

Título

Polaridad en la unión de los principios metodológicos de Nadezhda Golubovskaya: restricciones y libertades de la creación interpretativa pianística

Title

The polarity at the junction of the methodological principles of Nadezhda Golubovskaya. Restrictions and freedoms of interpretive pianistic creation.

Autores

Marina Vladimirovna Romanova Shishparynko marinaromanova2000@yahoo.com UAEM

Horacio Antonio Rico Machuca horaciorico@hotmail.com UAEM (Universidad Autónoma del Estado de México)

Resumen

La orientación de un intérprete hacia su conciencia artística enriquece su intuición, liberándola para resolver problemas creativos más complejos y sutiles que aún no se resuelven teóricamente. El proceso multi gradual de comprensión y realización de la interpretación de una composición musical requiere de herramientas específicas para la explicación de sus diferentes aspectos. La problemática interpretativa y pedagógica pianística fueron estudiadas en conjunto a lo largo de la historia. Una de las características del pensamiento humano es el deseo constante de reflexión sobre la metodología del conocimiento: la relevancia de búsquedas metodológicas no está sujeta al tiempo. Las reflexiones sobre un método son el componente esencial de cualquier ciencia . Abordando un problema de metodología, estamos tratando de averiguar, cómo reproducir el objeto en que estamos interesados, en el razonamiento (es decir, cómo estudiarlo), cuál es la base de esta herramienta de estudio y qué elementos la componen.

Palabras clave *Pedagogía musical ,interpretación ,metodología ,reflexión*

Abstract

The orientation of an interpreter towards the artistic conscience enriches his or her intuition, releasing it to solve more complex and subtle creative problems not yet resolved theoretically. The multi gradual process of understanding and realization of the performance of a musical composition requires specific tools to explain its different aspects.

Interpretive and educational pianistic complexity has been studied throughout history since one of the features of human thought is the constant desire to reflect on the methodology of knowledge. The relevance of methodological search is not linked to time and the reflections on a method are the essential component of any science.

Addressing a problem of methodology, we are trying to figure out, how to reproduce the object we are interested in the reasoning (i.e. how to study it), which is the basis of this study tool and its elements.

Key words : *music education, interpretation, methodology, reflection*

En el año de 1946, 10 de junio, en el periódico *Cuadros Musicales* fue publicado el artículo *Sobre la labor científica de un músico intérprete* de Nadezhda Golubovskaya:

Entre todas las variedades del arte, el nuestro, la interpretación musical, se apoya en una base teórica insuficientemente desarrollada y objetivamente argumentada. La música es el arte más abstracto de todos, indefinida, informal; no opera con nociones y palabras como la poesía, ni con imágenes visuales como la pintura y escultura. Sin embargo, este carácter abstracto es aparente, puesto que la austera regularidad e irrefutable lógica objetiva del modo de pensar en que se basa la música, traspasa al proceso interpretativo, el cual debe de seguir a cada gradación del pensamiento del autor. ¡Que poco e insuficiente está escrito y dicho sobre principios de la interpretación musical! La mayoría de libros sobre temas de la interpretación fueron escritos no por intérpretes ejecutantes y representan teorizaciones insípidas, por lo común sobre cuestiones teórico-históricas. Al mismo tiempo nuestras cotidianas experiencias artísticas y pedagógicas, nuestra cosmovisión interpretativa y caminos de formación, no encuentran una manifestación teórica formulada de una manera clara y precisa. En efecto, sabemos bien que la práctica y teoría son inseparables y se desarrollan fructíferamente solamente cuando van de la mano. No es secreto que el temperamento escénico encuentra acceso fácil al oyente poco preparado, a veces arruinando el origen de la idea del autor. Tampoco es secreto que muchos de los intérpretes se contentan con cautivar al público, a título de único criterio de su arte. Nuestro objetivo es inculcar a ejecutantes y oyentes una amplia cultura, capaces de percibir e interpretar las ideas de los grandes compositores, en la profundidad de su lógica y armonía. Sin embargo, para poder exigir conocimiento, es necesario materializarlo en una forma clara, lógica, natural e inteligible; eso nos hace falta. Muy a menudo todo el enorme ámbito de la creación artística de un intérprete se conduce a las nociones “tratado” y “gusto”, acerca de los cuales, como es sabido, no se discuten. Los medios objetivos de la expresividad de un compositor (igual que de un intérprete), tales como: ritmo, entonación,

desarrollo armónico, construcción melódica, etcétera, no están suficientemente clasificados; la firme base objetiva de un análisis interpretativo no está formulado [...] Nosotros, los mayores, permanecidos en las posiciones principales, firmamente establecidas, deberíamos hacer todo el esfuerzo para fundar una base literaria de investigación científica en cuestiones de la interpretación musical. Es hora de dejar de pensar que el curso del trabajo de la investigación científica está apartado de la interpretación, y decir porqué estamos tocando así y no de otra manera.

Históricamente, el proceso de concientización y fijación de innovaciones que aparecen en la práctica interpretativa pianística, por lo general, ocurre con cierto retraso.

Nadezhda Iosifovna Golubovskaya, pianista, la primera clavecinista que tuvo Rusia, compositora, alumna de Esipova, Lyapunov, Blumenfeld, colega y amiga de Prokofiev, Shostakovich, Sofronitsky, Neuhaus, estableció su rama dentro de la escuela pianística de San Petersburgo, con su propia metodología, ideología e investigación. La escuela pianística de Golubovskaya, por sus características autóctonas, se asocia con la escuela de composición de San Petersburgo. Uno de sus principios fundamentales formuló Balakirev en una “despedida” de Tchaikovsky: “que todo será deliberada e inspiradamente”¹. Como continuación y desarrollo de esta idea, suenan las palabras de Golubovskaya: “en la base de cada actividad creativa se encuentran puntos de partida, que a primera vista, parecen muy polares, pero resultan ser estrechamente fusionados: la lógica e imaginación, la atención concentrada e inmediatez del sentimiento, el auto control y la libertad creativa”². En una combinación orgánica de estos dos principios se encuentra la esencia, como una comprensión poética, del arte pianístico de Golubovskaya. Las actividades musicales de la pianista naturalmente incluían componentes como: la pedagogía, composición e investigación musical. De ahí vino esta rara, para los pianistas virtuosos, necesidad de expresar en un sinnúmero de conferencias y fijar en papel, sus propios pensamientos acerca de la naturaleza de la música a través del arte interpretativo. Son pocos quienes lo hicieron con tanta libertad, precisión y profundidad, que son inherentes de Golubovskaya. Una vez publicado, su primer libro *El arte del pedal* se agotó al instante y se convirtió en una rareza bibliográfica. Golubovskaya se apasionaba literalmente con todo lo que estaba relacionado con el arte interpretativo: la

¹ BALAKIREV, Miliy. *Memorias y Cartas*. Redacción Kremlev. Ed Kompositor. Leningrado. 1962. Pág. 162.

² GOLUBOVSKAYA, N. *Acerca de la Interpretación Musical*. Recop. E. Bronfin. Ed Kompositor. Leningrado. 1985. Pág. 49.

problemática del ritmo, sonido y su producción en el piano, maestría técnica, diálogo creativo entre alumno y maestro.

... con toda razón, sin ninguna exageración, podemos hablar sobre el “lenguaje” musical, el “discurso” musical, y, por lo tanto, de la imagen musical, la lógica musical, el pensamiento musical... penetrar en el misterio de la imagen, escuchando y mirando con amorosa atención a los medios de expresión del autor, ser capaces de adivinar el significado de cada movimiento de su pensamiento; en esto consiste la difícil, pero realmente creativa tarea del intérprete. Solo hay que recordar, que el análisis, el pensamiento, la observación, vienen para ayudar a una impresión inmediata, pero no pueden reemplazarla. Saber sensiblemente, flexible, fina y agudamente, responder a cada gradación, cada detalle de la música [...] es una condición necesaria para la percepción y la comprensión creadora. La habilidad de comprender los medios, por los que el autor logra cierta impresión, en esto consiste el método de una investigación artística profesional. Este tipo de análisis podría poner una tarea justa ante un intérprete. Solamente un objetivo propuesto correctamente puede encontrar adecuados medios de expresión. No hay que pensar, que el “puente” entre la lectura de la obra y su interpretación se divide en etapas: la educación de un atento oído y ojo, la aguda observación, la respuesta sensible a los más sutiles enlaces del complejo musical. Para un artista, quien vive naturalmente de la música, o un intérprete con educada mentalidad musical, estas etapas se mezclan juntas, constituyendo lo que se llama “intuición”, es decir, un complejo orgánico de experiencias, pensamientos y acciones. Nuestra “gestión” pianística es muy difícil y compleja. Casi toda la música, escrita para piano, es polifónica; en cualquier caso cada acción, incluso la música homofónica contiene una serie de factores concurrentes. Para lograr que el “tejido” musical exista, deben de vivir cada uno de sus “hilos”, o mejor dicho, no los “hilos”, sino los “vasos sanguíneos”. Vivir no solamente en los términos de la audibilidad y claridad, sino de un significado expresivo de cada vínculo³.

Todos los medios expresivos interpretativo-pianísticos participan simultáneamente en la realización de la imagen artística: a ellos no se les puede separar, dosificar, y luego conectar. Son partes inseparables de un conjunto: pensamiento creativo, intensidad emocional, lógica y temperamento. Pero Golubovskaya afirma, que es posible observar y enfocarlos, agudizar su atención en un lado o en otro y, en concordancia de estos medios expresivos, con la imagen. Por lo tanto, según Golubovskaya, se puede administrar las intenciones interpretativas, educarlas y exponer a control una sensación inmediata. En su manuscrito acerca del arte interpretativo, que se encuentra en el gabinete de manuscritos del Instituto Estatal Ruso de Historia de las Artes, Golubovskaya realiza un detallado análisis de los medios expresivos pianísticos. El dominio de ellos es necesario para transmitir la obra al público. Golubovskaya nombra dos elementos de

³ Ibídem 2. Pág. 150.

medios expresivos, que son: dinámica (relación entre fuerza y volumen) y ritmo (relaciones temporales). Estos elementos se convierten en medios expresivos únicamente, cuando se encuentran al servicio de la imagen y contenido de la obra. Las cantidades, como “fuerte”, “quedito”, “rápido”, “lento”, son absolutamente abstractas. Pero una combinación, dictada por la imagen musical, obtiene cualidades expresivas, como: impetuosamente, suavemente, tímido, apasionado, etcétera. Golubovskaya no se cansa de advertir que nunca hay que olvidar que en la práctica dichos elementos coexisten, haciendo la unidad indisoluble; dependen entre sí y se influyen mutuamente.

La dinámica es un fuerte medio de influencia. En virtud de la “dinámica” en la música se sobre entiende el crecimiento y disminución de la fuerza, toda la gama del volumen: de lo más poderosa a lo apenas audible. En la física la dinámica es la ciencia del movimiento. La relación de sonoridades de diferente fuerza, la consideramos en términos de la fuerza expresiva, que conduce esta relación. La dinámica, como medio de expresión, es desarrollo, movimiento y proceso. Hablando de matices dinámicos, siempre debemos considerarlos como fuerzas impulsoras de un vivo discurso musical. Cualquier tipo de “juego dinámico” (contrastes, diversidad y sofisticación de las correlaciones dinámicas) solamente en aras de un efecto sonoro no tiene ningún sentido si no está justificado por el contexto, contenido de la obra [...] los matices dinámicos del autor no hay que memorizarlos, sino estudiarlos a fondo, no formalmente, pero si en términos de sus objetivos de imagen artística. Cumplir con el matiz del autor no es suficiente; es necesario comprenderlo, ser consciente de su intención expresiva. Por ejemplo, se puede distinguir un *crescendo* de entonación elemental, y un *crescendo* de excitación emocional. Pero siempre se debe recordar, que el matiz dinámico *forte-piano* no quiere decir “ruidoso-silencioso”, sino que posee un contenido: cerca-lejos, francamente-ocultamente, firmemente-inseguramente, etcétera. La impresión interpretativa no depende de la gama de los grados dinámicos, sino de la riqueza del contenido, que fue incrustada en su aplicación. La dinámica no es un “adorno” de la música, sino la revelación de energías, ocultas entre la sucesión de notas. La base de la expresividad dinámica no es la fuerza absoluta del sonido, sino la correlación de fuerzas, el crecimiento y disminución, el diferente sentido dinámico de distintas partes de la forma musical, la jerarquía y comparación. La dinámica es un potente y flexible medio para sintonizar todos los “eventos” musicales, toda la complejidad y sutileza del discurso musical. La dinámica dentro de los medios expresivos de un pianista es particularmente poderosa, ya que él tiene bajo su dominio los procesos dinámicos en la extensión melódica del tejido musical, y, al mismo tiempo, dichos procesos dinámicos dentro del mismo tejido (las correlación de notas sonadas simultáneamente). La variabilidad dinámica a veces de manera imperceptible, insistentemente sigue todas las “curvas” del discurso musical [...] La forma ejecutiva, referente a la dinámica se puede construir conscientemente, partiendo de los “nodos” básicos del desarrollo de la obra (por ejemplo: se puede calcular la fuerza del *forte* para no anticipar el clímax, etcétera). El plan dinámico de la obra en su conjunto y en detalle se forma como un resultado de la penetración de la obra durante su

proceso de estudio (¡no antes!). Pero la vida dinámica del tejido musical, en sus minúsculas partículas, desafía un cálculo preciso. El nervio más vital del flujo musical (entonación, articulación motívica, etcétera) sí cede a una revisión y observación. Un cambio dinámico responde inevitablemente a cada “sinuosidad” del lenguaje musical, pero no puede ser calculado; de lo contrario estará “muerto”. Como siempre, en el arte, todo tiene que ver con la dosis, es decir, la naturalidad, sinceridad, concordancia; la cantidad transformada en calidad⁴.

Una y otra vez, Golubovskaya no se cansa de repetir que la fuerza absoluta es de menos importancia que sus relaciones de volumen. La fuerza absoluta es un valor condicional. Golubovskaya nos da el ejemplo de que un piano no puede lograr el volumen de una orquesta, un violín el volumen del piano; pero en cada uno de estos instrumentos se logra una expresión dinámico-emocional de fuerza, vigor y pasión. El volumen todavía no significa fuerza y energía. La fuerza y potencia se dan a conocer en un movimiento. Ningún fenómeno puede existir y ser considerado fuera de su relación con otros; precisamente por eso, la eficiencia de un *crescendo* es más que la eficacia de un *forte* (“un proceso en desarrollo es el actúa e impresiona”). La eficiencia dinámica se identifica no solamente con un “desarrollo”, sino también en “contraposición”. A menudo, una exposición dialógica expresa y refuerza tales “contraposiciones” dinámicas. También, los matices dinámicos ayudan a identificar las estructuras melódicas de la música (frase, motivo).

Hablando de dinámica, Golubovskaya aborda el tema de la “sonoridad orquestal” en el piano. A pesar de las limitaciones del sonido del piano, en el sentido de la variabilidad, el pianista no debe procurar imitar a otros instrumentos (lo que es literalmente imposible), sino transferir la expresión percibida del sonido de otros instrumentos. Aquí el factor dinámico también juega un papel significativo. En el piano no se puede producir un sonido como el del violín o corno francés, pero hay que tratar de imaginar la dinámica de “pronunciación” en uno y otros instrumentos. El movimiento de un arco caracteriza la más flexible plástica línea dinámica. Escuchando dos cornos, la voz inferior la percibimos auditivamente más clara. Cumpliendo con esta relación en el piano, nos acercamos al carácter de la ejecución en un corno: y en esto se basa toda la cuestión y no en imitar en el piano un sonido acústico.

⁴ Ibídem 2. Págs. 174, 176, 177.

En su manuscrito, Golubovskaya presta especial atención a la dinámica de la sonoridad simultánea en el piano.

El piano es un instrumento polifónico; su acción tiene lugar en varios registros, como en una orquesta. La integridad de la factura pianística se crea de una participación de manera simultánea de las voces, notas secundarias, figuras de acompañamiento; su relación dinámica es fundamental. La necesidad de distinguir dinámicamente la voz “cantada” es una prerogativa; pero del grado de esta “distinción” depende todo. Es importante no solamente ejecutarla más fuerte, pero (y esto es importante), no dejar que se mezcle tímbricamente con el resto de la factura [...] cuidar la distancia de los registros es una de las tareas esenciales de un pianista. En la polifonía es aún más significativa observar esta distancia; por razones fisiológicas de las manos, las voces a menudo se mueven muy cerca una de otra⁵.

Una herramienta particularmente poderosa en las manos de un pianista, es el ritmo: el pianista no puede influir en el sonido dinámicamente después de su producción y, la polifonía de la factura pianística requiere una vida rítmica muy diferenciada e individual en cada una de sus capas. Como en las demás áreas, la concordancia con la imagen, la veracidad, la justificación artística, determinan toda la complejidad de las desviaciones rítmicas de la inflexible regularidad. Es sabido que lo fijado en la partitura es una cosa y, lo que nosotros tocamos es otra. “...si pudiéramos realizar una reproducción exacta formal de un texto musical (inventar una máquina que tocara todo exactamente en el sentido de las relaciones métricas), esto simplemente no resultará [...] nos encontramos entre la intuición y la arbitrariedad, por un lado, y un enfoque puramente formal, en otro. Encontrar patrones de una combinación natural de lo exacto e inexacto, es la esencia de este trabajo”⁶. Hoy en día ya existen estos aparatos electrónicos, que son capaces de dar estas demostraciones de los cuales hablaba Golubovskaya, y por eso podemos asegurar la exactitud de sus palabras. En los libros de teoría de la música, diccionarios enciclopédicos, existe un gran número de determinaciones sobre el significado del ritmo; Golubovskaya da su propia definición:

El ritmo es cualquier organización de movimiento en el tiempo; y, en la música, el ritmo es uno de los principios organizadores [...] Hay dos categorías del ritmo: una es un ritmo constantemente cambiante; la otra es el ritmo, subordinado a una perceptible unidad repetida [...] el ritmo es orgánico en el sentido de que los procesos vitales también están subordinados a esta unidad perceptible... esta unidad orgánica, en cierta medida, es aproximada, no es una máquina muerta: nosotros respiramos regularmente cuando estamos

⁵ Ibídem 2. Pág. 185.

⁶ Ibídem 2. Pág. 226.

sanos, pero si pensamos o experimentamos algo, esta regularidad puede variar [...] La unidad, buscada por la música, es de origen orgánico, no aritmético [...] el compás es una unidad absolutamente condicional. La notación musical, en general, es condicional, incluso en relación con la altura del sonido. Sabemos perfectamente, que Fa# y Solb, en el piano se consideran iguales, pero en el violín son diferentes sonidos [...] pero, su mayor condicionalidad la notación musical se obtiene en la simbología rítmica, debido a que las normas métricas, que tenemos, se establecen en esquemas muy simples y primitivos [...] Mientras tanto, nuestro pensamiento musical es libre como cualquier movimiento y no se limita por estrechos patrones musicales [...] Cuando presenté una conferencia en Moscú, en vez de “convencionalidad de la notación”, utilicé “imperfeción de la notación musical”. Me objetaron que la notación es perfecta: en su convencionalidad se encuentra su perfección. Sería imposible anotar todas las ondulaciones vivas de un movimiento musical. Esta convencionalidad es suficiente para comprender los procesos rítmicos, pero requiere de un análisis e intuición⁷.

Golubovskaya investiga las “células biológicas” del ritmo interpretativo: sus razones y algunas reglas que lo rigen, que permiten leer e interpretar fácilmente un texto condicional. Por ejemplo: uno de los indicadores de la condicionalidad es la escritura del ritmo puntuado (1:2; 1:3; 1:7; etcétera). La precisa forma aritmética de nuestra escritura métrica reglamenta la comprensión, pero no es una realidad en el tiempo. El metro no es una realidad de la que partimos, el metro es una abstracción, un “orden”. La realidad genuina en el tiempo es solamente una pulsación rítmica. La rigidez esquemática se ajusta por medio del oído musical e intuición. Si un buen ritmo interpretativo asumiría la uniformidad absoluta de las duraciones, entonces la notación musical sería absolutamente autosuficiente, no habría nada que decir: simplemente tendríamos que ejecutar lo que está señalado en la partitura. Por otra parte, si el metro consistiera en la flexibilidad y arbitrariedad, entonces sería imposible establecer algún orden, y la notación musical resultaría completamente superflua. Por lo tanto, existe la primacía de la estructura métrica y las razones que dan vida al ritmo interpretativo. Golubovskaya muestra en múltiples ejemplos, como la estructura rítmica de una obra corresponde a diferentes formas métricas de la poesía, con sus sílabas “largas” y “cortas”, “acentuadas” y “no acentuadas”. En la música también tenemos yambo, troqueo, dáctilo, etcétera; y estas formas no están expresadas en términos de la escritura musical, es decir, la barra de compás los despersionaliza. Entre otras consideraciones artísticas, que influyen en el ritmo interpretativo, Golubovskaya nombra y detalla

⁷Ibidem 2. Págs. 226-230.

la naturaleza del movimiento y características rítmicas en las obras del género de la danza (mazurca, vals, marcha, polonesa, etcétera.); el significado de un intervalo en la melodía; los silencios; la nota melódica de apoyo; articulación (*staccato*, *legato*); relevación polifónica (aislamiento rítmico); el fraseo, respiro, cesura; “instrumentación” (características de diferentes “psicologías” rítmicas de los instrumentos); la expresividad armónica. Y todavía existen factores básicos, según Golubovskaya, que afectan la variabilidad rítmica; entre ellos, son; expresividad emocional, contenido, imaginación, forma del contenido musical, *tempo* y elección adecuada de la unidad de pulsación, estilos rítmicos (melódico, declamatorio y orquestal).

Estoy ocupada con la estructura de la “célula biológica”, la sintaxis retórica [...] Me impuse la tarea de descifrar el texto musical y analizar los patrones que estamos acostumbrados a utilizar para leer este texto, y de los que no estamos conscientes. Hay desviaciones interminables de la norma, que cada uno está haciendo sin darse cuenta. La expresividad figurativa incluye todas las leyes anteriores y presenta sus propias, que pueden revocar las anteriores [...] Repito, no se trata de leyes que se deben seguir, sino de leyes, que pueden solamente observarse en una ejecución [...] Entre la arbitrariedad y el formalismo se encuentra el verdadero camino hacia el artistismo rítmico, un ritmo vivo y actual, su natural descifrado. Estas dos partes, la arbitrariedad y construcción escolástica formalista, no están relacionadas: en toda nuestra práctica tenemos enlaces a la intuición. Me gustaría poner un puente entre estos dos extremos⁸.

En el año de 2007, por primera vez, fueron publicadas las transcripciones literales de la conferencia presentada por N. I. Golubovskaya en el Conservatorio de Leningrado, el 21 de mayo de 1941. Los originales de estos materiales se encuentran en el Gabinete de Manuscritos en el Instituto Ruso de Historia de las Artes, en el fondo 131 (unidad de almacenamiento 6). Prácticamente, en estos materiales se guardó la viva voz de Nadezhda Iosifovna Golubovskaya, su lenguaje hablado. Ahí Golubovskaya detalladamente expresa sus pensamientos acerca del sonido, sonoridad y la producción del mismo sonido pianístico. Para Golubovskaya, la característica principal de un sonido pianístico es su variabilidad.

Tengo mi propia teoría de que es lo que opera principalmente en la naturaleza cambiante del sonido pianístico. La voy a explicar a ustedes parcialmente, debido a que omitiré hablar del lado físico mecánico, porque es muy complicado. En esta ocasión me consultó el prominente físico Perelman, y por lo tanto tengo una confirmación autorizada en términos de la ciencia exacta [...] les expreso lo que es esta teoría, de manera que la podamos poner a prueba nosotros mismos [...] nuestro sonido del piano se compone de dos

⁸Ibídem 2. Págs. 247, 252.

sonidos diferentes, es un sonido complejo... en primer lugar, es el golpe sobre la cuerda... luego tenemos un sonido puramente musical, que es una consecuencia de la vibración de la cuerda [...] Este primer componente del sonido, los inventores del piano trataron de aliviar, [...] la cuerda es golpeada por un martinete suave [...] si nosotros tenemos dos componentes del sonido, entre ellos surgen diferentes proporciones: puede haber un fuerte golpe sobre la cuerda y sonido de pequeña amplitud, de duración no muy larga, y, por el contrario, un golpe relativamente débil produce un sonido relativamente largo [...] ¿porque es importante establecer que el sonido del piano es variable? Porque esto implica, que todo, lo que cambiamos en nuestro toque, puede transformar el sonido. Mientras más oportunidades tengamos, más colores obtendrá el piano... el sonido, por supuesto, todavía cambia debido al pedal. Por eso, nosotros los pianistas, somos muy ricos: la acusación del piano en las deficiencias en el sonido no se justifica...⁹.

Posteriormente en su discurso sobre las cualidades del sonido pianístico, Golubovskaya pasa a hablar sobre la sonoridad pianística. Según Golubovskaya, en el arte interpretativo pianístico, su aspiración se reduce a la organización de la sonoridad, a través de la selección de un sonido correcto adecuado, al momento: pero la base sigue siendo la sonoridad. Las oportunidades que tenemos con un sonido, a pesar de su variabilidad, son mínimas en comparación con el potencial que posee la sonoridad. Como sabemos, a menudo, al piano acreditan la ausencia de melodiocidad; lo consideran como un instrumento de percusión. Golubovskaya se opone a este pensamiento y explica así la naturaleza de la melodiocidad:

...la melodiocidad no significa longitud del sonido... La melodiocidad es lo que nos recuerda el canto. ¿Qué características tiene el canto? Un rasgo es extremadamente característico: se puede observar no solamente en el canto, sino también en una conversación. Cuando se habla más fuerte, por lo general hablamos más agudo; cuando hablamos “quedito”, la voz suena abajo. Esto es lo que llamamos entonación (se refiere al habla). Cuanto más agudo una persona habla, más fuerte suena su voz, porque más tensas se ponen sus cuerdas vocales. Esta relación entre la altura y la fuerza subyace en toda la música vocal. Pero no toda la música siguió la línea del canto: ella se modificó mucho y tiene otras fuentes; pero esta fuente del canto es muy significativa. Cuando hablamos de “cantabile”, ante todo debemos sentir la “predestinación” de los intervalos en la propia melodía. Nuestro piano fue construido en contra de la entonación: las cuerdas agudas son más cortas, su amplitud e intensidad del sonido es menor y menos prolongado. Nuestra mano también está “construida” en desafío a la entonación: los dedos más fuertes son inferiores, etcétera. Cuando tocamos piano, tenemos que restaurar la entonación correcta. Si nosotros, deseando reproducir el sonido uniformemente aplicáramos la misma fuerza física (subiendo en el teclado), obtendremos un *diminuendo* natural; el piano va a responder gradualmente con menos volumen. En relación con la melodiocidad (*cantabile*), el conocimiento de esta ley de entonación es un factor extremadamente importante [...] La

⁹ Ibídem 2. Págs. 256, 257.

entonación se rige no solamente por la altura del sonido, sino por toda una serie de elementos: las relaciones dinámicas dependen principalmente del ritmo y metro, de la gravitación armónica, etcétera. La sensación de las correlaciones rítmicas y de la entonación da un resultado de esta plasticidad de comunicaciones entre las notas, que se expresa con la palabra “cantabile”. La jerarquía del “cantabile” requiere líneas onduladas y no rectas¹⁰.

Su discurso sobre la producción del sonido pianístico, Golubovskaya lo reparte en subtemas. En primer lugar, ella analiza, por separado, los elementos de producción del sonido que poseemos: qué pueden nuestras manos y cuáles son las características que conforman la producción del sonido pianístico. El aparato pianístico es muy versátil (dedos, muñeca, antebrazo, mano completa, hombro, etcétera); podemos producir el sonido de varias formas (caída libre de las manos, presión muscular en la forma de un impulso o movimiento de palanca, saltos). Considerar todas las posibles combinaciones entre los elementos del aparato pianístico y el tipo de movimiento pianístico, es imposible: hay una cantidad interminable. Cualquiera de estos tipos de producción del sonido puede ser útil, por lo que hay que tratar de poseer el mayor número posible de movimientos.

...la “puntería” es un momento destacado en la extracción del sonido...la “puntería” consiste en prever en el subconsciente el momento de detención del movimiento. Cuando yo digo, que tocar completamente libre no se puede, quiero decir que la libertad es una parada involuntaria, no intencional. Cuando lanzamos un objeto, él vuela hasta que se detenga. Nuestra caída libre, nosotros la manejamos precisamente por imaginar anticipadamente, donde deseamos detenerla; así que podemos representar este movimiento en el aire. ¿Qué es lo que hacemos? “Encendemos” los antagonistas. ¿Pero cuando? Con anticipación en nuestra mente, y, luego se realiza inconscientemente. Nosotros imaginamos con todo el cuerpo, cuando podemos detener el movimiento: podemos “apuntar” a diferentes golpes de martinetes, a fuerza y carácter del sonido, es decir, “apuntamos” a lo que nos permite lograr lo concebido en nuestra imaginación (línea melódica, *staccato*, determinada articulación), pero todo lo que hacemos en el piano debemos representarlo mentalmente, con anticipación, en una imagen sonora; sentirlo corporalmente. Este momento de “puntería” desempeña un papel principal [...] unas palabras sobre la higiene de la producción del sonido pianístico. Tantos libros escritos acerca de cómo tocar en términos de la higiene pianística. Todo esto es muy cierto. Nosotros tenemos que buscar “ahorro” de movimiento, una gestión racional de nuestro aparato pianístico, [...], pero no siempre será que lo más cómodo es lo más correcto. La vida misma no es siempre y totalmente higiénica. Existen cosas que son de gran utilidad para el hombre: levantarse temprano, ir a caminar, comer bien, dormir más y cansarse lo menos posible. Sin embargo, la fatiga nos da todas las posibilidades creativas, y,

¹⁰ Ibídem 2. Págs. 260 y 262.

por el contrario, la verdadera creatividad, sin duda, produce una fatiga. Por lo tanto, en el arte es imposible partir solamente de dicha higiene. Por supuesto, tenemos que evitar el cansancio, asegurar que nuestro proceso sea lo más racional posible; pero, si tenemos que producir algunas notas, que no presentan dificultad, tendríamos que pensar también en ¿cómo hacerlo más higiénico? [...] el error de método de Breithaupt¹¹ es que él partía de la hipótesis de que los músculos de los hombros son más resistentes que los de los dedos: entonces vamos a utilizar el grupo de los músculos resistentes. Pero se le olvidó de que tocar no es tan difícil: no hay que escatimar tanto los dedos, hay que cuidarlos, cuando tienen demasiada carga. Pero él hizo, que toda la carga se moviera en el hombro, y se olvidó de que los dedos son cinco y la mano es una. Digo esto porque siempre me refiero con gran aprehensión a disposiciones que apagan en absoluto cualquier potencial de nuestra ejecución. Mi actitud nunca es negativa a las posibilidades ofrecidas por cualquier persona: si alguien se siente bien y cómodo tocando así, entonces esto sirve. No es extraño que cuando se habla de las escuelas antiguas, se menciona no solamente lo relacionado a las formas de la producción del sonido, sino también al complejo artístico, que causó cada una de estas escuelas en particular. Nuestra tarea es deshacerse de cualquier limitación, y tratar de explorar todo lo que sea posible, usando nuestras manos en este sentido. El hecho de que cada tipo de extracción del sonido dé resultados particulares, se confirma con toda seguridad [...] La creatividad personal tiene su propio camino, y la afirmación de que la gente inventa varios medios para un mismo propósito, nos muestra que, todas las cosas inventadas sirven para metas particulares. La producción del sonido debe ser racional en la medida posible, pero debe partir principalmente de nuestra representación artística del sonido que estamos buscando¹².

Golubovskaya hace hincapié en que los movimientos pianísticos tienen otras funciones (aparte de la producción del sonido): función de sonoridad, función rítmica, etcétera. Sus pensamientos, ella los acompaña con obras de Chopin. “Este grande pianista en su factura proporcionó, incluso, el movimiento de las manos”¹³. Golubovskaya muestra convincentemente, en numerosos ejemplos, que en la música para piano de los grandes compositores está previsto el lado rítmico-motriz. Golubovskaya alienta el mirar de cerca la música estudiada (en el sentido de la factura pianística), con un enfoque de motilidad, plasticidad. Resulta que, nuestros movimientos pianísticos sirven, no solamente, para la producción del sonido, sino también para alcanzar los objetivos armónicos, plásticos y de gesticulación; considerar completamente todos los sentidos

¹¹ BREITHAUPT, Rudolf Maria (1873-1945). Pianista y pedagogo musical alemán. Autor de populares trabajos metodológicos donde expone las bases anatómicas-fisiológicas del trabajo pianístico: *Die Natürliche Klaviertechnik, 1905. Die Grundlagen der Klaviertechnik, 1909.*

¹² *Ibidem* 2. Págs. 265, 266, 267.

¹³ *Ibidem* 2. Pág. 268.

del movimiento pianístico no es posible. Golubovskaya constata: “Todo lo que inventaron las manos del hombre, puede ser muy útil, y no es necesario limitarse”¹⁴.

Caracterizando el trabajo pianístico como un proceso creativo, Golubovskaya lo representa como un conjunto de tres tipos de lectura de un texto musical: primeramente con los ojos; en segundo lugar el oído y, en tercero la “lectura” con las manos, es decir, adaptarlas a lo que hemos visto y escuchado. El primer obstáculo que enfrenta un pianista en su trabajo es el conocimiento del texto de la obra. Según Golubovskaya, la necesidad de una precisión y persistencia en el dominio del texto no siempre es reconocida plenamente.

... aprender algo fuera de la memoria es imposible: la asimilación por sí mismo es a través de ésta... No hay que dejar que nuestra memoria motriz actúe antes de la memoria lógica: es necesario evitar que las manos “memoricen” antes que el oído... hay que memorizar con esfuerzo, sin esperar que la obra se memorice “por sí misma”, ya que “por sí misma”, en la mayoría de los casos, actúa la memoria motriz.... Si estás memorizando, concentrando todo el esfuerzo, el resultado es más sólido y duradero, que al memorizar instintivamente... Cuando todo se procesó por la mente consciente, la mente subconsciente lo asimila por sí misma. Si uno sabe lógicamente lo que hace, entonces siempre puede “invadir” conscientemente cualquier momento de la ejecución, ya que se conoce muy bien cómo está compuesta la obra. Hay otra ventaja de este tipo de memorización, puramente técnica. La gran parte de obstáculos técnicos se encuentran en la memoria. Cuando aprendemos una obra, resulta que el lugar que parecía difícil, al principio, desde el momento que fue aprendida, no representa más dificultades... este trabajo sobre el texto ocupa un lugar dominante, con él habrá que comenzar¹⁵.

El segundo obstáculo que no permitirá interpretar la obra directamente, según Golubovskaya, es la ausencia de una imagen sonora o su incertidumbre. Golubovskaya hace hincapié en que el pianista debe de pensar la música no en forma abstracta, sino en el sonido del instrumento.

... la imagen artística es una comparación. La imagen artística está asemejando fenómenos... no todas las comparaciones resultan ser literales... La imagen sonora puede ser asimilada como sea, pero debe ser establecida en una sonoridad pianística, y esto es lo más difícil; esto es el dominio del instrumento. El dominio del instrumento se realiza, antes que todo, mentalmente; esto requiere de imaginación, fantasía y experiencia¹⁶.

¹⁴ Ibídem 2. Pág. 272.

¹⁵ Ibídem 2. Págs. 304, 305.

¹⁶ Ibídem 2. Pág. 306.

Como tercer obstáculo a una “ideal” ejecución inmediata, Golubovskaya nombra la adaptación de las manos e instrumento a la imagen sonora. Cuando nos encontramos con un obstáculo, hay que preguntarnos: ¿Por qué no podemos adaptarnos? ¿Conocemos nuestro instrumento suficientemente? ¿Sabemos cómo adaptarlo? ¿Invertimos el tiempo necesario para asimilar el material?, etcétera. La capacidad de reproducir lo que interiormente oímos, adaptarse a la imagen sonora que tenemos, hay que entrenarla, en otras palabras, desarrollar la técnica pianística.

...La técnica, es la capacidad de adaptarse en el instrumento a la imagen mental del sonido. La técnica debe ser entrenada continuamente. El concepto de técnica es demasiado penetrante, omnicomprendido, y se puede dividir en dos categorías que difieren una de otra. Existe la técnica motriz, es decir, la técnica del movimiento y, hay técnica del pensamiento. En la práctica ellas están vinculadas, pero para entrenarlas hay que estar centrando e intercalando la atención entre una y otra. ¿En qué consiste el entrenamiento “del pensar”? Primeramente, en la orientación a la música. Para ello es necesario tocar una variedad de tipos de música, leer a primera vista, familiarizarse con la literatura musical. El entrenamiento motriz es el entrenamiento físico (al cual se le puede atribuir incluso la gimnasia), que conduce a la capacidad de controlar el cuerpo y en consecuencia a un dominio fluido del instrumento. La capacidad de manejar el instrumento incluye todo: desde la producción del sonido hasta las más complejas maneras de adaptación de nuestro cuerpo al instrumento. Esto incluye todo tipo de técnicas, cualidades, como: la fluidez, resistencia, agilidad, etcétera. Aquí incluimos diferentes tipos de sonoridad, clasificados como: octavas, terceras, saltos, etcétera [...] en el resultado del entrenamiento motriz, se adquiere un bagaje técnico, que puede llamarse “reserva de fórmulas motrices” [...] Pero la formación y adquisición de una gran reserva técnica, todavía no da ninguna garantía de que podamos trabajar de inmediato, en forma correcta, sobre una obra musical [...] Si no conocemos bien un camino sinuoso, donde tendríamos que llevar un bulto pesado sobre la espalda, vamos a tratar de explorarlo bien, sin dicho bulto, para que estando cargado podamos pasar rápidamente sin perder fuerzas en la búsqueda del camino. No hay que desgastar la fuerza muscular, cuando no sabemos a dónde ir¹⁷.

La condición básica del trabajo pianístico, Golubovskaya la define como “conocimiento del centro de atención”. El centro de atención, según Golubovskaya, no siempre debe ser un cierto punto, ni tiene la misma extensión. Nosotros aspiramos a tener la atención a una especie de unidad, pero ésta “unidad” puede representar todo un complejo.

...Nuestra tarea es ir aumentando el complejo, que se convierte en la unidad de nuestra atención. El concepto de “complejo” es de mucha importancia [...] Es imposible tomar una serie de detalles y construir de ellas una imagen; solamente si dichos detalles están relacionados entre sí, se logra la apariencia general.

¹⁷ Ibídem 2. Págs. 302, 303, 310.

Por lo tanto, siempre hay que saber exactamente qué es lo que estamos trabajando, en nombre de lo que se realiza en un dado momento; así progresivamente nuestro centro de atención va ampliándose. Nunca hay que trabajar en cierto fragmento, separándolo mentalmente del lugar, que ocupa en todo el conjunto. La capacidad de pensar siempre de manera integral es muy difícil de dominar; es necesario el esfuerzo constante. La atención es la palanca principal de nuestro trabajo¹⁸.

Como una forma específica de trabajo, que requiere una intensa concentración, Golubovskaya recomienda el trabajo sin instrumento.

...hay que estudiar mentalmente, para conectar la memoria motriz con la cerebral, con el fin de “visualizar”, no solamente la sonoridad de lo que ejecutamos, sino lo que estamos haciendo en el momento [...] Es necesario no solamente verificar la sonorización sino, mentalmente ejecutar la obra, sintiendo cada dedo y error¹⁹.

Resumiendo sus pensamientos sobre el proceso del trabajo pianístico, Golubovskaya dijo: “¿En qué consiste el proceso del trabajo pianístico? La fantasía crea una imagen sonora, las manos adaptan el instrumento a esta imagen. Cuidadosamente se estudian obstáculos que aparecen en el mecanismo de dicha “adaptación”. Debemos diagnosticar estos obstáculos y cómo lidiar con ellos: es necesario reconocer la esencia del obstáculo y encontrar una forma para superarla. Cada acción tiene un propósito, todos los objetivos en conjunto comparten una meta grande. El centro de atención es único, pero el objeto de atención puede crecer”²⁰.

El libro “El arte del Pedal” de Golubovskaya sorprende por su profundidad e increíble cobertura temática de todo el complejo del arte interpretativo pianístico: sonido, principios artísticos, idea interpretativa, texto musical, simbología musical, historia y estilos musicales, imaginación sonora, factura pianística, dinámica, rítmica, etcétera. Para Golubovskaya el uso del pedal es un acto profundamente creativo. Las manos de un pianista continuamente viven a través de la ejecución musical, subordinando las relaciones dinámicas y rítmicas a la imagen sonora. Exactamente de la misma manera, el pie, que controla el pedal, junto con las manos, se involucra todo el tiempo en el “nacimiento” de la imagen sonora, adaptación del sonido real a lo imaginario. Al mismo tiempo los descubrimientos creativos durante el proceso de ejecución “alimentan” la imaginación; la fantasía del intérprete funciona, no solamente, antes de la

¹⁸ Ibídem 2. Págs. 308, 309.

¹⁹ Ibídem 2. Pág. 312.

²⁰ Ibídem 2. Págs. 312, 313.

creación de la imagen, pero también en el momento de su puesta en práctica; se aplica no solamente mentalmente, sino también se traduce a la realidad, en la mayoría de los movimientos de manos y pies.

...Percibir por completo estos movimientos es imposible, porque las relaciones sonoras precisas son imperceptibles. Los movimientos de manos y pies se fusionan con una orden auditiva, son inseparables de ella [...] Las “espirales” de nuestras intenciones artísticas y de su puesta de práctica son, al mismo tiempo las reglas inmutables y la fantasía creadora. El uso del pedal, como todo proceso interpretativo en general, se basa en los principios artísticos, una base objetiva; pero también el pianista expresa su personalidad. Las habilidades del pedaleo se pueden cultivar, igual que la de las manos, y en la misma medida se muestran con poseer la riqueza de los medios expresivos, la adaptación flexible y sutil a la meta sonora. Estos medios expresivos son: el tiempo de presión y levantamiento del pedal y las diferentes profundidades de dicha presión. Para un control fino de ellos, es necesario: esencialmente, un conocimiento profundo de la música, del instrumento y, por supuesto, el oído agudo. El pedal se opera por el oído; las acciones de los pies, como de las manos, se excluyen de la consciencia, la cual se ocupa del control de la meta principal. La motilidad inconscientemente obedece a la voluntad artística; en esta habilidad concluye la maestría. Un examen detallado de las acciones físicas durante el acto creativo, destruye su espontaneidad, inervación, automatización [...] El uso del pedal, al igual que la ejecución de las manos, en forma cambiante y diversa sigue a la cambiante y diversa textura musical; “deletrear” y “sellarlo” en forma definitiva no se puede en lo absoluto, ni en ninguna obra en particular. Pero podemos tratar de responder a la pregunta acerca de sus objetivos artísticos, considerar la función de la palanca del pedal, cómo manejarla, y, sobre todo, sacar algunas conclusiones sobre el uso de ciertos tipos de técnica del pedal hacia diversos inicios artísticos [...] En la ejecución pública, debe tener lugar la espontaneidad de la voluntad creativa en el uso del pedal, como en toda realización sonora de la imagen mental. Con la pérdida de la improvisación inevitablemente se entumece la idea viva, su origen renaciente. Pero es posible registrar la idea. Pero fijar por escrito la profundidad exacta de la presión del pedal, no se puede [...] Si el movimiento del pie sobre el pedal es difícil de alcanzar en detalle, no significa, que el acto de pedaleo desafía por completo su comprensión. El sentimiento y la inteligencia, la imaginación y la consciencia, son las “espirales” creativas del arte interpretativo. Deben de vivir en amistad y armonía amorosa. La mente trata de comprender que es lo que dirige el impulso de la fantasía, aprender de ella, pero, a su vez, le comunica sus observaciones. En esta interpenetración y entrelazamiento consiste el trabajo creativo artístico²¹.

Sintetizando los pensamientos de Golubovskaya sobre el arte interpretativo, se puede afirmar, que el proceso del trabajo pianístico, Nadezhda Iosifovna lo presenta como una investigación artística profesional; su método es el comprender la serie de medios, a través de los cuales el

²¹ *Ibidem* 2. Págs. 16-19.

compositor proyecta determinadas impresiones. La mentalidad musical de un intérprete, según Golubovskaya, es un complejo orgánico de experiencias, pensamientos y acciones, que siempre se encuentra en proceso de construcción. El proceso interpretativo, ella no lo divide en etapas, sino en “centros de atención” vistos de manera integral, entendiendo el lugar que ocupan en todo el conjunto; cada uno de los objetivos comparte una gran meta, la cual permanece en constante movimiento. El proceso pianístico lo caracteriza como un proceso creativo de alimentación entre la experimentación práctica e imaginación, donde las acciones se excluyen de la consciencia. En el fenómeno de lectura de un texto musical que realiza un intérprete pianista, Golubovskaya destaca tres tipos: por medio de la vista, el oído y las manos. El trabajo de conocimiento del texto de una obra ocupa un lugar dominante y requiere de precisión y persistencia. Cada detalle del texto debe de ser procesado conscientemente: la memoria “motriz” no debe sobrepasar la memoria “lógica”. La información adquirida por medio de estos tres tipos de lectura de textos, se procesa mentalmente y se convierte en acciones, que contribuyen a la construcción de una imagen sonora de la obra. Empieza un proceso de adaptación del cuerpo e instrumento a la imagen sonora. La capacidad de manejar el instrumento incluye todo: desde la producción del sonido, hasta las más complejas maneras de adaptación de nuestro cuerpo al instrumento (técnica “motriz” y técnica “de pensamiento”). Los procesos de ejecución, la búsqueda de medios expresivos adecuados, son portadores de elementos que nutren la imaginación; la fantasía se aplica no solamente con la mente, sino también con los movimientos de manos y pies. El trabajo creativo de un pianista consiste en la interpretación y entrelazamiento del sentimiento e inteligencia, imaginación y consciencia: la mente trata de comprender y aprender de la fantasía, comunicándole, a su vez, sus observaciones.

Bibliografía

BALAKIREV, M. *Memorias y Cartas*. Redacción Kremlev. Ed Kompositor. Leningrado. 1962.
GOLUBOVSKAYA, N. *Acerca de la Interpretación Musical*. Recop. E. Bronfin. Ed Kompositor. Leningrado. 1985.

ANEXO

Resumen curricular de los autores

Marina Vladimirovna Romanova Shishparynko

Originaria de la República Rusa ,realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Rimsky-Korsakov de San Petersburgo, Rusia.Actualmente labora como docente de la cátedra de Piano en el Conservatorio de Música del Estado de México (COMEM) , en la Licenciatura en Artes Teatrales en la Facultad de Humanidades y Licenciatura en Música de la Escuela en Artes Escénicas de la UAEM. Desde 2007 es Profesora Investigadora de Tiempo Completo de la Universidad Autónoma del Estado de México, en la Facultad de Humanidades.

Horacio Antonio Rico Machuca

Originario del Estado de Guanajuato, México. Realizó sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música de la UNAM donde cursó la licenciatura en Corno Francés. Alternadamente recibe una beca en el taller de composición “Carlos Chávez” bajo la dirección de Federico Ibarra. Continúa estudios de posgrado en composición, orquestación y dirección en el Conservatorio Rimsky Korsakov en la ciudad de San Petersburgo, Rusia, con Vladimir Tsitovich, Ravil Martinov, y corno francés con Vitali Buyanovsky. Después de su residencia en Rusia, labora en la región de Västerhaninge, Suecia, como director coral y recibe la mención en 1991 como compositor del año del Reino de Suecia por escribir la música en homenaje a Olof Palme. Es docente en el Conservatorio de Música del Estado de México, y coordinador de la Licenciatura en Música de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma del Estado de México.