

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Silvia Tripijana Muñoz. *Estrategias eficaces de práctica instrumental. Primeros pasos al estudiar una obra musical*. Granada: Libargo, 2019, 164 pp.

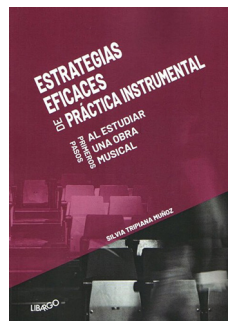
Con una fructífera trayectoria académica la profesora, investigadora e intérprete Silvia Tripijana Muñoz sintetiza en su primer libro más de diez años de investigación acerca del aprendizaje instrumental¹, enfocando su estudio en las estrategias que son –o podrían ser– aplicadas en la docencia en esta área. Sin duda su formación musical sumada a los estudios realizados en medicina y cirugía, la instalan en un espacio privilegiado para observar desde diversos ángulos este fenómeno y así poder visualizar las distintas metodologías que los músicos adoptan para solucionar problemas específicos en el abordaje de un repertorio en diferentes momentos de su carrera artística.

El texto se organiza en diez capítulos. En el capítulo 1 se plantea la necesidad de adoptar una o más estrategias en el ámbito de la ejecución instrumental, especialmente en la etapa inicial del aprendizaje de una nueva obra; entre los capítulos 2 y 9 se proponen ocho estrategias a seguir en este proceso, dedicando un capítulo para cada una y, finalmente, un capítulo 10 a modo de cierre, donde se presenta las conclusiones de este trabajo y se deja la puerta abierta para nuevas investigaciones relativas al tema. El libro tiene, además, una nutrida bibliografía con textos y autores de diversas especialidades instrumentales e investigadores pertenecientes a disciplinas como la biología, la neurología, la fisiología y la psicología.

En el capítulo 1 titulado “Buscando estrategias de práctica instrumental”, la autora abre el tema mediante la formulación de preguntas que tocan aspectos claves dentro del mundo de la interpretación como el talento, el género, la diversidad de instrumentos y sus especificidades.

Se recalca la importancia de analizar tanto las prácticas exitosas como las fallidas en la interpretación musical y extraer de ellas valiosas enseñanzas; se señala la necesidad de generar estrategias que permitan que una cantidad mayor de jóvenes acceda a esta disciplina, y apunta a la búsqueda de una “formación de personas dedicadas a la interpretación, originales, críticas e independientes, con una construcción de conocimiento mucho más veraz” (p. 14). En síntesis, en este breve capítulo se plantean los beneficios que conlleva el que un intérprete aborde un mismo problema –específicamente la ejecución instrumental– desde varios puntos de vista: no solo lo técnico, no únicamente lo expresivo.

Los siguientes capítulos están abocados a desglosar y fundamentar estos principios bajo la mirada de cada una de las estrategias propuestas. La autora se apoya en su experiencia musical y docente, en los testimonios de músicos consagrados de distintas especialidades² e investigación reciente acerca de los procesos psicológicos y fisiológicos que se desencadenan cuando un intérprete adopta un determinado camino en el aprendizaje de nuevas obras, tanto al inicio de su carrera como en la vida profesional.



¹ La autora tiene más de diez artículos relacionados al tema desde 2009, de estos destacamos: “Implementación de la estrategia de práctica fragmentada o *chunking* en el aula de piano”, *Estudios Pedagógicos*, 44/3, 2018, pp. 193-215; “Conocimiento acerca de las estrategias de práctica instrumental al inicio del Grado Superior de Música”, *Revista electrónica LEEME*, 39, 2017, y “Estrategias de motivación durante el aprendizaje instrumental”, *Revista Internacional de Educación Musical*, 4, 2016, pp. 25-33.

² Las experiencias de músicos citadas en este libro corresponden a testimonios de una gama amplia de especialidades dentro de la música de tradición escrita: violín, trompeta, contrabajo, piano, guitarra, clarinete, arpa, violoncello, trombón, flauta, órgano. También se cita a un intérprete de piano en el contexto de jazz.

Los capítulos 2 al 9, en los que se presentan las ocho estrategias, están organizados de tal manera que el lector puede seguir una ruta clara de cada tema planteado.

La distribución de la información al interior de cada capítulo está comandada por preguntas clave, a modo de subtítulos, que son respondidas por la voz de expertos instrumentistas de distintas especialidades, investigadores y pedagogos. Estas interrogantes son transversales a la presentación de cada estrategia y se plantean luego de describir brevemente el contenido del capítulo:

¿Existen investigaciones al respecto?

¿Cómo llevar a cabo la estrategia?

De esta segunda pregunta se desprende el corazón de cada sección. A partir de ella, se describe las características de cada estrategia en las distintas etapas del aprendizaje, incluido el ámbito escénico; cómo la han utilizado grandes intérpretes que han escrito al respecto, para finalizar con un “resumen práctico para instrumentistas”, donde en un cuadro muy bien organizado se consignan las ideas fundamentales del capítulo (Definición, Propuestas, Indicadores de cada propuesta, esquema que representa el proceso en su totalidad y Resultado).

El capítulo 2 inicia la presentación de las ocho estrategias, siendo la primera de ellas, la “práctica fragmentada”, que consiste en seccionar una tarea compleja en partes pequeñas de menor dificultad para lograr dominar el todo. Esta modalidad, según señala la autora, quienes más la utilizan son los músicos experimentados, ya que implica tomar decisiones que involucran un análisis musical para determinar cómo fragmentar la obra y planificar las tareas desde lo más sencillo a lo más complejo. Es una práctica que sin duda debe ser guiada si se adopta en las primeras etapas de la formación. El resultado es que el intérprete afronta una secuencia de pequeños desafíos que son accesibles y alcanzables y, paralelamente, asimila de manera cabal la estructura de la obra. Ante la pregunta de *¿Cómo llevar a cabo la práctica fragmentada?*, se propone dos caminos, ambos fundamentados en investigaciones y testimonios de intérpretes³.

La segunda estrategia –capítulo 3– corresponde a la “Práctica con máxima concentración”. Como señala la autora “es una de las cinco características fundamentales de la práctica efectiva” (Chaffin y Lemieux 2004, en p. 29). La descripción de esta estrategia, una vez más la realiza por medio de preguntas clave: *¿Cuánta práctica con máxima concentración?*, *¿Qué se debe hacer para practicar de este modo?* Las respuestas son claras y precisas y todas ellas a la luz de las investigaciones de los últimos treinta años acerca del tema.

Son reveladores los datos que nos ofrece Tripiana al respecto. Sin duda este capítulo es de gran utilidad para los docentes instrumentales en lo relativo a cuánto tiempo de estudio es recomendable sugerir a un estudiante si es niño o niña; cómo fragmentar el tiempo disponible para la práctica diaria, y las señales a las que debe atender el intérprete para asegurar que su estudio ha sido del todo provechoso.

El cuarto capítulo –el más extenso del libro– nos presenta la tercera estrategia, “adecuación ergonómica”. Este tema es de vital importancia, porque involucra la salud del intérprete por una parte y, por otra, el potencial expresivo del cuerpo del músico al momento de tocar un instrumento. En este capítulo se aborda la economía de movimientos, la gestualidad como el “indicador más relevante de la intención interna” (p. 41) incluso más que el sonido mismo. Se destaca la inclusión de valiosa información de aspectos interpretativos y anatómicos, señalando, en relación con estos últimos, la ubicación precisa en el cuerpo, de cuatro apoyos de los que se debería estar consciente al momento de tocar y así poder utilizarlos en beneficio de la ejecución instrumental y de la salud corporal del músico.

Continuamos la lectura con la cuarta estrategia, “mensajes de autoorientación” –capítulo 5–, que apunta a un aspecto enunciado antes por la autora y que dice relación con la creciente independencia que se espera que un músico adquiera al momento de abordar una nueva obra. Destaca en esta sección del texto la práctica autorregulada (p. 68), que describe la secuencia de acciones para el estudio de una pieza musical. En esta estrategia el docente cumple un rol fundamental en la guía

³ Destaca en el abordaje de las estrategias la selección de citas que hace la autora, ya que ellas sacan a la luz interrogantes que muchos músicos se plantean y destruyen mitos que distorsionan la práctica instrumental. El conocimiento del tema “desde dentro”, en su calidad de pianista, la instala en una posición óptima para presentar a lectores músicos problemáticas concretas que conlleva esta actividad.

de acciones muy puntuales, dirigidas al logro de una autonomía basada en la consciencia de lo que se puede y debe hacer, y qué resultados esperar de ese proceso. La formulación de preguntas concretas, cumplen la función de orientar este camino. Interrogantes como *¿Qué es lo que espero lograr?* –en un espacio de tiempo acotado–, *¿Cuáles son los métodos que puedo emplear para lograr mi objetivo?* Y algo sumamente importante, *¿Han tenido éxito mis métodos?* (p. 72). Esta última pregunta cierra el proceso con la autoevaluación del resultado y la formulación de nuevas metas.

“La más analítica” (p. 79), como describe textualmente la autora a la quinta estrategia, es la “escucha autocrítica”, desarrollada en el capítulo 6. En estas páginas se aborda el tema de la percepción y la objetividad. Si bien las propuestas sugeridas para intentar la autoescucha con la mayor objetividad posible, el relato deja ver que tal objetividad no es posible. La audición de uno mismo interpretando una pieza, ya sea en tiempo real o mediante un registro siempre será subjetiva.

Citando al organista Harold Barrie Cabena, se presenta una secuencia de acciones para su aplicación: planificar-experimentar-juzgar, con una breve descripción de cada una de ellas. Además, de acuerdo con el testimonio de un connotado pianista, se sugiere disfrutar el sonido que se está generando y al mismo tiempo abrirse a la capacidad de detectar y analizar las dificultades y problemas que se presentan a lo largo de la ejecución (José Antonio Coso 1992, en p. 91). Finalmente, este capítulo nos sugiere que, por medio de la autocrítica, los avances de cada músico son, principalmente, respecto de las propias capacidades y características, y no con relación a un otro.

Como se trata de un libro que aborda la ejecución instrumental en un contexto de música de tradición escrita, el séptimo capítulo está dirigido a la sexta estrategia, “lectura precisa”, definida como la más preventiva. Se compara el desempeño de un músico formado en la academia con el músico de jazz y la connotación que tiene un error de lectura en el contexto más “clásico” respecto de un género musical donde la partitura cumple un rol mucho más secundario.

También Tripiana propone comparaciones con ejemplos sacados del rendimiento deportivo, todo ello en función del “peso” que tiene en cada disciplina el error. En este capítulo las investigaciones existentes y la reflexión disponible de grandes intérpretes es iluminadora. Probablemente los músicos que lean estas páginas se sientan identificados con algunas de las acciones descritas, ya que el *error* es un gran tema para quienes se han formado en la música de tradición escrita, especialmente en la etapa inicial de formación. Aquí, la autora se instala como un espejo que nos muestra comportamientos bastante comunes entre el mundo de la interpretación y que no siempre van en beneficio de la salud física y psíquica del músico. Pero al mismo tiempo nos obsequia información valiosa a considerar desde la fisiología y desde la experiencia de grandes intérpretes y maestros, los que, con directrices claras, nos señalan qué acciones llevar a cabo para remediar o prevenir vicios en la ejecución instrumental. También se advierte acerca de la necesidad de desarrollar más investigación al respecto.

La estrategia número siete es la “práctica indirecta”. Este octavo capítulo se caracteriza por estar sustentado principalmente en los testimonios de intérpretes de alto nivel, que nos entregan sus experiencias respecto de cómo la alteración de algunos aspectos de la obra puede ayudar a resultados más satisfactorios. La modificación del *tempo* y el ritmo son planteados como elementos que pueden ayudar a este tipo de práctica. También propone el abordaje de una obra de maneras distintas, ya que estos cambios favorecen la aparición de problemas tal vez desconocidos por el músico. Las investigaciones que se han realizado en torno a este tema destacan que, mediante esta estrategia, se puede obtener mayor autorregulación y eficiencia en la práctica; mayor determinación para lograr objetivos a corto y largo plazo; la posibilidad de contar con un mayor número de opciones y realizar propuestas que revelen una metacognición y autoconsciencia de la actividad realizada (pp. 113-115). Si bien esta estrategia conlleva beneficios, también tiene desventajas, las que son puestas en evidencia por la autora.

La octava y última estrategia corresponde al “respeto al límite actual”, descrita como “la estrategia más prudente”. Este noveno capítulo plantea el tema de la perfección en la ejecución instrumental y las acciones que distintos músicos realizan para lograr esta meta, sean estas saludables o no. La voz de los intérpretes citados tiene un valor enorme, ya que la visualización de los límites que cada persona tiene guarda directa relación con el grado de experiencia de un músico. Se describen en estas páginas aquellas prácticas nocivas, que en muchos casos han llevado a algunos insignes maestros a la interrupción de su carrera. La aparición y persistencia del dolor muscular es abordado como el gran peligro de no conocer o reconocer los límites.

Así como en capítulos anteriores, donde un concepto implica una variedad de comportamientos en el músico que lo lleva a tomar buenas y malas decisiones, en esta sección del libro se presenta el tema de la perfección en la interpretación musical, un aspecto que en mayor o menor medida preocupa a muchos músicos. El capítulo concluye con una frase que nos pone los pies en la tierra en relación con esto último: “Querer tocar cada vez mejor nos aleja del presente, se rechaza el presente y nos proyectamos lejos de lo tangible” (Dominique Hoppenot 2000, p. 137, en p. 131).

El texto cierra con un décimo capítulo motivador que invita a instrumentistas de diversa edad y nivel de maestría; a aquellos que se inician en esta práctica y a los docentes, a observar la experiencia de hacer música desde todos sus ámbitos, ya que como nos señala la autora, esta actividad supone “un constante desafío de las capacidades físicas, mentales y emocionales” (p. 135). La realización de una práctica deliberada, con preguntas específicas que son respondidas con señalamientos concretos y alcanzables irá cultivando en el músico una creciente autoconsciencia de sus cualidades y aspectos por mejorar; de la confianza necesaria para afrontar tareas de mayor dificultad con mayor madurez y sin la ansiedad que imprime la utópica perfección.

Tripiana, al concluir su texto, sintetiza el corazón de las ideas propuestas en dos herramientas: motivación y estrategia. La primera, es el motor de toda actividad que una persona emprende, y la segunda señala el camino adecuado que cada músico debe trazar para que esa motivación tenga un cauce adecuado con resultados de calidad.

Entrar en este texto es involucrarse con los procesos de aprendizaje en el ámbito instrumental en todas sus dimensiones. La autora nos manifiesta claramente la necesidad de acudir a otras disciplinas para que, maestros y maestras de jóvenes músicos e intérpretes que se encuentran en distintas etapas de su carrera, aborden el problema de manera responsable, atendiendo a lo que el cuerpo, mente y emoción les solicita. Entender por qué tras horas de estudio los resultados no son satisfactorios; poder afrontar con confianza y claridad aquella partitura que resulta intimidante a primera vista; saber cuándo parar el estudio o cómo organizarlo. Todas estas son cuestiones explicitadas por Silvia Tripiana y que nos interpelan directamente mediante la pregunta constante, el *¿cómo?* que nos lleva a buscar respuestas en la autoevaluación y, al mismo tiempo, la observación y aprendizaje de la experiencia de otros.

La investigación en esta área no tiene pausa definitiva, ya que cada músico se abre a nuevas interrogantes; los repertorios son muy diversos y las investigaciones cada vez irán develando zonas que hoy nos son desconocidas. La autora nos propone un estilo de trabajo que ha sido madurado en su trabajo como investigadora, docente e intérprete, y se ha apoyado en una gran cantidad de personas que han pensado el problema en paralelo y han encontrado soluciones.

La amplia bibliografía que nos ofrece el texto, por una parte, nos señala que estos temas han sido y son actualmente la preocupación de muchos músicos e investigadores, y por otra, también es un incentivo a que insignes intérpretes transmitan su conocimiento y experiencia por medio de testimonios escritos, para que estos puedan ser transmitidos más allá de sus aulas o de las salas de concierto.

Finalmente, nos permitimos concluir con un texto de la violinista Dominique Hoppenot citado en este libro, que nos invita a enfrentar los cambios que son parte de la vida de todo músico, que estamos inmersos en una disciplina que nos invita constantemente a aprender nuevas tareas desafiantes:

La voluntad de cambio significa casi cambiar: no debemos rechazar, pues, tan negro presentimiento, sino convertirlo en una decisión firme que nos permita enfrentarnos a las dudas, al desánimo, a influencias exteriores que aparecerán con toda seguridad. No se trata de magnificar la voluntad en el sentido de una coerción personal, de una disciplina ascética frustrante, sino de insistir en el hecho que un replanteamiento profundo es un acto difícil que demanda una decisión apasionada (Hoppenot, 2000, en p. 20).

Gina Allende Martínez
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
gallende@uc.cl