérpretes como a los oyentes, -tomando el ejemplo de Storr (1992)- para medir los

estímulos producidos por los diferentes modos de interpretación, y según los tipos de escucha: activa, pasiva, distraída...

Una muestra de oyentes tan pequeña como la que hemos utilizado en esta investigación ha dado lugar a respuestas muy diferentes. Si esta prueba la hubiésemos abierto a un número mayor de personas con otros perfiles, podríamos esperar que los resultados hubieran sido más sorprendentes y, en algunos casos, hasta inesperados. Otro aspecto que podría ser producto de estudio es la relación entre el estado de ánimo del oyente y las distintas interpretaciones de una obra, ya que no se tiene la misma actitud o la misma concentración cuando se está condicionado por tensiones, preocupaciones o cansancio, que cuando se está en plenas facultades físicas y mentales. También habría que señalar, que este tipo de trabajos quizá habría que hacerlos a posteriori, es decir, sin condicionar de ningún modo a los asistentes al concierto producto de la investigación. De este modo cada uno escucharía la actuación como lo haría habitualmente sin que estuviera presionado con la contestación de unas preguntas posteriores al concierto, y esto nos podría dar unos resultados más "fiables". ¿Pero, hacia dónde deriva la interpretación? ¿Qué tipo de condicionantes para el artista o el público existirán en el futuro?

Todo es producto de una evolución que no está exenta de influencias de otros campos ajenos al arte, pero que forman parte de la vida de cada persona. Nadie debería desligarse de la sociedad a la que pertenece o dar la espalda a sus valores más esenciales, aunque tampoco esto debiera ser un condicionante fundamental para que el artista sintiera la necesidad de dar forma a sus inquietudes interiores. Es más, la sociedad tampoco tendría porqué buscar explicaciones a su necesidad interna, todo debería formar parte de la evolución, aunque en muchos casos no se realice de forma paralela. Lo que no cabe duda es que el arte seguirá naciendo como una necesidad

expresiva y, en cierto modo, comunicadora del ser humano, y para muchos seguirá teniendo valor en sí mismo, al margen de que la sociedad en momentos determinados esté preparada para comprenderlo o no.

Referencias bibliográficas

Blanco Sarto, Pablo (1998) *Hacer arte, interpretar el arte*. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson. Pamplona. Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).

Bonny, H. L y Savary, L. M (1993) *La Música & su mente*. Madrid. Editorial Edaf S.A.

Calvo Serraller, Francisco (2001) *El Arte contemporáneo*. Madrid. Santillana.

Davidson J. W. (1993) *Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians*. *Psychology of Music*, 21, 103-113.

Deschaussées, M. (1998) *El intérprete y la música*. Madrid. Ediciones Rialp S. A. (ed. original, 1988; *La musique et la vie*. París: Buchet/Chastel).

Dubal D. (1991) *Evenings with Horowitz*. New Jersey. Amadeus Press.

Epstein, H (1988) *Hablemos de música. Conversaciones con músicos*. Buenos Aires. Javier Vergara editor. (ed. original, 1987; *Music Talks: Conversations With Musicians*. New York: Mcgraw-Hill).

Holleran S. - Jones M. R. and Butler D. (1995) *Perceiving implied harmony: the influence of melodic and harmonic context*. *Journal of Experimental Psychology: Learning, memory and cognition*, 21 (3), 737-753.

Horowitz J. (1984) *Arrau*. Buenos Aires. Javier Vergara editor. (ed. original, 1982; *Conversations With Arrau*. New York: Knopf).

Imberty, M (1986/1999) *Suoni Emozioni Significati. Per una semantica psicologica della musica*. Bologna. CLUEB.

Lambert, Rosemary (1985) *Colección: Introducción a la historia del Arte: El siglo XX*. Barcelona. Gustavo Pili.

Meyer, L. B. (2001) *Emoción y significado en la música*. Madrid. Alianza Música. (ed. original, 1956; *Emotion and meaning in music*. Chicago: Chicago University Press).

Neuhaus H. (1987) *El arte del piano*. Madrid. Real Musical. (ed. original, 1958; *The Art of piano playing*)

Nieto A. (2003) *El gesto en el piano*. Complicidad con la digitación. *Quodlibet*, 25, 45-53.

Rowell, L. (1999) *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona. Gedisa. (ed. original, 1983; *Thinking about Music. An Introduction to the Philosophy of Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press).

Small, Ch. (1989) *Música, Sociedad, Educación*. Madrid. Alianza Música (ed. original, 1980; *Music, Society, Education*. London: John Calder Publishers).

Storr, A. (2002) *La música y la mente*. Barcelona. Paidós. (ed. original, 1992; *Music and the mind*. London: Collins).

Vidales Carmona, L. (1997): *Arte y psicopatología*. Trabajo investigación. Universidad Nacional Andrés Bello. Escuela de Psicología. (Chile). 6.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. Los artículos y reseñas que se envíen a la revista pueden ser inéditos o no. En este último caso, el artículo deberá incluir la referencia de publicación. Irán precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección y teléfono, su situación académica y el nombre, si procede, de la institución científica a la que pertenece. Así mismo se hará constar la fecha de envío del trabajo.
2. Los manuscritos se enviarán a la dirección: jetejada@us.es como adjuntos de correo electrónico; se presentarán en formato Word para PC o Macintosh. Los artículos deberán tener una extensión máxima equivalente a 15 páginas y las reseñas bibliográficas de 5. El artículo incluirá un resumen de no más de 10 líneas; el título y el resumen se presentarán en castellano e inglés.
3. Las ilustraciones, tablas, figuras y fotografías deberán estar insertas en el texto. En caso de no ser originales, deberán incluir la referencia de la publicación.
4. Las referencias bibliográficas se indicarán a pie de página y se ajustarán a las normas APA (American Psychological Association).
5. Los artículos ya publicados serán analizados por los miembros del Consejo de Redacción quienes podrán remitirlos al Consejo Científico a algún especialista de reconocido prestigio. Los artículos inéditos serán revisados por dos referees que tendrán en cuenta los siguientes criterios: significación y relevancia del tema tratado, relación con la bibliografía de investigación, diseño de investigación, análisis de datos y uso de los mismos (en el caso de artículos de investigación), uso de la teoría en el tratamiento del tema, cualidades críticas, claridad de las conclusiones y calidad final del artículo.
6. Los originales que no se ajusten a esta normativa serán devueltos al autor para que haga las modificaciones necesarias.
7. Antes de la publicación definitiva se remitirán al autor las pruebas para su corrección. Los autores deberán corregir las pruebas en un plazo no superior a 10 días y las remitirán a la secretaria de la revista. Durante la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adicionales al texto que supongan gastos adicionales de composición o impresión.
8. La publicación de artículos en las revistas de la Universidad de La Rioja no da derecho a remuneración alguna. Los derechos de edición de la Revista Electrónica de LEEME son de los editores de la revista (Univ. de La Rioja y Jesús Tejada Giménez); se necesitará su permiso para cualquier reproducción y siempre se deberá citar la procedencia.
9. Los autores recibirán un certificado de su colaboración en la revista emitido por los editores.