

Análisis de la imagen sonora en la interpretación musical

Fabiola Tomás García

Pianista, Docente
Conservatorio Profesional de Música “Mestre Vert”, Carcaixent
f.tomasgarcia@edu.gva.es
ORCID ID 0000-0001-6558-2230

Recibido 14-04-2024 / **Aceptado** 22-05-2024

Resumen. El concepto de imagen sonora es fundamental en la interpretación musical, ya que se trata de la representación mental del sonido que el intérprete crea antes de producirlo físicamente. Esta imagen, influenciada por la partitura y la experiencia del músico, es crucial para dar vida a la música y guiar la interpretación. Pedagogos como W. Bardas o G. P. Prokofiev destacan su importancia para el desarrollo técnico y expresivo del intérprete, así como para la coordinación motriz. Un amplio número de pedagogos y teóricos musicales han explorado este concepto, denominándolo de diversas maneras, como imagen estética o mental, y destacando su función en la planificación de movimientos corporales y en la expresividad musical.

El trabajo en la imagen sonora también influye positivamente en la lectura a primera vista y en la capacidad de improvisación del intérprete. Por último, abordar este aspecto contribuye de manera significativa a la calidad y belleza del sonido producido por el intérprete. Por todas estas razones, es esencial fomentar una imagen sonora clara y precisa desde las primeras etapas de aprendizaje.

Palabras clave. Pedagogía, Piano, Sonido.

Analysis the sound image in musical interpretation

Abstract. The concept of sound image is fundamental in musical interpretation, since it is the mental representation of the sound that the performer creates before physically producing it. This image, influenced by the score and the musician's experience, is crucial in bringing the music to life and guiding the performance. Pedagogues such as W. Bardas or G. P. Prokofiev highlight its importance for the technical and expressive development of the performer, as well as for motor coordination. A large number of pedagogues and musical theorists have explored this concept, calling it in various ways, such as aesthetic or mental image, and highlighting its function in the planning of body movements and in musical expressiveness.



Los textos publicados en esta revista están bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

ITAMAR. Revista de investigación musical: territorios para el arte
Nº 10, 2024 e-ISSN: 2386-8260, ISSN: 1889-1713
Universitat de València (España)

The work on the sound image influences positively also the sight-reading and the performer's ability to improvise. Finally, working on this aspect contributes significantly to the quality and beauty of the sound produced by the performer. For all these reasons, it is essential to encourage a clear and accurate sound image from the early stages of learning.

Keywords. Pedagogy, Piano, Sound.

Algunos artistas sostienen que la música sólo comienza a vivir cuando se convierte en sonido. No, ella está, en gran medida, ya viva en la partitura. Pero está inactiva. El artista tiene el privilegio de despertarla o, por decirlo con más amor, de besarla para que despierte.¹

La importancia de establecer el foco de atención en la percepción auditiva, es decir, en la captación del sonido y su imagen sonora, para la creación de un juicio musical es subrayada por primera vez en la Antigüedad Clásica por el filósofo Aristóxeno de Tarento (354-300 a. C.), discípulo de Aristóteles (384-322 a. C.). Aristóxeno fue por ello considerado el primer humanista de la música dentro de la civilización occidental. Desde entonces, ha sido una evidencia admitida por la mayoría de los músicos.

Si bien es cierto que “el oído es la antesala de la música”², la intención estética y sonora requiere de una previa planificación. Por esta razón, el concepto de imagen sonora ha sido objeto de estudio y reflexión para muchos pedagogos y teóricos musicales. Algunos de ellos se han referido a ella también como imagen mental, imagen estética, imagen auditiva, atención musical o interna, concepto musical deseado o representación auditiva, aunque el objeto imaginado no es siempre el mismo. La habilidad de crear una imagen –sonora, mental, auditiva, estética o cualquiera de las anteriormente mencionadas– con antelación a la interpretación, puede trabajarse y desarrollarse. Su práctica activa mecanismos mentales que afectan positivamente a otros procesos y destrezas.

La imagen sonora es la idea que el intérprete crea en su cabeza con anterioridad a la generación real del sonido. Se trata de la representación mental gracias a la cual queda definida una intención que se materializará posteriormente, con la producción del sonido preconcebido. Está relacionada con la percepción anterior a la producción del sonido. Esta imagen se genera al leer la partitura, impulsada tanto por el instinto creativo del intérprete como por el texto en sí. La partitura actúa como estímulo para la conciencia no-local del intérprete, permitiendo que la imagen tome forma y se materialice. Este proceso está condicionado por la naturaleza del texto,

¹ Brendel, 2013, p. 98.

² Andrés, 2012, p. 1200.

pero también por la experiencia y formación del intérprete, así como por el nivel de desarrollo de su capacidad creativa, que constituye la parte no-local de la mente.

Es importante tener en cuenta que, en la mayoría de los casos, la información proporcionada por la partitura es imprecisa e insuficiente. Inevitablemente, los signos de notación adquieren significados ligeramente diferentes en función de las características estilísticas de las composiciones de la época. Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) señala que “la notación musical no es un método intemporal y supranacional para escribir música, válido para varios siglos de forma invariable”³. Además, la partitura no siempre ha incluido toda la información. Esto es especialmente evidente en el caso de la música barroca, ya que la partitura no recoge información sobre los matices dinámicos o agógicos de la pieza.

El pianista y pedagogo alemán Willy Bardas (1887-1924) atribuye a la imagen sonora la capacidad para solucionar cuestiones técnicas, desplazando el foco del problema de los movimientos externos de las manos hacia las sensaciones musculares. En su tesis doctoral sobre el pianismo ruso, la pianista Olga Chkourak explica la postura de W. Bardas al respecto. El pedagogo considera necesario “asociar la imaginación (la idea sonora) con la real reproducción (el sonido real)”⁴ para crear la sensación muscular, y así es como debe empezar el trabajo de la técnica. De igual modo, Grigorij P. Prokofiev reconoce las ventajas de poseer una imagen sonora afirmando que, “mientras más rica sea la expresión en el pianista de la fantasía sonora y la intuición de la forma musical, habrá aún más medios para el desarrollo técnico del pianista”⁵. G. P. Prokofiev considera que el desarrollo de la motricidad del intérprete depende de la calidad de su imagen auditiva. El pedagogo ruso explica que los aspectos estéticos, como son la expresividad o el carácter, deben determinar las destrezas motrices necesarias, lo que él define como técnica interpretativa:

Desde el punto de vista psicológico, el factor supremo, conductor y consciente que dirige el proceso de coordinación de la compleja estructura de la acción motriz en la interpretación, es decir, la motivación fundamental de estas acciones, deberá ser la imagen auditiva de la obra musical interpretada, y la percepción de la música sonada realmente.⁶

En 1905, el pedagogo inglés Tobías Augustus Matthay (1858-1945) hace referencia, de manera indirecta, a la necesidad de tener una idea sonora previa a la ejecución afirmando “que cualquier movimiento que desees dar a la cuerda a través del martillo debe ser impartido antes de ese momento. Es mejor que te des cuenta de ese momento escuchándolo, porque es el comienzo del sonido”⁷. Su propuesta metodológica sitúa al sonido en el centro, otorgándole una gran importancia, incluso

³ Harnoncourt, 2006, p.37.

⁴ Chkourak, 2010, p. 205.

⁵ Chkourak, 2010, p. 250.

⁶ Chkourak, 2010, p. 269.

⁷ Matthay, 1905, p. 1.

antes de su generación. Posteriormente, T. A. Matthay se refiere de nuevo a este concepto:

El acto de atención durante la interpretación es dual porque implica prestar atención musical y atención instrumental. Debemos escuchar interior y exteriormente de manera que escuchemos tanto cómo debería sonar [con anterioridad a la generación del sonido] como el resultado real; y debemos ser sensibles constantemente a la generación del sonido para poder calibrar el esfuerzo necesario en cada momento.⁸

El concepto de atención musical o interna hace referencia a la imagen sonora que debe tenerse siempre presente mientras que la atención instrumental es el sonido resultante del instrumento, y define los movimientos musculares que deberemos hacer para las notas siguientes. Del mismo modo que W. Bardas, T. A. Matthay afirma que un estudio consciente basado en una atención interna significativa permite al intérprete reconocer y clasificar las sensaciones musculares en su mente para gestionar y planificar los movimientos precisos en cada momento: “Sólo podemos calibrar la resistencia de la tecla sintiéndola físicamente a través de la sensación muscular, antes y durante la bajada de la tecla”⁹.

Józef Kazimierz Hofmann (1876-1957) comulga con las ideas anteriormente expuestas y contrapone el concepto de imagen sonora a la imagen de las notas musicales inconexas. También señala el vínculo existente entre algunas cuestiones técnicas y la imagen mental que el intérprete tiene sobre un pasaje determinado. Advierte que “la deformación de la imagen sonora produce una parálisis temporal (...) de los centros motores que controlan los dedos”¹⁰. Explica que la sensación de tensión o rigidez que la práctica totalidad de pianistas ha experimentado alguna vez en su vida tiene su origen en la mente del pianista y no en sus manos, como seguramente piensa la mayoría. Para superar este tipo de obstáculos es necesario repetir lenta, clara y ordenadamente el pasaje en cuestión, pero no como si fuera una práctica mecánica sino haciendo un trabajo mental que elimine la confusión de la imagen sonora. J. K. Hofmann defiende que el intérprete debe desarrollar una técnica mental que le permita tener “una clara concepción interna del pasaje sin recurrir a [la acción de] los dedos”¹¹. En el último capítulo del libro *La interpretación del piano*¹² J. K. Hofmann recuerda anécdotas y consejos de sus clases con el célebre pianista Antón Grigórievich Rubinstéin (1829-1894). Es posible que su teoría sobre la imagen sonora naciera justamente de estas lecciones de piano. En su libro, refiere las palabras del que fue su único profesor con respecto al instante anterior a la generación del sonido en el piano y a la preparación mental necesaria:

⁸ Matthay, 1905, p. 114.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Hofmann, 1976, p. 37

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹² Título original: *Piano Playing*.

Antes de que sus dedos toquen las teclas, debe comenzar la pieza mentalmente, es decir, debe haber establecido en su mente el *tempo*, el gesto del toque y, sobre todo, el ataque de las primeras notas, antes de que comience su interpretación real.¹³

En 1930, se publica en Rusia la obra de Carl Adolf Martienssen (1881-1955), *La técnica individual del piano basada en la voluntad creativa del sonido*¹⁴, que comprende los hallazgos y reflexiones publicadas en sus anteriores obras en lengua germana. El musicólogo y pianista alemán realiza un estudio exhaustivo del sistema de enseñanza del piano y lo compara con la metódica tradicional:

El proceso de estudio debe establecerse de tal manera que la representación auditiva mental preceda a la producción sonora. C. Martienssen señala que, en la pedagogía del piano, tradicionalmente se había adoptado el sistema contrario, en el cual primero se producía el sonido al piano, y sólo después, sobre esta base se producía la representación auditiva mental.¹⁵

Su análisis parte del modelo del complejo del niño prodigio –*Wunderkindkomplex*, el cual se revela como el más lógico por iniciarse en la esfera auditiva. Existen diferentes maneras de aproximarse a la música, los niños que poseen altas capacidades para la música se inician en este campo a través de su oído, lo cual les permite desarrollar la capacidad para crear representaciones auditivas en su mente. Para explicar esta idea, C. A. Martienssen utiliza el ejemplo de W. A. Mozart y sostiene que “en este temprano desarrollo musical [el que vivió Mozart], el motor primario no fue la enseñanza intelectual, sino la sensación, la sensación auditiva y sonora que se revela en la auto-actividad del juego”¹⁶. Para profundizar en su teoría, C. A. Martienssen introduce el concepto de la voluntad creativo-sonora el cual es similar al referido por J. K. Hofmann. Del mismo modo que el pianista polaco, C. A. Martienssen hace hincapié en la importancia de educar y dirigir los impulsos volitivos en las primeras etapas de aprendizaje del piano. Su teoría sobre la necesidad de alimentar la voluntad del intérprete hacia el objeto artístico nos proporciona los esquemas psico-fenomenológicos siguientes:

Esquema 1:



¹³ Hofmann, 1976, p. 61.

¹⁴ Título original: *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des Schöpferischen Klangwillens*.

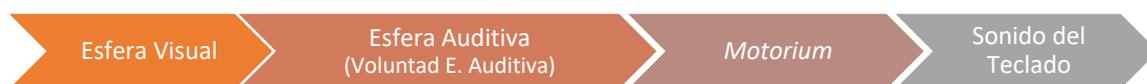
¹⁵ Chkourak, 2010, p. 214.

¹⁶ García Gómez & Chkourak, 2013, p. 67.

Esquema 2:



Esquema 3:



El uso del primer esquema supone la orientación de la educación musical al alumnado con posibilidades musicales medias ya que el alumno o alumna no desarrolla sus capacidades de la manera más natural, sino que es guiado y forzado a seguir unas pautas que oprimen toda su creatividad. Su aproximación a la música tiene lugar desde la esfera visual. El primer paso es la adquisición de la habilidad de la lectura, dicha habilidad genera una voluntad motórica que se materializa en la ejecución al teclado lo cual, a su vez, produce el ansiado sonido. De esta manera, el alumno o alumna se encuentra, casi por casualidad, con la esfera auditiva. En cambio, el segundo esquema propuesto supone la supeditación de todos los elementos fisiológicos a la voluntad auditiva del niño/a. Como el primer acercamiento con la música se produce desde la esfera auditiva, el niño o niña, no sólo es capaz, sino que siente la necesidad de generar una voluntad auditiva propia. C. A. Martienssen asocia este esquema a la figura del niño prodigio que ejemplifica con el caso de W. A. Mozart. El tercer esquema psico-fenomenológico es una pequeña variación del segundo en el cual C. A. Martienssen añade la esfera visual al inicio para describir el proceso, una vez se tiene conocimiento de la notación.

La educación y el perfeccionamiento de la imagen sonora a la que C. A. Martienssen se refiere como representación auditiva mental o voluntad creativo-sonora, se erige como una tarea de gran importancia para cualquier docente. Como el funcionamiento psicológico del proceso de la voluntad auditiva se forma en la infancia y se mantiene inalterable en la edad adulta, es imprescindible generar un buen esquema psico-fenomenológico en el alumnado que inicia sus estudios de piano. De nuevo, la investigadora O. Chkourak lo explica de la siguiente manera en su trabajo sobre el pianismo ruso: “Su desarrollo [de la voluntad creativo-sonora] debe ser desde los primeros pasos el objetivo de la pedagogía [...] La voluntad creativo-sonora es lo que cada verdadero pianista siente directamente en la creación interpretativa como lo central, la fuerza primitiva”¹⁷.

C. A. Martienssen diferencia seis tipos de voluntades creativo-sonoras clave en función del aspecto musical al que hacen referencia: la voluntad tímbrica, la voluntad

¹⁷ Chkourak, 2010, p. 218.

de la altura sonora, la voluntad rítmica, la voluntad lineal, la voluntad hacia la forma y la voluntad formativa.

Samuil Yevgenyevich Feinberg (1890-1962), uno de los primeros discípulos de Aleksandr Borísovich Goldenweiser (1875-1961) en el Conservatorio de Moscú, del cual sería posteriormente catedrático durante 40 años, publicó más de 30 artículos sobre el arte del piano. En estos escritos, S. Y. Feinberg reconoce una doble vida a la idea musical; por una parte, considera la imagen o modelo que habita en la mente del intérprete, y es posible crear gracias al oído interno, y por otra parte el sonido real generado. S. Y. Feinberg entiende que la imagen sonora está en “una zona especial de la conciencia en donde la música puede vivir a priori, aún antes de la experiencia sonora y la ejecución sonora real”¹⁸. Atribuye a esta idea musical mental la capacidad de aumentar la libertad creativa del intérprete y reforzar su individualidad:

Esta libertad creativa del pianista se encuentra en la maduración de la idea musical en el oído interno. Lo leído en la partitura deberá convertirse en sonido del instrumento. Cada nota debe ser primero escuchada en la imaginación del pianista y después ejecutada, surgiendo así el acto creativo, que transforma el mundo de las representaciones sonoras en sonoridades reales.¹⁹

Sincrónicamente, en San Petersburgo, la clavecinista y pedagoga Nadezhda Iosifovna Golubovskaya (1891-1975), alumna de Anna Nikoláyevna Yésipova (1851-1914), Félix Mijáilovich Blumenfeld (1863-1931) y Serguéi Mijáilovich Lyapunov (1859-1924), señalaba la necesidad de conocer la imagen artística del compositor. N. Golubóvskaya afirma que para ser capaz de interpretar “los matices dinámicos del autor no hay que memorizarlos, sino estudiarlos a fondo, no formalmente, pero sí 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”²⁰.

En 1778, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) escribe en su *Ensayo sobre el verdadero arte de tocar instrumentos de teclado*²¹: “Qué precisa una buena interpretación? La capacidad de cantar o tocar para hacer que el oído sea consciente del verdadero contenido y el afecto de una composición”²². Ese contenido o afecto al que C. Ph. E. Bach se refiere no es otro que la imagen estética. A lo largo de su tratado hace mucho hincapié en la importancia de ocuparse de esta cuestión para descubrir el contenido de una pieza y ser capaz de transmitirlo: “Los intérpretes, como ya hemos aprendido, deben tratar de capturar el verdadero contenido de una composición y expresar los sentimientos apropiados”²³. Para C. Ph. E. Bach, este

¹⁸ Chkourak, 2010, p. 283.

¹⁹ *Ibid.*, p. 284.

²⁰ Golubovskaya, 1985, p. 174.

²¹ Título original: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*.

²² Bach, 1778, p. 148.

²³ Bach, 1778, p. 153.

trabajo es muy importante ya que todos los ornamentos de una pieza van a depender del afecto, o afectos, que exprese la misma.

El concepto de imagen estética es, en principio, más amplio y complejo que el de imagen sonora, ya que incluye el sonido, pero pone el énfasis en el valor estético y expresivo de la música. El pianista y pedagogo soviético Heinrich Gustávovich Neuhaus (1888-1964) separa el sonido de la imagen estética al afirmar que “el trabajo del sonido es una expresión tan aproximada como el trabajo de la imagen estética”²⁴. No obstante, sitúa el desarrollo de esta habilidad en el primer puesto en su cuadro jerárquico de tareas del intérprete:

1. Configuración de la imagen estética –el contenido, aquello de lo que se habla.
2. Trabajo del sonido en el tiempo –la concreción de la imagen estética.
3. Trabajo de la técnica –los recursos necesarios para resolver los problemas de la interpretación

Además, H. G. Neuhaus dedica el primer capítulo de su aclamado libro *El arte del piano*, íntegramente a este concepto: “La imagen estética de la obra musical”. Sin embargo, el propio H. G. Neuhaus confiesa su confusión con respecto al término, “¿pero qué significa «La imagen estética» sino la música misma, la materia sonora viviente, los discursos musicales con sus leyes, sus componentes, que se llaman armonía, polifonía, etc... en la forma definida, y en el contenido poético y emocional?”²⁵. Por tanto, el trabajo de la imagen estética debe abordar el desarrollo de la expresividad del intérprete, su capacidad para descubrir el carácter y el contenido de la pieza o establecer una intención artística. Cuanto más alto sea el nivel musical y artístico del intérprete, más sencillo será trabajar sobre la imagen estética. Teniendo en cuenta que cualquier interpretación está en gran medida definida e influenciada por la imagen estética que el intérprete crea en su mente, abordar el trabajo de esta en la clase de piano es ineludible:

Según los postulados de Neuhaus, a partir de las capacidades cognitivas del alumno, de sus conocimientos previos y de su particular desarrollo cultural y artístico, este elaborará una representación mental subjetiva que guiará los procesos motrices implicados posteriormente en su ejecución musical. (...) Según este planteamiento, si la realización práctica en el teclado está condicionada por la representación mental de la música, parece lógico pensar en una intervención didáctica que opere en este nivel.²⁶

El pedagogo y discípulo de Béla Bartok (1881-1945), J. Gát, también otorga gran importancia al momento anterior a la producción del sonido. Se refiere a él como *swing-stroke*, que significa algo así como movimiento del toque, es decir, el

²⁴ Neuhaus, 1985, p. 74.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ Márquez Sánchez & Méndiz Noguero, 2017, p. 296.

movimiento que debe hacer el dedo, junto con la mano o el brazo, si es el caso, antes de presionar una tecla y producir el sonido. J. Gát introduce el concepto musical deseado –*desired musical concept*–, para referirse a la imagen estética. Este concepto responde a la idea musical que el intérprete posee antes de la interpretación de una pieza. Esta imagen no es única ni estática, sino que debe enriquecerse del trabajo consciente del intérprete, de sus conocimientos previos y de su identidad: “Un concepto musical no se forma en una primera lectura, pero crecerá gradualmente. La interpretación individual también cambiará. No puede haber una interpretación única de una pieza, incluida la interpretación del compositor, que no debe considerarse una interpretación exclusiva”²⁷.

De igual modo que C. Ph. E. Bach y H. G. Neuhaus, J. Gát señala la necesidad de estudiar y establecer la imagen estética con antelación a la producción del sonido ya que “el concepto musical deseado determina qué toque utilizar y cómo debe ser implementado”²⁸ en cada momento. La consecución de un concepto musical deseado claro y madurado es fundamental, ya que de él van a depender las habilidades motrices que deben desarrollarse: “El concepto musical y las órdenes de los movimientos relacionados con él preceden, necesariamente, al sonido. Los movimientos contradictorios interrumpen este sonido. Para determinar la acción muscular correcta, J. Gát aboga por encontrar el concepto musical más intenso posible”²⁹.

El proceso de enseñanza-aprendizaje del alumnado también debe partir de este concepto porque es justamente la idea musical previa la que determinará aspectos tan elementales como la colocación del cuerpo, según afirma J. Gát: “El estado y la posición del cuerpo deben estar determinados por la emoción y no a la inversa. Así, la posición del cuerpo depende esencialmente del concepto musical”³⁰. Asimismo, la idea o concepto musical proveerá la solución a muchos de los problemas técnicos que puedan surgir: “Las soluciones técnicas sólo pueden determinarse por el concepto musical y no existe un patrón predeterminado que pueda servir como base para constituir reglas generales válidas y constantes”³¹. Esta idea recuerda a las reflexiones de T. A. Matthay y J. K. Hofmann respecto a la imagen sonora, la cual determinaba la consecución de muchas de las dificultades técnicas.

Por último, “la improvisación es algo que Gát dice que es importante para desarrollar el concepto musical de un alumno/a”³² por lo que recomienda practicarla desde el inicio y, aún mejor, si se practican las improvisaciones vocales.

²⁷ Roger Bascom, 2012, p. 61.

²⁸ *Ibid.*, p. 56.

²⁹ *Ibid.*, p. 62.

³⁰ *Ibid.*, p. 67.

³¹ *Ibid.*, p. 113.

³² Roger Bascom, 2012, p. 106.

Cuando se estudia el concepto de imagen mental se hace referencia a cualquier aspecto relacionado con la interpretación –desde la estructura formal, los movimientos del cuerpo, la armonía, el planteamiento dinámico y/o agógico del pasaje, etc. A menudo puede tratarse como un sinónimo de la imagen sonora o incluso de la imagen estética, pero, en otros contextos, su significado puede ser diferente. El *Heather Professor of Music* de la Universidad de Oxford Eric Clarke (2006), considera que la imagen mental, no siempre de manera consciente, ayuda a planificar los movimientos del cuerpo al interpretar una pieza o fragmento. Una vez más, se subraya la capacidad de la imagen mental para predecir el comportamiento muscular idóneo a aplicar en cada situación musical. E. Clarke utiliza también este concepto para justificar la precisión en el tempo o la coordinación en la interpretación:

Se ha propuesto que la formulación temporal a un nivel superior a la nota o el pulso es controlada por la representación (o imagen) mental que tiene el intérprete de la música. La estabilidad (o no) del tempo a un nivel superior puede por tanto atribuirse directamente a la estabilidad de la representación de la música que tiene el intérprete.³³

Y continúa:

También en este caso la independencia y coordinación de ambas manos se derivan de la estructura de la imagen mental. Es imposible lograr la independencia necesaria para tocar incluso un simple polirritmo flexiblemente si no se tienen imágenes o representaciones separadas de las partes de cada mano.³⁴

Sobre estas líneas se señalaba la posibilidad de mejorar o adquirir diferentes destrezas gracias al trabajo de la imagen mental. Este es el caso de la lectura a primera vista. La capacidad de leer a primera vista puede verse en gran medida optimizada gracias al desarrollo del oído interno que permite imaginar cómo debe sonar una partitura desconocida. Este oído interno es, a su vez, desarrollado para crear la imagen mental, lo que demuestra que ambos procesos se benefician de manera recíproca. E. Clarke lo explica de la siguiente manera:

Cabe destacar que la lectura musical experta no es simplemente una habilidad visual: un estudio ha demostrado que la capacidad de leer a primera vista está relacionada con la capacidad de hacer coincidir la notación con el sonido –en otras palabras, la habilidad de escuchar la música en el oído interior a partir de la notación.³⁵

³³ Clarke, 2006, p. 83.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Clarke, 2006, p. 84.

Esta idea es avalada también por el pianista y compositor Félix Mijáilovich Blumenfeld (1863-1931), cuya experiencia pedagógica comprende 32 años en el Conservatorio de San Petersburgo. Una vez más, O. Chkourak lo explica en su tesis:

[F. M. Blumenfeld] consideraba necesario dos momentos muy importantes para el desarrollo de un verdadero oído musical. En primer lugar, una fina distinción y vivencia auditiva de los elementos del tejido musical en su simultaneidad (es decir, verticalmente), y en su secuencia (horizontalmente). En segundo lugar, un oído interno flexible y realzado, es decir, aquella capacidad de imaginarse la música y de maniobrar con las propias representaciones auditivas.³⁶

También el pianista moscovita y pedagogo Boris Berman (1948) insiste en la importancia de contar con una idea de la sonoridad ideal desde el primer contacto con una pieza musical. De esta manera, el trabajo del pianista puede orientarse a la consecución de la misma: “Al estudiar, procuro acercarme lo más posible a la imagen sonora final que he creado en mi mente, aunque a menudo tenga que hacerlo a un tempo más lento”³⁷. Bajo esta premisa, el pedagogo verifica regularmente el estudio de su alumnado cerciorándose que la imagen sonora actúa en todo momento como guía: “Cuando les doy consejos sobre el modo de mejorar su estudio, subrayo siempre la importancia de tener claro cómo queremos que el pasaje suene finalmente”³⁸.

Esta circunstancia influye en la elección del *tempo* de estudio, B. Berman prefiere practicar en “el tempo más rápido posible en el que todavía seamos capaces de escuchar cada detalle y controlar cada movimiento”³⁹. Cuando la capacidad auditiva del intérprete no logra mantenerse en sintonía con la velocidad de ejecución de los dedos, se produce un impacto negativo en el resultado sonoro, manifestándose en una carencia de claridad y definición en la interpretación.

Para finalizar, el Dr. Robert H. Woody incide en la importancia de guiar la imagen mental del intérprete porque en ella están grabados los errores que comete y de ella depende que pueda superarlos:

está comprobado que la «imagen» mental que tiene un músico de una melodía dirige cómo él o ella en realidad la interpretará [...] Por lo tanto, un profesor puede hablar sobre el tratamiento de una melodía de formas diferentes, e incluso modelarla en repetidas ocasiones, pero hasta que no haya un cambio en la representación interna que tiene el alumno de la melodía (p. ej., de cómo debería sonar), no hay motivos para esperar un cambio fiable en su interpretación.⁴⁰

³⁶ Chkourak, 2010, p. 144.

³⁷ Berman, 2010, p. 132.

³⁸ *Ibid.*, p. 209.

³⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁰ Márquez Sánchez & Méndiz Noguero, 2017, p. 297.

En conclusión, muchos pedagogos han reflexionado amplia y profundamente sobre el momento anterior a la generación del sonido en el piano. Para referirse a él han inventado nombres, conceptos y teorías distintas, pero de sus reflexiones es posible hallar algunos puntos comunes e inferir ciertas conclusiones. En primer lugar, una imagen sonora o estética incorrecta puede ser la causa de la existencia de problemas técnicos en el alumnado. Por tanto, trabajar sobre la imagen sonora que el discente posee puede realmente solucionar dificultades técnicas. Además, tener una imagen sonora adecuada permite al intérprete medir y dosificar sus esfuerzos para no fatigarse ni lesionarse. En segundo lugar, se repite que la imagen sonora o estética no es inmutable, sino que bebe de los aprendizajes y transformaciones que vive el intérprete.

Por otra parte, el trabajo con la imagen mental puede estimular el desarrollo del oído interno, así como de las habilidades rítmicas y la capacidad para mantener un *tempo* estable y riguroso. Asimismo, se ha reconocido la importancia de abordar el trabajo sobre la imagen sonora, mental o estética desde las primeras etapas de aprendizaje en niños y niñas. Por último, se ha señalado que el trabajo sobre la imagen sonora favorece la individualidad y creatividad de los estudiantes, según han apuntado S. Y. Feinberg y C. A. Martiensen.

De todo ello se concluye que la imagen sonora es el mapa mental que el músico crea en su cabeza y refleja la voluntad primitiva, interna e irracional que guía la ejecución de un intérprete. La calidad del sonido de un pianista y, por ende, de su discurso sonoro va a estar en gran medida determinada por la calidad de la imagen sonora que haya creado. Es primordial trabajar sobre este punto desde el inicio del proceso de enseñanza-aprendizaje e incidir en él hasta conseguir una imagen válida, que sea clara, honesta y precisa. Tal y como se ha señalado de manera recurrente, si el trabajo sobre la imagen sonora debe ser un recurso más para solucionar cuestiones técnicas también la consecución de un sonido bello y con calidad implica necesariamente un trabajo en esta área.

Bibliografía

- Andrés, R. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. España. Quaderns Crema, S.A.U.
- Bach, C. P. (1778). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Estados Unidos. W. W. Norton.
- Brendel, A. (2013). *A pianist's A - Z. A Piano Lover's Reader*. Inglaterra. Faber and faber.
- Chkourak, O. (2010). *Inicio y consolidación de la teoría del pianismo ruso. Estudio comparativo de dos escuelas: Leonid V. Nikolaev (1878-1942) y Heinrich Neuhaus (1888-1964)*. España. Universidad Autónoma de Madrid.
- Clarke, E. (2006). Comprender la psicología de la interpretación. En J. Rink, *La interpretación musical* (págs. 81-94). España. Alianza Música.
- García Gómez, A., & Chkourak, O. (2013). El desarrollo de la pedagogía interpretativo-musical. Las corrientes fisiológica y psicotécnica. *Memorias*

- del III Coloquio Nacional de Música, Investigación, educación e interpretación de la música*, 47-77. España. Universidad de Guadalajara.
- Golubovskaya, N. (1985). *Acerca de la Interpretación Musical. Recop. E. Bronfin*. Rusia. Kompositor.
- Hofmann, J. (1976). *Piano Playing. With Piano Questions Answered*. Estados Unidos. Dover.
- Márquez Sánchez, S., & Méndiz Noguero, A. (2017). Heinrich Neuhaus: Intuición y método en la enseñanza del piano. *Revista electrónica complutense de investigación en educación musical*, 14, 285-304.
<http://dx.doi.org/10.5209/RECIEM.53915>
- Matthay, T. (1905). *The first principles of pianoforte playing*. Inglaterra. Bosworth & Co.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.
- Neuhaus, H. (1958). *El arte del piano*. (G. González, & C. Martín, Trads.) España. Real Musical.
- Roger Bascom, B. (Diciembre de 2012). *The legacy of József Gát on piano performance and pedagogy*. Iowa Research Online:
<http://ir.uiowa.edu/etd/3564>