

Enfoque analítico para intérpretes de *Volatile* para piano solo de Daniel Luzko

Analytical approach for performers of *Volatile, for solo piano* by Daniel Luzko

Gonzalo Gabriel Ortiz Romero

Instituto de Artes –

Universidad Estatal de Campinas

gonzortiz@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8565-4366

Recibido: 4 - agosto – 2023

Aprobado: 8 – octubre – 2023

DOI: <https://doi.org/10.46553/mlc.6.2023.pp64-86>



Esta obra está bajo una licencia internacional

[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Resumen

La interpretación musical pianística de música posttonal o contemporánea propone desafíos relacionados con la organización del material compositivo cuyo resultado sonoro difiere de las categorías de la música tonal. El análisis se torna necesario para resolver ese problema, pero un análisis que, desde el punto de vista de las prácticas interpretativas, interactúe con la práctica instrumental y la auxilie.

Un enfoque analítico para intérpretes es propuesto en este trabajo, en el que las informaciones sobre la obra, tanto contextuales como específicas, serán cruzadas con aspectos propios de las primeras fases de preparación para performance pianística de la pieza *Volatile* del compositor paraguayo Daniel Luzko.

Palabras clave: Música contemporánea / Prácticas interpretativas / Piano / Compositor paraguayo

Abstract

The pianistic musical performance of post-tonal or contemporary music proposes challenges related to the organization of the compositional material whose sound result differs from the categories of tonal music. The analysis becomes necessary to solve this

problem, but an analysis that, from the point of view of interpretative practices, interacts with instrumental practice and assists it.

An analytical approach for performers is proposed in this work, in which information on the work, both contextual and specific, will be crossed with aspects typical of the first stages of preparation for piano performance of the piece *Volatile* by the Paraguayan composer Daniel Luzko.

Keywords: Contemporary music / Performance practice / Piano / Paraguayan composer

Introducción

La performance de repertorio postonal trae consigo algunos desafíos inherentes al universo sonoro de las obras, además de otros materiales y técnicas como la notación y las técnicas extendidas. Refiriéndonos solamente al universo sonoro en el contexto de la interpretación musical pianística, el estudio musical analítico se presenta como una herramienta eficaz para la consecución de fines más prácticos, como la lectura, la división en secciones y el abordaje técnico.

Para un intérprete, el objetivo del análisis es la comprensión y descripción de la música como fenómeno sonoro a partir de la escucha detallada y la lectura técnica de la notación que la representa. La *performance* musical, específicamente la *performance* de repertorio clásico de cualquier período, es la combinación de teoría e historia musical, técnica instrumental y refinada percepción musical. Por tanto, la definición de análisis para *performance* propuesta por Joel Lester (1995) como “estrategias para la ejecución de una obra” es un punto de partida para pensar en alternativas de enfoques analíticos aplicables a la práctica instrumental y establecer criterios para decidir qué contenidos musicológicos son relevantes en una actividad eminentemente práctica.

El objetivo de este trabajo es elaborar un análisis para la ejecución de *Volatile* (2013), pieza para piano solo del compositor paraguayo Daniel Luzko (1966), a partir de la selección de informaciones, procedimientos y herramientas que un intérprete¹ con cierta experiencia y conocimiento considera de utilidad en el proceso de preparación para *performance* de una pieza postonal para piano solo. En la práctica musical instrumental, podemos considerar que “análisis” es una actividad presente en todas las fases de estudio de una obra, durante la ejecución e incluso (y especialmente) después de la primera

¹Cuando decimos “intérprete”, nos referimos a solistas de algún instrumento.

ejecución, por tanto no es exagerado suponer que el simple acto de pensar en una pieza como músico que está en proceso de interpretarla entra en la categoría de análisis; esto también supone que el análisis de un intérprete va cambiando a medida que más elementos de la obra son descubiertos tanto en el estudio instrumental como fuera de él.

Esta propuesta de análisis está limitada a la fase previa al estudio pianístico y a las primeras lecturas de la pieza, esto se justifica en el hecho de que, al momento de conocer la pieza y comenzar a estudiarla, el análisis es la actividad principal y en ella se apoyará gran parte del trabajo en el instrumento. Para ello, será necesario un estudio del contexto de la obra, como compositor y estilo, y un análisis de sus características específicas, como material compositivo, patrones físicos (agrupamientos o moldes de la mano) y carácter. La relevancia de cualquier información consultada será medida en función de la utilidad en la elaboración de una imagen sonora, la división estructural, la definición estilística y las unidades de estudio pianístico.

Este artículo está dividido en dos partes: 1) una reflexión sobre la relación entre análisis e interpretación y la descripción del enfoque analítico para intérpretes de este trabajo, con comentarios sobre algunas publicaciones relevantes sobre el tema y una breve descripción de los desafíos que presenta el repertorio postonal para nuestro abordaje de análisis; 2) ejemplo de análisis para intérpretes aplicado a la obra piano solo *Volatile*, del compositor paraguayo Daniel Luzko; complementariamente, parte del enfoque analítico será aplicado a piezas postonales de otros compositores y estilos para mostrar el alcance del tal enfoque.

Este trabajo está enmarcado dentro de dos tipos de investigación: artística y práctica. Es investigación artística porque no se concibe su razón de ser fuera del arte y está metodológicamente integrada a la actividad creativa (Doğantan-Dack, 2012 p.36); es investigación práctica por ser un protocolo de investigación guiado por la práctica, siendo así el propio registro de la práctica una investigación en sí misma (Haseman 2006). En este contexto, artístico y práctico, este trabajo analítico consiste en un estudio en primera persona de una de las primeras etapas de la preparación para la performance de una obra postonal, por medio de investigaciones bibliográficas y discográficas sobre el contexto de la obra y los métodos analíticos, indicaciones en la partitura y el estudio musical pianístico.

Se espera que, a partir de la complementación mutua entre la sistematización detallada de algunos elementos de la práctica pianística y los procedimientos analíticos,

podamos aproximarnos a un enfoque específico de análisis para intérpretes que permita elaborar una estrategia para una interpretación pianística convincente de una obra atonal.

1. Enfoque analítico para intérpretes y postonalismo.

1.1. Análisis y performance.

La interpretación pianística de música clásica se vio enriquecida en los últimos años por estudios y publicaciones sobre las relaciones entre análisis e interpretación musical, principalmente en lo concerniente a la necesidad de conciliar ambas disciplinas y encontrar puntos en los que lo uno puede complementar o auxiliar a lo otro (Rink 2007, Lester 1995, Cook 2001). La idea de que un intérprete deba seguir un análisis prescriptivo, propio o ajeno, está siendo reemplazada por conceptos más conectados con el quehacer musical más práctico, como la “intuición informada”² y el énfasis en la importancia del “contorno” musical temporal más que en la estructura (Rink 2007), cuestiones que valorizan las decisiones interpretativas³ por sobre estudios analíticos que pueden ser más estrictos pero, muchas veces (o tal vez por eso), son menos aplicables en un contexto musical más artístico. En relación a la práctica instrumental, lo que se intenta ilustrar en dichos estudios y publicaciones es lo que en la práctica de intérpretes se resuelve en general de manera intuitiva o con unas lecturas complementarias rápidas, ya que la actividad central de los instrumentistas es la performance y no el estudio descriptivo y detallado para la producción de documentos. De cualquier manera, las propuestas de “análisis para intérpretes”⁴, aún con la mejor buena voluntad de equilibrar fuerzas a favor de los instrumentistas, en su mayoría enfatizan la parte de “análisis” por sobre la de “intérprete”.

Este breve trabajo propone un enfoque en el que el análisis está presente en todas las fases de preparación para la *performance*, con variaciones que corresponden a cada etapa:

- **Análisis preparatorio:** es el estudio llevado a cabo al principio del estudio instrumental (pianístico, en este caso) de una obra, es la primera de las muchas fases que delinean la preparación para la *performance*.

²La “intuición informada” es la intuición del intérprete que está sustentada por un bagaje de experiencia en la práctica del instrumento y conocimientos adquiridos.

³En el sentido de performance musical.

⁴Expresión acuñada por Rink (2007).

- **Análisis de proceso:** consiste en la evaluación de los pasajes que son estudiados por medio de la escucha de grabaciones de dichos pasajes con los dispositivos al alcance del intérprete.

- **Análisis de la *performance*:** es el análisis descriptivo de las primeras interpretaciones de la obra, es el tipo de análisis que afirma la pieza técnicamente, madura la imagen sonora y refina las decisiones musicales.

En este estudio nos centraremos en el análisis preparatorio y, justamente por eso, pretendemos valorar la concisión, objetividad y eficacia del estudio analítico no como fin en sí mismo sino como herramienta interpretativa. El enfoque analítico para la *performance* instrumental es, por su finalidad, necesariamente diferente a un abordaje que tenga como objetivo la apreciación musical o la comprensión profunda de la obra dentro de los parámetros de un musicólogo o de un compositor. La principal diferencia es de orden pragmático: un análisis para *performance* debe, necesariamente, filtrar las informaciones sobre la obra que serán relevantes en el estudio instrumental, todo lo que facilite la comprensión, la lectura y ayude a trazar estrategias que permitan llegar a una interpretación convincente.

Todo instrumentista sabe (o debe saber) que, por un lado, hay informaciones teóricas e históricas que son de enorme interés en el estudio musical instrumental de una obra y, por el otro, hay elementos estructurales que, según algunos autores, “pueden ser fascinantes en el papel” pero son de poca utilidad práctica en la preparación de una pieza e incluso enfatizarlos en una interpretación podría afectarla negativamente⁵. De cualquier manera, es difícil o incluso imposible establecer *a priori* qué elementos analíticos serán relevantes en la preparación de una pieza para su ejecución, sobre todo sus aspectos más específicos, como técnicas compositivas, materiales, notación y estructura. Definir la relevancia o irrelevancia de las informaciones sobre una pieza es resultado de decisiones tomadas, en su mayor parte, durante las primeras fases del estudio en el instrumento y, para tal efecto, es importante determinar el tipo de información que el pianista necesita para la comprensión y lectura de la obra, así como los soportes y herramientas en los que va a llevar a cabo el estudio.

Considerando los objetivos y procedimientos, la propuesta de este enfoque analítico para *performance* divide el estudio en las siguientes etapas:

⁵“La demostración de la unidad entre los motivos, por ejemplo, puede ser fascinante en el papel, pero de forma general, es más fácilmente observable que oída; un énfasis obstinado dado a cada detalle de un motivo seminal en una *performance* podría llevar a resultados ridículos” (Rink 2007, p.29)

a. Estudios preliminares: consiste en investigaciones sobre el compositor, sobre todo en los aspectos estilísticos e históricos, así como materiales y técnicas de composición, lugar de la pieza estudiada en el conjunto de la obra y, si necesario fuere, comparaciones posibles con otras piezas para piano u otra instrumentación. Se trata aquí de recolectar todos los datos posibles que pueden ser útiles para comprender y estudiar las obras a partir de su contextualización. Las fuentes son todas las versiones de la biografía del compositor a las que sea posible acceder, catálogo de obras, partituras y grabaciones de piezas cronológicamente cercanas, preferentemente del mismo instrumento.

b. Reconocimiento: la atención se centra en la obra, para lo cual la audición junto con la partitura o, de no contar con un registro de la obra, una primera lectura en el instrumento, constituye un primer acercamiento para tener una idea de la sonoridad, el carácter y de los elementos referenciales o simbólicos de la pieza, si los tuviere, además de una primera aproximación a la división estructural.

c. Lectura: fase en la que será confirmada la división estructural de la pieza y la clasificación de los materiales con el objetivo de fragmentarla en pequeñas secciones para su mejor estudio. Esta etapa marca el inicio del estudio en el piano junto con anotaciones en la partitura. Es importante que esta fase sea llevada a cabo en el instrumento en la mayor parte del tiempo, si no en su totalidad, a fin de prever los desafíos técnicos y planificar los movimientos necesarios para su ejecución.

d. Imagen sonora: es construida a partir de las fases anteriores, siendo un poco más precisa después de las primeras lecturas en el piano. Esto se debe a que, a diferencia del repertorio tonal, que muchas veces permite la escucha interna sin sonido físico y sólo con la lectura de la partitura, un intérprete afirma la escucha interna o imagen sonora de piezas postonales después de adquirir cierta fluidez en su ejecución⁶. La escucha interna o la imaginación sonora es parte crucial del proceso de preparación para *performance*, tanto para tener una idea clara de la obra estudiada a fin de memorizarla con más seguridad (Chueke & Chaffin 2017) como para guiar las fases de estudio de una obra (Jakubowski

⁶La pianista Zélia Chueke afirma, en un estudio sobre preparación para *performance* de una obra de Schoenberg, que, una vez memorizada una parte de la pieza, “las ‘Pistas de *Performance*’ están incorporadas en su escucha interna, permitiéndole evocar la pieza internamente sin necesidad de la partitura” (Chueke & Chaffin 2017, p. 265). El coautor del estudio, Roger Chaffin, utiliza el concepto “Pistas de Interpretación” (*Preformance Cues*), expresión relacionada con las “dimensiones de complejidad musical” (Chaffin et al. 2002) que son ‘básica’ (digitación, técnica, patrones), ‘interpretación’ (fraseo, tempo, dinámica, pedal), ‘*performance*’ (memoria, estructura musical, atención) y ‘metacognitiva’ (evaluación, velocidad de estudio, planificación, estrategia, sensación física, y otros).

2020). La imagen sonora es un hecho dinámico, que va cambiando a medida que la obra está cada vez más internalizada tanto en la memoria motora como en la auditiva: la pieza va de estar difusa en la mente del pianista a estar más definida en todos sus aspectos (rítmico, melódico, armónico, expresivo, etc.) y, una vez definida, va siendo modificada a medida que más informaciones son adicionadas y/o decisiones interpretativas son tomadas.

1.2. Repertorio postonal

El repertorio de los intérpretes desde el establecimiento de éstos como grandes protagonistas de la escena musical clásica es, en la amplia mayoría de los casos, perteneciente a los períodos barroco, clásico y romántico, repertorio que comparte una característica: la armonía tonal. Ante el hecho de que la abrumadora mayoría de los estudios sobre preparación de *performance* musical sean documentaciones sobre el proceso de aprendizaje y memorización de repertorio tonal (Soares, 2015), cada vez más autores están produciendo estudios de *performance* de música postonal (Antoniadis 2011, Ginsborg & Chaffin 2011, Chueke & Chaffin 2017) en los últimos años, acompañando la fase emergente de las investigaciones sobre *performance* musical.

El músico que toma la resolución de interpretar piezas alejadas del repertorio llamado “tradicional” se enfrenta con materiales y técnicas que son, en cierto modo, desafiantes. Varios factores se juntan para establecer dichos desafíos:

- En contraposición a la armonía de la música tonal, que en su marco general mantiene los mismos principios de tensión y reposo (independientemente del compositor e incluso del período, con algunas pequeñas variaciones), muchos compositores desde Schoenberg (por poner un punto de partida) hasta nuestros contemporáneos crean sus propios sistemas, que requieren la lectura de textos aclaratorios, a veces detallados y extensos, o incluso una formación previa (por ejemplo en notación gráfica y técnicas extendidas) para una mejor lectura y comprensión de las obras.
- Algunas características de la música postonal, como las disonancias, el quiebre de la unidad formal (partes o eventos musicales aparentemente sueltos e inconexos), la complejidad rítmica y el ruido como material musical (Ortiz Romero 2018) hacen que sea de extrema dificultad establecer los parámetros musicales de una obra dodecafónica,

atonal u obras de la Nueva Complejidad⁷ a partir de las categorías de la música tonal. Una descripción asumiendo la lógica de la música tonal (que viene siendo compuesta, escuchada, ejecutada y estudiada por lo menos desde hace cuatro siglos) no sería muy diferente de las palabras (al menos las primeras) de Arnold Schoenberg en una carta a Ferruccio Busoni:

“Yo aspiro a la completa liberación de todas las formas/de todos los símbolos/de la cohesión y/de la lógica. /Por eso:/estoy acabando con el “funcionamiento de los motivos.” /Acabando con la armonía como/cemento o ladrillo de una construcción. /La armonía es ‘expresión’ y nada más. (...) /Mi música debe ser *breve*. /Concisa! En dos palabras: *¡no construida sino expresada!*” (Schoenberg en Beaumont, 1987)⁸.

- La declaración de Schoenberg, sobre todo la parte de “liberarse de la lógica”, aunque suene exagerada o incluso imprecisa desde la apreciación y estudio de la música de los siglos XX y XXI, sirve para abrir la discusión sobre la “gramática” (Halpern 1982) o “sintaxis” (Bernstein 1976) musical como elemento sumamente relevante a la hora del estudio pianístico de una pieza postonal. Las primeras nociones de armonía, contrapunto, historia, formas, escalas, acordes, conducción de voces, fraseo, etc., así como, en los primeros años de instrucción musical, casi toda (o toda) la música escuchada dentro y fuera del ámbito académico, están ligadas al sistema tonal. Ante este conjunto de patrones y reglas a las que la amplia mayoría de los músicos son expuestos desde los primeros momentos de su formación teórica, técnica y artística, es necesario crear nuevas estrategias para piezas “sin lógica” que, de hecho, desafían todas las reglas y recursos técnicos aprendidos ya desde la primera lectura en el instrumento.

2. Análisis para intérpretes de la obra *Volatile*

Volatile (2013) del compositor paraguayo Daniel Luzko, es una obra en la cual predomina el postonalismo con trazos ambiguos de tonalismo en algunos pasajes. Dentro del plan de preparación para la interpretación de la obra, el análisis, como fue dicho, será dividido en: estudios preliminares, reconocimiento, lectura e imagen sonora.

Las fases de ‘estudios preliminares’ y ‘reconocimiento’ son documentales, la primera consiste en la consulta de datos sobre el compositor, obras y estilo, la segunda es

⁷Movimiento de compositores de *circa* 1980 cuyas piezas se caracterizan por la altísima densidad en la notación de la partitura, entre cuyos representantes más importantes están, Brian Ferneyhough etc...

⁸El texto original está escrito en forma de verso, las barras son para indicar los saltos de línea. Las cursivas también están en el texto original.

la escucha acompañada de la lectura de la partitura con anotaciones rápidas si fuera el caso. En la 'lectura' será llevada a cabo la división estructural junto con la identificación de patrones físicos. Finalmente, serán abordados los criterios para la elaboración de una primera imagen sonora y la influencia que dicha imagen tiene en el estudio de la obra. No hay que perder de vista la naturaleza pragmática de este enfoque analítico, que pretende reunir críticamente toda la información sobre la obra relevante para el estudio pianístico y preparación para su ejecución pública.

2.1. Estudios preliminares: datos sobre el compositor.

Considerar el estilo del compositor es de gran importancia para la elaboración de la imagen sonora de la pieza, elementos como el fraseo, el rango dinámico y los elementos expresivos de la obra son más claramente definibles una vez que se ubica la pieza dentro de su contexto de creación.

Daniel Luzko (n. 1966) es un compositor, pianista y director de orquesta paraguayo que estudió como alumno activo del Grupo de Compositores de Asunción en 1985⁹, concluyó la Maestría en Composición en la Universidad de Kansas (Estados Unidos) en 1995, el Posgrado en Composición en la Universidad de Música Fryderyk Chopin de Varsovia (Polonia) en 1994 y el Doctorado en Composición en la Universidad Católica de América en Washington D.C. (Estados Unidos) en 1997. Otras obras importantes de Luzko son *Sensus* (1994), *Viajes* (2006) y su recientemente estrenada *Sinfonía N°1* (2022).

De la misma manera que ocurre con otros muchos compositores, el estilo de composición de Daniel Luzko en *Volatile* es la suma de los materiales utilizados en piezas anteriores, exploraciones individuales e influencias y vivencias del momento en que las piezas fueron compuestas (sobre esta última cuestión se hará una breve mención en la siguiente fase de análisis). En otras obras para piano de Luzko es posible encontrar elementos que ayudan a definir el estilo del compositor y planificar una idea de sonido de *Volatile*: por ejemplo, en las *Cuatro piezas para piano* (1987-1992) el compositor combina escalas modales, acordes y arpeggios aumentados o disminuidos y cromatismos, materiales presentes en *Volatile*; *Sensus* (1994) es una pieza para piano con notación

⁹El Grupo de Compositores de Asunción es el nombre dado a un curso intensivo de composición y apreciación musical enfocado en el repertorio del siglo XX, bajo la dirección pedagógica de los músicos José Luis Miranda y Luis Szarán (Ortiz Romero, 2018)

gráfica, puntillismo y una escritura de las alturas característica compositores de Polonia como Penderecki y Serocki, pero lo que llama la atención de *Sensus* en este estudio son los pasajes neorrománticos con la textura de melodía acompañada y; *Viajes*, que es una descripción musical de tres lugares importantes de América del Sur¹⁰ con diferentes técnicas de composición como minimalismo, armonías extendidas y politonalismo. Tras la escucha acompañada con las partituras de estas piezas de referencia, los materiales y técnicas recurrentes en la escritura pianística del compositor pueden ser reconocidos en el análisis de *Volatile*.

2.2. Reconocimiento: la obra.

Volatile fue compuesta en una fase en la que el compositor utilizaba la improvisación como principal herramienta creativa, siendo el piano (instrumento en el cual Luzko actúa hasta hoy) el medio sonoro y el soporte de registro de tales improvisaciones la grabación en audio. La pieza fue compuesta inspirada en una foto tomada por Derliz Mereles (Fig. 1) y fue escrita “en consecución parcial del permiso de año sabático 2012-2013”¹¹

A partir de la versión digital de la partitura (con tres copias convenientemente impresas listas para el estudio pianístico) y la escucha de la única versión grabada de la pieza, que es un registro en vivo del estreno de la obra por el pianista Amir Khosrowpour¹², podemos aproximarnos a una idea del carácter: tranquilo, con indicación *andante tranquilo e libero*, el tempo sugerido por el compositor es *negra = 70* y el rango dinámico es entre *pianissimo* y *mezzo forte*. Khosrowpour hace unos comentarios interesantes sobre la foto de la flor en la que está inspirada la pieza, como “filamentos que se esparcen [y se bifurcan]” (*fibers drifting away*) y “elementos de luz” como los efectos de la luz en la foto que crean unas “manchas borrosas” (*blurry spots*), a dichos comentarios podemos agregar el contraste de foco entre el objeto (definido) y el fondo (difuso).

¹⁰Bariloche (Argentina), Machu-Pichu (Perú) y Bogotá (Colombia)

¹¹Comentario del compositor en la portada de la pieza

¹²Disponibile en <https://youtu.be/mz3NBWlbyiQ>



Fig. 1 – Foto en la primera página de la partitura de *Volatile*

2.3. Lectura. Niveles de análisis. Unidades de estudio.

Cuando la pieza lo permite, tocar a primera vista en el piano, de comienzo a fin, es una estrategia válida para obtener una sensación más directa del sonido y llevar a cabo la división estructural, la indicación de patrones físicos y, si fuera el caso, ir marcando las dificultades técnicas.

Este análisis para performance es pensado desde dos perspectivas: las ‘capas o niveles de análisis’ y las ‘unidades de estudio’. Los ‘niveles de análisis’ consisten en la división de la pieza en tres capas a partir de la adaptación de los métodos analíticos de autores como Jan LaRue (1989) y John White (1993) combinada con aspectos de la práctica pianística: ‘capas pequeñas’ (intervalos, escalas, acordes, digitación, articulación, agrupamientos o moldes de la mano), ‘capas medias’ (compases, frases, eventos musicales recurrentes, dinámica, agógica) y ‘capas grandes’ (división temática, partes de la obra). Estas capas serán comentadas en el orden en el que van siendo abordadas en el estudio pianístico.

Las ‘capas pequeñas’ son las más relevantes al inicio del estudio pianístico. Según Claudio Richerme (1997), la técnica pianística consiste en una secuencia de posiciones y

es la claridad a la hora de reconocer esas posiciones la que agilizará la lectura, la fluidez y la direccionalidad musical de la pieza. La herramienta de estudio que proponemos es el ‘agrupamiento (*grouping*) o molde de la mano’ que, originalmente, es un recurso técnico e interpretativo que “consiste en la organización física y mental de patrones como saltos, dirección de una determinada línea, textura u organización rítmica” (Milanovic, 2012 pp.122-123); esta idea es también mencionada por el pianista y pedagogo húngaro György Sándor, para quien el *grouping* es “análogo a las arcadas de los músicos de instrumentos de cuerda o la respiración en ejecutantes de instrumentos de viento y cantantes”, resaltando su importancia “musical y técnica” (Sándor, 1981 p.66). Por tanto, el *grouping* consiste en la detección de grupos de notas en la partitura basada en la digitación; esos grupos o moldes de la mano determinan posiciones y las transiciones de una posición a la otra determinan los movimientos del pianista para la ejecución de los pasajes y eventualmente de la pieza entera.

Lo que llamamos “posiciones” en el caso de los ‘agrupamientos o moldes de la mano’ son grupos de notas que van de grados conjuntos a la máxima extensión de la mano del pianista (en el caso del autor de este estudio, la extensión máxima varía entre una novena mayor y una décima mayor) y pueden ser interpretadas sin modificar la posición del brazo (sin pasaje del pulgar), *legato* en la mayoría de los casos. El ejemplo más simple de *grouping* son las escalas y arpeggios, siendo cada ‘molde de la mano’ determinado por el grupo de notas que, dependiendo de la dirección de la escala o arpeggio, comienza o termina con el pulgar. Por ejemplo, en una escala ascendente de Do Mayor (Fig. 2) con la mano derecha y con una octava de extensión, hay dos ‘moldes de la mano’: el primer ‘molde’ son las 3 primeras notas (do – re – mi) con los dedos 1, 2 y 3, el segundo ‘molde’ es consecuencia del pasaje del pulgar que determina el cambio de posición del brazo, son las 5 últimas notas (fa – sol – la – si – do) con los dedos 1, 2, 3, 4 y 5.



Fig. 2 – Ejemplo de *grouping* en la escala de Do Mayor

En *Volatile*, los ‘moldes’ son “reducciones” de las notas de un fragmento específico a intervalos armónicos y acordes (Soares, 2015). En cada uno de los pentagramas de la primera parte de la pieza (Figuras 3 a 7), la partitura original está arriba y abajo la “reducción” a los ‘moldes de la mano’ de cada pasaje.

Este procedimiento es válido para la lectura de todas las secciones de la pieza.

En la ‘capa media’ la concentración estará centrada en la división estructural en función al proceso de aprendizaje pianístico de la obra, no está de más decir que no siempre el seccionamiento analítico musicológico coincide con el seccionamiento que resulta de la percepción en el instrumento. Esta ‘capa’ está relacionada con el establecimiento de puntos de inicio y fin de pequeñas secciones con sentido musical que serán repetidas según la dificultad técnica y la capacidad del pianista de ejecutarlas con fluidez. Estas secciones reciben el nombre de ‘unidades de estudio’, dichas unidades de estudio irán aumentando de tamaño a medida que las secciones vayan siendo unidas hasta transformarse en una única unidad de estudio cuando la pieza pueda ser ejecutada sin cortes y fluidamente de comienzo a fin. En un primer momento y considerando que estamos en el comienzo del estudio pianístico de una pieza postonal, la ‘unidad de estudio’ será el compás, siendo que cada ‘unidad de estudio’ inicia en la primera nota de un determinado compás y termina en la primera nota del siguiente.

The image displays two musical staves for Piano. The top staff is the original score, starting with a piano (*mp*) dynamic and a *mf a tempo seconda volta* marking. It features complex chordal textures and melodic lines. The bottom staff is a reduction of the first pentagram, showing simplified chordal structures. Fingerings are indicated with numbers 1-5 and letters 'm.d.' (middle finger) and 'm.i.' (middle finger). The reduction uses a simplified harmonic structure to represent the original's complexity.

Fig. 3 – *Volatile*, pentagrama 1 (original arriba, “reducción” con ‘moldes’ abajo)

The image displays two staves of musical notation for 'Volatile, pentagrama 2'. The top staff is the original score, featuring a complex melodic line with various accidentals and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff is a 'reducción' (reduction) of the original, where notes are simplified and fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below the notes. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 7/4.

Fig. 4 - *Volatile*, pentagrama 2 (original arriba, “reducción” con ‘moldes’ abajo)

The image displays two staves of musical notation for 'Volatile, pentagrama 3'. The top staff is the original score, featuring a complex melodic line with various accidentals and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff is a 'reducción' (reduction) of the original, where notes are simplified and fingerings are indicated by numbers 1-5 above and below the notes. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 7/4.

Fig. 5 - *Volatile*, pentagrama 3 (original arriba, “reducción” con ‘moldes’ abajo)

Fig. 6 - *Volatile*, pentagrama 4 (original arriba, “reducción” con ‘moldes’ abajo)

Fig. 7 - *Volatile*, pentagrama 5 (original arriba, “reducción” con ‘moldes’ abajo)

Las ‘capas grandes’ constituyen la división formal de la pieza, con sus repeticiones e identificación de las partes de la obra; estas ‘capas’ ya fueron identificadas en la fase de ‘reconocimiento’ y confirmadas en esta fase de ‘lectura’. La división estructural de *Volatile* es:

- Parte A: compases 1 a 15.
- Parte B: compases 2 a 11 y 16 a 31 (primer *ritornello*).
- Parte C: compases 2 a 11 y 32 a 45 (segundo *ritornello*).
- Parte D: compases 46 a 79.

2.4. Imagen sonora.

Las definiciones de imagen sonora o imaginación musical coinciden en determinar que el músico ‘imagina’ deliberadamente una secuencia de sonidos musicales aún con la ausencia física de sonido; estudios y publicaciones sobre el tema lo abordan desde diferentes puntos de vista, como percepción e imaginación de líneas melódicas (Aleman et al., 2000), el estudio mental de pianistas (Leimer & Giesecking, 1931) y la representación mental de los movimientos físicos en el instrumento (Clark et al., 2012).

En los estudios sobre la práctica de la performance musical, la imagen sonora ocupa un lugar importante, como lo dice Jakubowski (2020 p. 196):

“Los músicos confían en una variedad de estrategias basadas en la imaginación en sus prácticas diarias. La práctica mental es una técnica común definida a nivel general usada por músicos, que puede abarcar estrategias (...) como pensar sobre la pieza o analizar una partitura (...). Esta imaginación es, a menudo, multimodal por naturaleza, en el sentido de que puede incluir la imagen sonora de las notas que serán ejecutadas, así como la imaginación de los movimientos necesarios para ejecutar las notas, imaginación visual de la partitura, del público, de la sala de concierto, etc.” (p. 196).

Para definir la imagen sonora como parte del proceso de preparación de *Volatile*, una frase del pianista canadiense Marc-André Hamelin puede ser usada como punto de partida: “tiene que haber algo que decir sobre la pieza sólo por el hecho de pensar en ella, pues eso nos alivia la muy complicada tarea de transformar la partitura en sonido”¹³. Una pregunta que podría guiar el estudio y ayudar a elaborar la imagen sonora de *Volatile* es “¿cómo debe sonar la pieza?”, pregunta válida si consideramos que el intérprete ya tiene una idea de sonido de la pieza a partir de informaciones precisas como la partitura, la escucha de una versión grabada, la foto que inspiró la obra, el estilo del compositor y la sonoridad resultante de las primeras lecturas en el piano. La imagen sonora necesariamente va cambiando a medida que el estudio avanza y la interpretación adquiere forma.

A partir de las fases anteriores, un primer “borrador” de imagen sonora de *Volatile* puede ser descrito de la siguiente manera: según la partitura y la foto en la que está

¹³Entrevista de Schmith-Garré a Marc-André en el DVD *Legato, The World Of the Piano*, 2007.

inspirada, la indicación de *andante tranquillo e libero* al inicio de la pieza junto con el rango dinámico de *pp* a *mf* y la presencia de *clusters*, intervalos armónicos de segundas y formaciones abiertas de acordes, sugieren un sonido con poco contraste dinámico en sentido horizontal (no se registra *crescendo* o *diminuendo* evidentemente enfatizado) sin embargo, es clara la intención de definir la línea melódica o canto (más claro) del resto del material (difuso). La variedad rítmica sugiere definición en el ataque de las figuras rápidas y la agógica, sobre todo en las primeras fases de estudio pianístico, es imaginada a partir de las indicaciones de agógica presentes en la partitura. Según el estilo de Luzko, sus influencias como pianista (principalmente el estilo de Frédéric Chopin) y como compositor (Penderecki, Serocki, improvisación libre) sugieren un toque liviano y atención a la claridad del fraseado aún en dinámicas extremas como *pianíssimo*.

Una cuestión importante sobre la imagen sonora o escucha interna de una pieza postonal es la idea de que dicha imagen, en la mente de un intérprete, sólo adquiere una forma clara después de conseguir interpretarla fluidamente en el instrumento. El estudio de la pianista Zélia Chueke sobre preparación para performance de la pieza Op. 11 N° 3 de Arnold Schoenberg (Chueke & Chaffin 2017) describe, en cierto momento, cómo la pianista es capaz de escuchar la obra internamente sin necesidad del instrumento después de memorizarla físicamente, lo que sugiere la necesidad de una frecuente exposición a la pieza, cosa que se da más intensamente en el contacto de un intérprete (con las innumerables repeticiones necesarias para la ejecución de cada pasaje) que en la escucha y análisis fuera del instrumento. Esta necesidad de fluidez en el instrumento para poder imaginar claramente la pieza es un motivo por el que la ‘imagen sonora’ aparece como la última fase en el análisis preparatorio para intérpretes aplicado a repertorio postonal.

2.5. Aplicación a otras piezas del repertorio postonal

La pieza analizada contiene material relevante para ejemplificar y justificar el enfoque analítico para intérpretes, no obstante, esos materiales son específicos dentro del contexto de la obra estudiada: si bien el contraste temático es perceptible, dimensiones musicales como intervalos y motivos son bastante similares. Considerando otras obras del repertorio postonal (y del repertorio en general), las primeras fases de esta propuesta analítica para intérpretes, Estudios Preliminares y Reconocimiento, pueden aplicarse perfectamente por lo cual, salvo algunos detalles menores, sería redundante

ejemplificarlas en otras piezas. Un procedimiento más específico, como el *grouping* de la fase de Lectura, puede ser utilizado con ventaja en otras piezas postonales que contienen elementos en los que tal herramienta analítica se ajuste.

Ejemplos de *grouping* como elemento de análisis para *performance* serán aplicados a fragmentos de piezas de diferentes compositores, intentando cubrir con los ejemplos parte de la variedad de materiales y estilos en la música postonal. La pregunta que intentaremos responder aquí es ‘¿es posible aplicar el *grouping* como herramienta analítica para intérpretes en otras piezas postonales?’.

Los ejemplos que serán citados provienen del repertorio estudiado por el autor de este trabajo, siendo este el criterio principal para la elección de las piezas que serán ejemplificadas, pues este enfoque analítico no se justifica no en sí misma sino como una fase en la preparación para la *performance* de las piezas. Si bien es importante señalar las piezas, el foco no está en ellas sino en los tipos de pasaje a los que el *grouping* se ajusta, esos pasajes son: intervalos melódicos o armónicos dentro de una sola posición de la mano sin pasaje del pulgar y sin saltos, es decir, pasajes de escalas y arpeggios (como fue explicado en la Fig. 2) y cualquier pasaje melódico que comprenda una secuencia de posiciones de la mano.

El primer ejemplo son justamente arpeggios de la pieza del compositor italiano Franco Donatoni *Arpège, per sei strumenti* (para seis instrumentos) (1986). La distribución de las notas de tales arpeggios es bastante irregular, no hay correspondencia de tonalidad ni de patrón interválico, tanto en una única línea como entre una mano y la otra.



Fig. 8 - *Arpège*, compases 19-20



Fig. 9 - *Arpège*, compases 19-20, 'moldes'.

Una aplicación interesante del *grouping* son los pasajes puntillistas. En la pieza *Sensus* (1994), el compositor paraguayo Daniel Luzko incluye un pasaje puntillista, es decir, una sección con notas o pequeños grupos de notas aislados, separados por silencios o pasajes con la otra mano. Armar las posiciones de antemano es de enorme ayuda en la ejecución de este tipo de material.

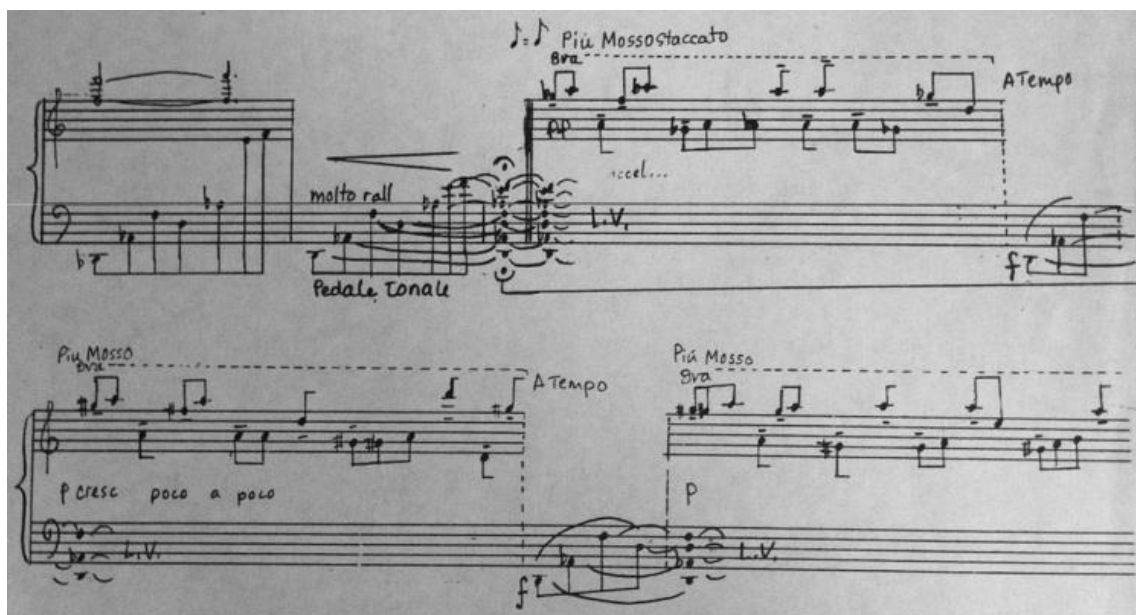


Fig. 10 - *Sensus*, fragmento de la página 5.



Fig.11 – *Sensus*, ‘moldes’. Compases “*Piú mosso staccato*”, “*Piú mosso*” y “*Piú mosso*” (pasajes puntillistas). La escritura en arpeggios y la separación en dos pentagramas es para facilitar la lectura.

Conclusión

El estudio musical analítico difícilmente es un proceso lineal y meramente descriptivo cuando el objetivo es la *performance*, pues tanto la lectura y comprensión de la pieza como la práctica en el instrumento interactúan continuamente hasta la versión final que, igualmente, puede (y debe) ser sometida a un escrutinio analítico específico (escucha activa y crítica) para futuras versiones de la obra.

En la lectura de una pieza como *Volatile*, el primer desafío es la ausencia de patrones armónicos del repertorio tonal, dicha dificultad es atenuada por el abordaje gestual y físico en el instrumento, como el estudio usando los agrupamientos (*groupings*). Aunque el estudio de los *groupings* constituye solamente un recurso de análisis de los movimientos pianísticos (se hacen necesarios otros recursos según el instrumento y las demandas técnicas de la obra), es lógico pensar que un trabajo de análisis orientado a la interpretación puede incorporar elementos técnicos y gestuales propios de la práctica instrumental.

La discusión sobre el tipo de análisis que debe llevar a cabo un intérprete, o incluso si es o no necesario realizar un análisis exhaustivo de una pieza antes de proceder al estudio en el instrumento, es una discusión válida siempre que los fundamentos prácticos del estudio musical estén incluidos. Dichos fundamentos tienen relación con la técnica instrumental, los procedimientos de estudio y la preparación para la *performance*, categorías imprescindibles en el vocabulario de un instrumentista o cantante. Ante la realidad de que “la mayoría de la literatura sobre la relación entre análisis y *performance* es publicada por especialistas en teoría y análisis” (Nolan 1993 p.112), contribuir con

enfoques analíticos es un desafío que puede ser considerado una necesidad por muchos intérpretes.

Dada la enorme variedad de materiales y estilos presentes en la música postonal y considerando las diferentes herramientas de estudio e interpretación musicales, la contribución de los intérpretes es importante para proponer estrategias de estudio, facilitar la comprensión estilística y enriquecer las opciones de repertorio. En este caso, una propuesta analítica que es parte del plan de preparación para *performance* de repertorio postonal para piano debe integrar la teoría musical, los materiales compositivos y los tipos de notación con los métodos de estudio pianístico para ser de utilidad para el intérprete.

Bibliografía

- Aleman, André et al. 2000. "Music training and mental imagery ability". *Neuropsychologia*. 38: 1664 – 1668.
- Antoniadis, Pavlos. 2011. "Physicality as a performer-specific perspectival point to I. Xenakis's piano work: Case study Mists." Ponencia presentada en el Xenakis International Symposium, Londres, 01 al 03 de abril.
- Bernstein, Leonard. 1976. *The unanswered question: Six talks at Harvard*. Vol. 33. Cambridge: Harvard University Press,
- Beaumont, Antony (Ed. y Trad.). 1987. *Ferruccio Busoni: Selected Letters*. New York: Columbia University Press.
- Chueke, Zélia y Chaffin, Roger. 2017. "Performance cues for music "with no plan": A case study of preparing Schonberg's Op. 11, n. 3" *New Thoughts about performance*. London Piano Symposium, 2017: 253-268.
- Clark, Terry, Aaron Williamon, and Aleksandar Aksentijevic. 2012. "Musical imagery and imagination: The function, measurement, and application of imagery skills for performance" En *Musical Imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception*, editado por David Hargreaves, Dorothy Miell y Raymond MacDonald, 351-365. Oxford Academic.
- Cook, Nicholas. 2001. "Between process and product: Music and/as performance" *Music theory online* 2 (7/2001): 1-31.

- Doğantan-Dack, Mine. 2012. "The art of research in live music performance". *Music Performance Research* (5) 34-48.
- Ginsborg, Jane, and Roger Chaffin. 2011. "Preparation and spontaneity in performance: A singer's thoughts while singing Schoenberg." *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*. 1-2 (21): 137-158.
- Halpern, Andrea R., and Gordon H. Bower. 1982. "Musical expertise and melodic structure in memory for musical notation." *The American Journal of Psychology*. 1 (92/1982): 31-50.
- Haseman, Brad. 2006. A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"* No. 118: 98-106.
- Jakubowski, Kelly. 2020. "Musical Imagery". En *The Cambridge Handbook of the Imagination*, editado por A. Abraham (Cambridge Handbooks in Psychology, 187-206. Cambridge: Cambridge University Press.
- LaRue, Jan. 1989. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución al la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor.
- Leimer, Karl y Giesecking, Walter. 1972 [1931] *Piano technique*. New York: Dover.
- Lester, Joel. 1995. "Performance and analysis: interaction and interpretation". En *The Practice of Performance: Studies in Music Interpretation*, editado por John Rink, 197-216. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luzko, Daniel. 2013. *Volatile*. [Partitura] Para piano solo. Archivo digital personal.
- Marc-André Hamelin: No Limits*. Serie Legato: The World of the Piano. 2007 [DVD] Jan Schmidt-Garre. Alemania: EuroArts.
- Milanovic, Therese Elaine. 2012. "Learning and teaching healthy piano technique: Training as an instructor in the Taubman Approach". Tesis de Doctorado. Queensland Conservatorium, Griffith University.
- Ortiz Romero, Gonzalo Gabriel. 2018. "Considerações sobre a música pós-tonal para piano de compositores paraguaios". Tesis de Maestría - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponible en: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1636764>. (Último acceso 1-08-2023).
- Richerme, Claudio. 1997. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora.

- Rink, John. 2007. “Análise e (ou?) performance”. *Cognição e artes musicais*, 1 (2): 25-43.
- Sándor, György. 1981. *On piano playing: Motion, sound, and expression*. New York: Schirmer.
- Soares, Alexander X. 2015. “Memorisation of atonal music”. Tesis de Doctorado. Guildhall School of Music & Drama.
- White, John D. 1994. *Comprehensive Musical Analysis*. Oxford: The Scarecrow Press, Inc.

Gonzalo Gabriel Ortiz Romero – C.V.

Inició su formación musical em Asunción, Paraguay, en el Conservatorio “Federico Chopin”. En 2012 concluyó la carrera de Licenciatura en Música (*Bacharelado em Música*) en la Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP), en Campinas, Estado de São Paulo, Brasil, bajo la orientación de Prof. Dr. Maurícy Martin y la Maestría en Música en 2018 en la misma institución, bajo la orientación del Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl. Actualmente está cursando el Doctorado en Música en la UNICAMP bajo la orientación del Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida, desarrollando una investigación sobre interpretación pianística de música contemporánea con énfasis en el repertorio postonal de compositores paraguayos. Como pianista, se presentó en Paraguay y Brasil como solista y colaborador de instrumentistas, cantantes y coros.