

**TIMBRE N.1 DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ: EL ANÁLISIS COMO
HERRAMIENTA DIDÁCTICA PARA EL INTÉRPRETE**

***TIMBRE N.1 DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ: ANÁLISE COMO FERRAMENTA
DE ENSINO PARA O INTÉRPRETE***

***TIMBRE N.1 BY EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ: ANALYSIS AS A TEACHING TOOL
FOR THE PERFORMER***



Alfeu ARAUJO¹
e-mail: arafilho@uem.br

Cómo hacer referencia a este artículo:

ARAUJO, A. Timbre n.1 de Edmundo Villani-Côrtes: El análisis como herramienta didáctica para el intérprete. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, v. 18, n. 00, e023030, 2023. e-ISSN: 1982-5587. DOI: <https://doi.org/10.21723/riace.v18i00.17771>



- | **Presentado en:** 21/06/2022
- | **Revisiones requeridas en:** 07/08/2022
- | **Aprobado en:** 13/11/2022
- | **Publicado el:** 04/05/2023

Editor: Prof. Dr. José Luís Bizelli
Editor Ejecutivo Adjunto: Prof. Dr. José Anderson Santos Cruz

¹ Universidad Estatal de Maringá (UEM), Maringá – PR – Brasil. Departamento de Música y Artes Escénicas (DMC). Asistente Coordinador del Curso de Música (2022/2024). Doctor en Música (UNICAMP).

RESUMEN: El tema de este artículo es presentar un material analítico sobre el Timbre n.1 de Edmundo Villani-Côrtes, cuyo objetivo es colocar al intérprete en la posición activa de sus opciones interpretativas basadas en la reflexión y asociación de elementos dirigidos a la interpretación musical. La investigación se lleva a cabo a través de un enfoque cualitativo basado en referencias bibliográficas, entrevista semiestructurada con el compositor y los postulados de Ian Bent (1938). Dentro de los resultados tenemos: reflexiones sobre la importancia en la construcción del conocimiento para el proceso de enseñanza/aprendizaje; consideraciones y reconsideraciones del compositor; Reflexiones sobre el área de las prácticas interpretativas y análisis descriptivo de los elementos empleados por el compositor como herramienta de descubrimiento y enseñanza para el intérprete. Se considera que el conjunto de datos ayuda al equilibrio entre la acción objetiva y subjetiva de la interpretación musical, fortaleciendo al intérprete en el escenario de la investigación académica en el área de las prácticas interpretativas.

PALABRAS CLAVE: Villani-Cortés. Timbre n.1. Análisis. Enseñanza. Prácticas Interpretativas.

RESUMO: *A temática deste artigo está em apresentar um material analítico sobre o Timbre n.1 de Edmundo Villani-Côrtes, cujo objetivo está em colocar o intérprete na posição ativa de suas escolhas interpretativas, baseadas na reflexão e associação de elementos direcionados para a performance musical. A investigação ocorre através de uma abordagem qualitativa baseada nas referências bibliográficas, entrevista semiestructurada com o compositor e os postulados de Ian Bent (1938). Dentro dos resultados temos: reflexões acerca da importância da construção do conhecimento para o processo de ensino/aprendizado; considerações e reconsiderações do compositor; reflexões sobre a área das práticas interpretativas e análise descritiva dos elementos empregados pelo compositor como ferramenta de descoberta e ensino para o intérprete. Considera-se que o conjunto de dados auxilie o equilíbrio entre a ação objetiva e subjetiva da interpretação musical, fortalecendo o intérprete no cenário da pesquisa acadêmica na área das práticas interpretativas.*

PALAVRAS-CHAVE: Villani-Côrtes. Timbre n.1. Análise. Ensino. Prácticas Interpretativas.

ABSTRACT: *The theme of this article is to present an analytical material on Timbre n.1 by Edmundo Villani-Côrtes, whose objective is to place the interpreter in an active position of his interpretive choices bases on the reflection and association of elements directed to the musical performance. The investigation takes place through a qualitative approach based on bibliographical references, semi-structured interview whit the composer and the postulates of Ian Bent (1938). Within the results we have: reflections on de importance of building knowledge for the teaching/learning process; composer's considerations and reconsiderations; reflections on the area of interpretive practices and descriptive analysis of the elements used by the composer as a discovery and teaching toll for the interpreter. It is considered that the data set helps the balance the objective and subjective action of musical interpretation, strengthening the performer in the scenario of academic research in the area of interpretive practices.*

KEYWORDS: Villani-Côrtes. Timbre n.1. Analysis. Teaching. Interpretative Practices.

Introducción

Esta investigación forma parte de la trayectoria de reflexiones del autor de este artículo cuyo origen está en su Tesis Doctoral titulada "Timbres y Ritmos de Edmundo Villani-Côrtes: Concepto, Análisis e Interpretación Pianística" defendida en 2011 por la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP) en el área de Prácticas Interpretativas.

La elección del compositor se basa en criterios de representatividad, importancia, límites estéticos y una profunda transformación en el escenario de enseñanza/aprendizaje en los últimos 60 años, donde el experimentalismo ha dado paso a un proceso de aprendizaje basado en premisas de base científica, concretando el curso de organización académica en el área de prácticas interpretativas. Villani-Côrtes representa, dentro del proceso actual de la música clásica brasileña, una de las infinitas corrientes de la música contemporánea, dialogando, sin barreras, los lenguajes de lo erudito y lo popular dentro del más alto grado de calidad de la literatura musical nacional.

El compositor enfatiza su fuerte inclinación a investigar sonidos en los instrumentos, así como el objeto analítico en la comprensión de las piezas que interpretó. Describe a voluntad, gustando, el sentido de observación aliado a la asociación de eventos cotidianos, como las principales referencias utilizadas en su proceso de creación y, como consecuencia, la mayoría de los títulos de su extensa obra musical están directamente relacionados con algo que ocurrió en su vida.

Es en este contexto que *Timbre n.1* fue elegido para el proceso de investigación de este trabajo. La creación de esta pieza tuvo lugar a mediados de 1976, dentro de un proceso de enseñanza y aprendizaje experimentado por Villani-Côrtes, motivado por el compositor alemán Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) para tratar el piano no como un instrumento melódico armónico, sino con características tímbricas, ratificando el título de su composición. Es un diferencial de su intensa producción musical marcada por el diálogo entre lo erudito y lo popular basado en relaciones tonales. Requiere del intérprete un preciso desarrollo técnico, memorización y comprensión de un texto cuyas referencias están totalmente vinculadas en el universo de la diversidad sonora y los contrastes profundos, requiriendo herramientas de comprensión y enseñanza para la construcción de la audición selectiva, fundamental para la riqueza de las relaciones tímbricas presentes en la obra. Ratificando las consideraciones de Sá Pereira (1888-1966), importante profesor de piano, educador musical, escritor, compositor y pionero en la enseñanza moderna del piano basada en el sentido de la atención y la reflexión, el logro de la audición selectiva es el resultado de un conjunto organizado de instrucciones

empleadas en el acto de interpretación instrumental, fortaleciendo la educación como un proceso dinámico y consistente (SÁ PEREIRA, 1964).

El objetivo es situar al intérprete en la posición activa de sus opciones interpretativas basadas en la reflexión y asociación de los elementos dirigidos a la *performance*.

De esta manera, el artículo se subdividirá en secciones, informando y orientando al lector sobre temas importantes como: relevancia respecto a la construcción del conocimiento, describiendo la acción de la interpretación musical como guía para decisiones conscientes en el ejercicio continuo de descubrimientos; Villani-Côrtes por Villani-Côrtes a través de entrevistas semiestructuradas, aclarando y contextualizando la biografía musical del compositor; reflexiones sobre la acción de las prácticas interpretativas como área de conocimiento; trabajo analítico de *Timbre n.1* de Edmundo Villani-Côrtes como herramienta didáctica para el intérprete y consideraciones finales sobre la contribución de esta perquisición.

Metodología y Código Ético

La metodología de esta investigación presenta un enfoque cualitativo cuya recolección de datos es apoyada por la base bibliográfica, presentando referencias importantes sobre la construcción del conocimiento para el área de las prácticas interpretativas. Con respecto a esta metodología científica, Filippo *et al.* (2011, p. 384, nuestra traducción) explican:

Las respuestas a estas preguntas generan los llamados datos cualitativos: no se pueden medir directamente, y generalmente se obtienen a través de entrevistas, documentos u observaciones del propio investigador sobre las acciones de los usuarios.

Minayo (2003, p. 21, nuestra traducción) afirma que la investigación cualitativa trabaja con una realidad que no puede ser sólo cuantificada, "porque esta realidad tiene un universo de significados, motivos, aspiraciones, creencias, valores y actitudes".

En cuanto a este universo de significados, ratificando la importancia cualitativa de los contenidos, se registró un conjunto de entrevistas semiestructuradas realizadas por el autor de este artículo con el mencionado compositor, obteniendo originalidades sobre la biografía musical de Edmundo Villani-Côrtes. La estructura del texto trae consideraciones y reconsideraciones del compositor como eje principal, resultado de una serie de reuniones en el período de 2007 a 2011, permitiendo la génesis de un texto secundario de autoría del

investigador. La base conceptual de la entrevista semiestructurada siguió las especificaciones de Skalinski Júnior (2011), a través de preguntas previamente elaboradas sobre estudios musicales, influencias, vida familiar, formación académica, actividades profesionales, conceptos de composición, posición político-social y diversas consideraciones sobre Edmundo Villani-Côrtes. Contextualizar, para el intérprete, la naturaleza musical y el pensamiento creativo del compositor.

Los fundamentos teóricos del trabajo analítico se apoyarán en los postulados propuestos por Ian Bent (1938) en su obra "Analysis", donde "el análisis puede servir como herramienta didáctica para el intérprete, para el oyente y muchas veces para el compositor, pero siempre conserva una particularidad: el proceso de descubrimiento" (BENT, 1988, p. 2, nuestra traducción), así como la propuesta de construcción de la interpretación musical según la Teoría de la Formatividad elaborada por el filósofo Luigi Pareyson (1928-1991), donde la "interpretación" (PAREYSON, 1993, p. 172, nuestra traducción) se define como una forma de conocimiento en la que la receptividad y la actividad son inseparables.

El proceso metodológico del trabajo analítico se organizará a partir de los siguientes enfoques: Forma (organización textual); Armonía (gramática); Progreso (movimiento); Dinámica, Timbre y Resonancia (relaciones sonoras), funcionalizando los hallazgos y equilibrando las acciones objetivas y subjetivas de la interpretación musical con el objetivo de potenciar el conocimiento y la creatividad, herramientas importantes de las prácticas interpretativas.

La investigación responde plenamente al código de ética, valorando la honestidad e integridad de la información, así como la responsabilidad del autor. La objetividad es el buque insignia en la realización del trabajo, tejiendo los informes con claridad y responsabilidad. No hay juicios influenciados por conflictos de intereses, garantizando los derechos de todos los involucrados: compositor, investigador y revista. La originalidad a través de la presencia del compositor, las continuas reflexiones del investigador y el pleno respeto por las correcciones sugeridas por los revisores apuntan a la conducta científica en el desarrollo y resultados de este trabajo, enfatizando la calidad de los informes como criterio prioritario. Finalmente, el autor asume la responsabilidad pública de la obra, así como de su aportación intelectual.

Adquisición: construcción del conocimiento

Comenzamos el curso de esta investigación advirtiendo sobre la importancia de la adquisición de información para la construcción del conocimiento, describiendo la acción de la interpretación musical como una guía para las decisiones no mecanizadas, es decir, el resultado de un trabajo consciente en el ejercicio continuo del proceso de descubrimiento. En este sentido, cabe destacar la actuación del intérprete en la producción y no reproducción del texto musical, valorando la tríada: análisis, descubrimiento y asociaciones. Los procesos asociativos son una de las formas de fijar el conocimiento. Permite la organización del material analizado, utilizando las analogías o diferencias del texto musical.

Contrariamente a lo que muchos indagan como resultado del producto artístico, la comprensión amplía la creatividad de las múltiples percepciones del proceso de interpretación musical. Es un factor de suma importancia para la libertad asistida y no el libertinaje, ya que se basa en el conocimiento.

El hecho es que la interpretación musical, antes del repertorio pianístico o de cualquier otro instrumento, nunca será sólo un intelecto, una gestión racional. El comportamiento subjetivo, basado en el ejercicio de la intuición, es una herramienta necesaria y valiosa que puede combinarse magistralmente en relación con los procedimientos científicos. La sistematización de datos relacionados con los planos cognitivo (intelectual), afectivo (motivación) y motor (movimiento/cuerpo), proporcionados por la acción de la investigación, siendo el análisis una de estas herramientas, permite la elaboración de una metodología docente y de ejecución que posibilita el desarrollo del complejo arsenal de potencialidades que permitirá superar las exigencias de orden musical que demanda la interpretación de las grandes obras de la literatura musical. Es en este sentido que la pianista Maria Eliza Risarto (2000, apud LIMA, 2005, p. 45, nuestra traducción) afirma:

[...] De repente, buscar el mejor toque, la mejor conducción del sonido, son fenómenos que no se pueden verbalizar y parecen seguir el camino de la intuición, pero en el fondo, presuponen un trabajo técnico. [...] En este trabajo comprendí con precisión la lógica de la interpretación musical y, en consecuencia, mi intuición musical se hizo mucho más fuerte.

En el área de las prácticas interpretativas, la ejecución instrumental, nos enfrentamos a percepciones y necesidades que no se construyen sin la acción de la criticidad y el proceso reflexivo. Debido a que es una actividad altamente artesanal a través del conocimiento del conocimiento subjetivo, ya que los fenómenos musicales no son objetivos y nace de la

experimentación diaria bajo el prisma individual, requiere del individuo una educación crítica, antagónica a la estandarización del comportamiento.

Esto ratifica la posición de la pianista Maria Eliza Risarto sobre la lógica de la interpretación musical donde, a través de la educación crítica, desarrolla un comportamiento reflexivo; valora la fundación a través de la acción artesanal; imprime interés en la ruta; lleva a cabo el proceso de integración por el conjunto de asociaciones; ofrece énfasis en el resultado individual a expensas de la estandarización, valorando al individuo retroalimentado por la curiosidad y la creatividad basadas en la luz de la razón y el conocimiento.

La curiosidad como inquietud inquisitiva, como inclinación a desvelar algo, como pregunta verbalizada o no, como búsqueda de aclaración, como signo de atención que sugiere alerta, es parte integrante del fenómeno vital. No habría creatividad sin curiosidad que nos conmueva y que nos ponga pacientemente impacientes ante el mundo que no hemos hecho, añadiéndole algo que hacemos (FREIRE, 2011, p. 33, nuestra traducción).

Es en este sentido que nos propusimos tejer curiosidades y reportajes sobre el compositor a través de las entrevistas semiestructuradas realizadas por el autor de esta obra.

Villani-Côrtes por Villani-Côrtes

Nacido el ocho de noviembre de 1930 en Juiz de Fora (MG), Edmundo Villani-Côrtes fusiona y confunde su biografía con la vasta producción musical: "Leo dentro, es como si tuviera una biblioteca dentro de mí y que eligiera los temas de manera sonora y cromática" (VILLANI-CÔRTEES, 2006)². En este contexto, el compositor se considera la principal fuente de información e investigación que un intérprete de sus obras puede obtener, con el objetivo de obtener un resultado satisfactorio.

Un intérprete para lograr un resultado satisfactorio necesita participar en la estructura humana de mi vida. La referencia del compositor es vital, pero a menudo ignoran la información del compositor vivo. Es una pena, además, quien pierde es la música (VILLANI-CÔRTEES, 2010, nuestra traducción)³.

Al conocerlo, a través de las diversas entrevistas semiestructuradas descritas en el proceso metodológico de este trabajo, es posible afirmar que su vida y su música son

² VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 5 de agosto de 2006. São Paulo (SP).

³ VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 6 de octubre de 2009, São Paulo (SP).

indisolubles, una sirviendo como lectura para la otra: "Hago música por una razón por la que ocurrió en mi vida" (VILLANI-CÔRTES, 2009, nuestra traducción)⁴.

Precisamente por la afirmación sobre la importancia del intérprete en la participación en la estructura humana de la vida del compositor, el autor de esta investigación comienza los siguientes informes a partir de las consideraciones y reconsideraciones de Edmundo Villani-Côrtes.

Este perfil se realizó con el relevamiento del inicio de sus estudios musicales, formación e influencias, vida familiar, actividad profesional como pianista, arreglista, compositor, director de orquesta y profesor, formación académica, conceptos de composición, posición político-social, entre otros. La organización metodológica respeta el orden cronológico de su vida musical, describiendo y dirigiendo sus relatos autobiográficos.

Comenzamos describiendo que el encuentro con la música y la acción de componer tuvo su origen a través de la necesidad de describir sensaciones y recuerdos de tu mundo interior. Así, afirma Villani-Côrtes en una entrevista realizada en 2008⁵ por el autor de este artículo:

Quando era niño me gustaba trepar a los árboles, veía los árboles balancearse y quería reunirme con eso. Cuando sentí el viento seguí queriendo unirme a él; cuando vio agua, quiso ser agua; Cuando vio una nube, quiso ser un buitre volando hasta allí. Quería describir todo esto, recuerdos y sentimientos de la infancia. Encontré en la música la herramienta para hacer esto posible (VILLANI-CÔRTES, 2008, nuestra traducción).

Su aprendizaje musical no obedeció al criterio y a la regularidad académica, como afirma el propio compositor: "Creo que no tenía formación musical, tenía información musical" (VILLANI-CÔRTES, 2008, nuestra traducción)⁶. Así, el sentido de la observación, la intuición, la experimentación y la sensación fueron herramientas metodológicas que fundaron su obra y están presentes en todas sus acciones ya sea como pianista, arreglista, profesor y compositor, como él mismo relata: "Siempre he tenido dificultades para seguir rigurosamente un cierto esquema, ya sea en el aprendizaje o en la composición" (VILLANI-CÔRTES, 2008, nuestra traducción)⁷.

⁴ VILLANI-CÔRTES, E. Entrevista realizada en su residencia el 6 de octubre de 2009, São Paulo (SP).

⁵ VILLANI-CÔRTES, E. Entrevista realizada en su residencia el 13 de diciembre de 2008, São Paulo (SP).

⁶ VILLANI-CÔRTES, E. Entrevista realizada en su residencia el 13 de diciembre de 2008, São Paulo (SP).

⁷ VILLANI-CÔRTES, E. Entrevista realizada en su residencia el 13 de diciembre de 2008, São Paulo (SP).

Villani-Côrtes (2008) tiene una fuerte personalidad y afirma que su marca registrada fue haber mantenido su identidad, evitando modas e imposiciones. "Busco en el instrumento lo que quiero encontrar"⁸.

Aunque fue alumno de Camargo Guarnieri (1907-1993) y muchos relacionan su música con la corriente nacionalista, Villani-Côrtes no está de acuerdo con esta posición y reafirma que su composición es el resultado de una necesidad de expresión.

Nunca he estudiado nada de folclore. Nunca he investigado nada y no me considero un nacionalista. Si finalmente los recursos que utilizo coinciden con esta escuela es algo puramente casual. Incluso mi relación con Camargo Guarnieri fue muy breve. Tuve unos meses de clase con él, tuve que interrumpir mis estudios para ganarme la vida como pianista de música popular (VILLANI-CÔRTEES, 2009, nuestra traducción)⁹.

El contacto con Camargo Guarnieri y Koellreuter (1915-2005) permitió al compositor experimentar dos movimientos que polarizaron la música brasileña en la primera mitad del siglo XX: el nacionalismo y la Escuela Dodecafónica. El compositor confirma que tiene obras con estas características, pero no está atado y no representa una determinada línea de composición: "Tengo, dentro de mi colección, canciones que tienen estas características. Pero no quiero estar atado a ninguna escuela, no hago música para renovarme" (VILLANI-CÔRTEES, 2009, nuestra traducción)¹⁰.

Valora el conocimiento científico, sin embargo, sin entusiasmo y voluntad, cree que el resultado musical pierde contenido, expresividad y no fluye. Con tales características subjetivas, Villani-Côrtes concluye que la vida y la inspiración son el fruto de un resultado misterioso, difícil de ser descrito con precisión por los círculos científicos.

Para hacer composición suele ser independiente el hecho de tener conocimientos, tener buena técnica, etc. Puedes analizar composiciones, conocer música, tener conocimiento de contrapunto, armonía, de todos modos, pero si no estás de humor para hacer música, si no estás dispuesto o entusiasmado, no sale nada. A menos que hagas algunas canciones como las que han aparecido por ahí, en las que la persona reúne algunos clichés, algunos cálculos matemáticos, usa la ley tal, multiplica por no sé qué, hace un retrógrado en el medio, o el retrógrado de la inversión... No voy a decir que esto no es composición, porque es algo imaginado, pero hecho en otro clima. Mi estado de ánimo es diferente. Voy por la emoción. De esta manera llego a la conclusión de que la inspiración es un misterio, la vida es un misterio (VILLANI-CÔRTEES, 2009, nuestra traducción)¹¹.

⁸VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 13 de diciembre de 2008, São Paulo (SP).

⁹VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 3 de mayo de 2009, São Paulo (SP).

¹⁰VILLANI-CÔRTEES, E.: Entrevista realizada en su residencia el 3 de mayo de 2009, São Paulo (SP).

¹¹VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 3 de mayo de 2009, São Paulo (SP).

Según Villani-Côrtes, la acción de componer es una tarea compleja que implica la suma de inspiración, concentración y experimentación. "Para componer debe haber una confluencia de disposición, de voluntad de hacer y de ideas" (VILLANI-CÔRTEES, 2009)¹².

La paciencia, la investigación sonora, la profundidad en la expresividad del texto son herramientas que caracterizan a Villani-Côrtes como un compositor detallista y perfeccionista.

Un simple acorde, una tríada, la gente piensa que lo puse allí en un minuto, pero pasé mucho tiempo pensando. Incluso cuando la música es simple, para llegar a lo simple, he probado lo complejo, lo inverosímil. Este simple vino de una profunda investigación sonora con el objetivo de expresar el texto musical. Si el material expresado es simple, no importa. Lo que importa es el medio de expresión. A menudo, lo inverosímil deja una composición poco clara de lo real (VILLANI-CÔRTEES, 2009, nuestra traducción)¹³.

Experimentalista y reacio a cualquier tipo de etiquetado, Villani-Côrtes (2009, n.p.) afirma que es difícil calcular el punto definitivo en la realización de una obra y que toda su producción se lleva a cabo muy seriamente, siempre representando un nuevo desafío: "No se puede saber cuándo una pieza ha alcanzado el punto definitivo. Todas las piezas que hago son un desafío, no me enfrento a nada en el lado más pequeño, sea quien sea"¹⁴.

Con un estilo musical propio, mezclando elementos de la música de concierto con la de la música popular urbana, Villani-Côrtes (2009, nuestra traducción)¹⁵ él hace un punto de llamar a su arte "simple y sin pretensiones". Curiosamente, tal vez fue precisamente esta sencillez lo que, finalmente, convierte a Villani-Côrtes en uno de los compositores brasileños vivos más tocados de la actualidad: "Nunca tuve la intención de ser un compositor famoso, de una escuela, un genio de la música. Mi negocio siempre ha sido escribir lo que me gustaba y lo que me parecía interesante. Me gustó, está aquí y eso es todo" (VILLANI-CÔRTEES, 2009, nuestra traducción)¹⁶.

Cuando se le preguntó qué tendría que decir a un estudiante de música que expresó interés en la composición, Villani-Côrtes (2010, nuestra traducción)¹⁷ diz:

No te avergüences de ser feliz. [...] Si has elegido estudiar música, es porque te gusta la música. Así que si te gusta, eso es lo que se debe hacer. Es tu misión, la forma más agradable de dejar tu mensaje. He seguido este ejemplo

¹²VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 3 de mayo de 2009, São Paulo (SP).

¹³VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 3 de mayo de 2009, São Paulo (SP).

¹⁴VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 3 de mayo de 2009, São Paulo (SP).

¹⁵VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 9 de diciembre de 2009, São Paulo (SP).

¹⁶VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 9 de diciembre de 2009, São Paulo (SP).

¹⁷VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 17 de marzo de 2010, São Paulo (SP).

y lo he hecho muy bien. Aunque tengo varios problemas en este camino, pero precisamente porque hago lo que me gusta, siempre hay personas que lo comparten conmigo. El gusto está relacionado con tu necesidad, y la necesidad impulsará tu deseo de creación.

El compositor destaca que "en el panorama musical actual, me pongo en el lugar donde siempre he estado y siempre estaré: este lugar es cuando estoy más cerca de mí mismo" (VILLANI-CÔRTEES, 2010, nuestra traducción)¹⁸.

Este autorretrato del compositor deja claro el lado sensible de su personalidad y la inmensa necesidad de expresarse, utilizando la música como herramienta descriptiva. La naturalidad del origen de su información musical impregnó todo el universo de su producción musical y actividad profesional, potenciando la práctica y el sentido de observación.

En el escenario actual es casi imposible imaginar que esto sea posible. Villani-Côrtes es una pieza importante para que podamos reflexionar y observar las grandes transformaciones y las demandas reales en el proceso de formación musical trazadas por una diversidad de metodologías que no se basan en la intuición y la práctica. El mecanismo es casi el contrario: a través de la educación reflexiva, la intuición y la creatividad se potencian en un diálogo continuo entre la teoría y la práctica.

¿Será que hoy, con todas las cuestiones impuestas en el mundo contemporáneo, tendríamos la posibilidad de no seguir un cierto esquema sobre el proceso de enseñanza/aprendizaje? ¿Hay espacio? ¿Conceder?

Villani-Côrtes afirma claramente que no es nacionalista, que nunca ha estudiado folclore y que su composición es el resultado de una necesidad de expresión. Sin embargo, en los tiempos actuales, quizás debido a las especializaciones y la profundización del conocimiento, observo que la etiqueta es una necesidad incuestionable: ¿Eres nacionalista? ¿Contemporáneo? ¿Innovador? Me pregunto cuánto ganamos o perdemos con tales sellos. ¿Podría ser que, con todas las perspectivas, planes e imposiciones actuales, podamos enseñarnos quiénes somos?

Otro factor que vale la pena mencionar es la relación del hombre con el tiempo y cómo esto puede influir en el proceso de educación, enseñanza y aprendizaje. El compositor destaca la diversidad de sus "especies" para alcanzar la profundidad en la expresividad del texto musical: paciencia, concentración, inspiración y experimentación.

Sería ingenuo e incongruente no reconocer los logros tecnológicos y las más diversas formas de metodologías que todas las áreas del conocimiento, a lo largo del tiempo, han

¹⁸ VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 17 de marzo de 2010, São Paulo (SP).

ofrecido para la vida humana. El cuestionamiento, ni siquiera cercano, no reconoce esta importancia, incluso porque este es el resultado esperado y deseado de la comunidad científica y de la sociedad en su conjunto. Sin embargo, hay numerosas reflexiones sobre "cómo" se utiliza este arsenal para contribuir a una educación que realmente promueva el desarrollo humano y no su regresión. En este contexto, destacamos algunas preguntas:

- ¿Es posible reflexionar y retener sobre los más diversos campos del conocimiento ofrecidos a la velocidad de los nuevos medios de comunicación?
- ¿Cómo afecta esto al cuerpo social siendo el estrés la enfermedad del siglo?
- ¿Cuál es el foco de atención de profesores y alumnos cuando están conectados las veinticuatro horas del día en las redes sociales, incluso durante sus propias acciones pedagógicas?
- ¿Cómo lidiar con la posibilidad del collage y la imposibilidad de descubrimientos en el campo de la ciencia y la investigación?
- ¿La construcción del conocimiento, a través del ejercicio de la lectura, el respeto por el tiempo y la paciencia para absorber y reflexionar sobre un determinado tema, en contradicción con la vida contemporánea basada en la diversidad de acciones y la inmediatez?

La validez de estas preguntas tiene como objetivo cuestionar si el individuo, en este contexto, no se coloca al margen de lo que produce, del conocimiento necesario para el proceso productivo, del control de este mismo proceso, así como de lo que resulta de él. Si el propósito es promover una educación crítica y reflexiva y estos logros se consuman irreversiblemente, tal vez la mejor manera sea conciliar el uso de las diversas herramientas de la sociedad contemporánea a través de la conciencia crítica, evitando la estandarización del comportamiento de las relaciones humanas, socavando las particularidades del individuo y, en consecuencia, construyendo numerosos obstáculos en el proceso de enseñanza/aprendizaje.

Llama la atención que casi cerca de sus 93 años, el compositor señala que el lugar que se sitúa en el panorama de la música actual es cuando está más cerca de sí mismo. Él es el protagonista de su historia, ratificando la posición de uno de los más grandes educadores de todos los tiempos: Paulo Freire (1921-1997).

La educación es una respuesta a la finitud del infinito. La educación es posible para el hombre, porque el hombre está inacabado y se sabe que está

inacabado. Esto lo lleva a su perfección. La educación, por lo tanto, implica la búsqueda de un sujeto que es el hombre. El hombre debe ser el sujeto de su propia educación. No puede ser su objeto (FREIRE, 2011, p. 34, nuestra traducción).

Las preguntas provocan reflexiones sobre la formación e interpretación de un importante compositor de la escena nacional, allanando el camino para la continuidad de esta investigación al trasladar al área de las prácticas interpretativas, el universo en el que estamos insertos, el proceso formativo y la actuación de este campo del conocimiento.

En esta perspectiva, la mirada se centrará en la contemporaneidad basada en un proceso formativo que retrata la transformación destacada entre la formación/performance de Edmundo Villani-Côrtes y el escenario actual.

Prácticas interpretativas: formación y ejecución

El territorio de las prácticas interpretativas es un universo en construcción. Al comparar las áreas de conocimiento en el campo musical, esta área fue la última en insertarse en el ejercicio de la epistemología y la práctica asistida. El resultado es la resistencia de numerosos instrumentistas y profesores en el desarrollo de un trabajo basado en la acción de la investigación.

La investigación es la formalización de un razonamiento cuya seriedad prescinde de argumentos poéticos. Sobresale en la ciencia, en el placer de traer o provocar sugerencias basadas en una posibilidad objetiva dentro del territorio subjetivo.

Todavía hay preguntas sobre si el conocimiento racional no aporta una artificialidad a la producción artística. Sin embargo, los logros reales se basan en bases epistemológicas a través de una visión interdisciplinaria, discutiendo diversos fenómenos que ocurren en el cuerpo humano durante la acción de preparación de la ejecución instrumental: el proceso.

El área dialoga con herramientas propias como Historia de la Música, Armonía, Contrapunto, Educación Musical, Propiocepción y Educación Motora, así como con Sociología, Filosofía, Psicología, Matemáticas, Física, Informática, Educación, entre otras.

Numerosas preguntas en el campo de la formación y ejecución de la interpretación musical ocurren:

- ¿Cómo equilibrar la libertad creativa del intérprete con la fidelidad del texto escrito?

- ¿Será posible medir la intervención del intérprete si estamos en el dominio imponderable de la subjetividad?
- ¿Cómo es la multiplicidad de sentidos a través de las infinitas posibilidades de lectura?
- ¿Cómo es la multiplicidad de sentidos a través de las infinitas posibilidades de lectura?
- ¿Cómo eliminarlo si es una de las herramientas de esta acción?
- ¿Cómo sostener la idea de fidelidad en la interpretación?
- ¿Cómo definir como verdadera la intención del autor/compositor?

Tal vez, tales preguntas expliquen la dificultad de la reflexión en el área de las prácticas interpretativas. Sin embargo, tenemos la tradición como punto de partida. Hay un legado histórico que permite los hallazgos y estimula el movimiento que nunca se detiene. Esto significa que la forma de ver el mundo se transforma según el campo de visión del individuo y que depende del grado de conocimiento adquirido y a adquirir en continua mutación: formación y acción. Es la provocación que construye "primitivo", intuitivo, a "tercerismo", reflexivo.

La sustracción del área es una realidad de su propia historia ya que, durante muchos años, se valoró el talento o el intérprete reproductivo/formado. Ambos construyen un individuo sin rostro e inexistente.

Sin embargo, el siglo XX representa un período de importantes mutaciones en la valorización de dos fuerzas de la naturaleza humana: la racionalidad y la inteligencia emocional. Como resultados, tenemos: la valorización del individuo en el cuerpo social; el desarrollo de nuevas metodologías de enseñanza; La mirada al conocimiento para el desarrollo del ser humano, así como el innatismo no es el núcleo de las nuevas propuestas metodológicas. El intérprete gana rostro en el escenario de reflexión y construcción de conocimiento en el área de prácticas interpretativas.

Varios campos de la ciencia contribuyen al enriquecimiento de los descubrimientos sobre el músico intérprete:

- Cómo funciona su capacidad cerebral a través de la neurología;
- Problemas de trastornos emocionales derivados de la exposición pública a través de la psicología y la psiquiatría;
- Estudio de los problemas causados por movimientos repetitivos con ortopedia y traumatología, ayudando en la construcción de numerosos recursos como la técnica

Alexander; percepción corporal; Eutonía; práctica deliberada; autorregulación¹⁹; yoga, etc.

- Procesos de educación auditiva y educación vocal a través de la otorrinolaringología;
- Estudio de las necesidades acústicas a través de la física;
- Legado de la historia y la filosofía para la comprensión estética;
- Diversidad de propuestas de análisis musical: fenomenología; hermenéutica; semiología y semiótica; Teoría de la Formatividad, entre otros.

La propuesta del análisis está en la búsqueda de reconciliar compositor e intérprete, evitando el proceso unilateral que resta y desequilibra la receptividad y la actividad inherente al ciclo de producción de conocimiento, contrario a la acción y operación humana. Vale la pena señalar que la totalidad de los descubrimientos es transitoria y en constante desarrollo, eliminando actitudes extremistas: punto final.

En definitiva, el resultado es fruto de una propuesta o una posibilidad ya que el conocimiento es cambiante, el cuerpo es cambiante, la percepción es cambiante, la mirada es cambiante, y la obra permanece viva por el movimiento de su propia interpretación.

Es precisamente por este movimiento que presentaremos una propuesta para el análisis del *Timbre n.1* de Edmundo Villani-Côrtes basada en los descubrimientos que representan una valiosa herramienta de enseñanza para el intérprete.

Análisis – *Timbre N.1*: El descubrimiento como herramienta didáctica para el intérprete

La reflexión sobre *Timbre nr.1* es el resultado de un trabajo analítico junto con las aportaciones del compositor, valorando la importancia de los hallazgos y su funcionalidad para la práctica interpretativa. La pieza pertenece a un ciclo de cuatro timbres, cuyo origen ocurrió a mediados de 1976, cuando Villani-Côrtes y una clase de composición de la Academia Paulista de Arte, bajo su dirección, participaron en algunas clases del compositor alemán Hans Joachim Koellreutter (1915-2005).

Según Villani-Côrtes (2010, nuestra traducción)²⁰:

¹⁹ La autorregulación es la capacidad del intérprete para organizar sus movimientos fisiológicos y psicomotores, conocidos como propiocepción, de acuerdo con las exigencias técnico-musicales de la obra a realizar e interpretar.

²⁰ VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 16 de marzo de 2010, São Paulo (SP).

Koellreutter pidió hacer una pieza con referencia atonal y experimental, explorando el piano no como un instrumento melódico-armónico, sino de características tímbricas. Pensé en crear, como resultado de esta experimentación, un fondo musical o una partitura para una película de terror.

Usando una escritura musical menos convencional, Villani-Côrtes presenta una *bullá*, una convención utilizada a gran escala en partituras contemporáneas. Su importancia radica en la clarificación ofrecida por el compositor como guía de indicaciones a observar durante el proceso de construcción de la interpretación, creando referencias y autonomía para las decisiones del intérprete.

Con diversas relaciones de intervalos y varios tipos de textura, el compositor afirma que el *clúster* fue el principal recurso utilizado para obtener efectos trimestrales: "No usé dodecafonismo porque estaría demasiado atascado en la estructura de la serie, impidiendo la realización de los grupos. La obra no demostrará, en ningún momento, tonalismo"(VILLANI-CÔRTEES, 2010, nuestra traducción)²¹.

Enfatizando que la interpretación musical es fruto del pensamiento, cuanto más organizada esté, más coherentes serán las decisiones del intérprete. Es cierto que la música no tiene el poder de describir sus eventos con tanta precisión. Los elementos que constituyen el resultado musical son modificables por el intérprete, por el espacio físico, instrumento, día, público entre otros eventos. Sin embargo, se sugiere proponer la construcción de un vínculo entre el trabajo analítico y la expresión, buscando el equilibrio entre los aspectos objetivos y subjetivos. En este contexto, el trabajo analítico se organizará a partir de los siguientes enfoques: Forma (organización textual); Armonía (gramática); Progreso (movimiento); Dinámica, Timbre y Resonancia (relaciones sonoras), elementos indiscutiblemente relevantes para la comprensión del texto musical, generando aprendizaje para el intérprete y, en consecuencia, ampliando la posibilidad de expresarse con el máximo de significados.

Forma

Según Schoenberg (2012, p. 33, nuestra traducción): "Forma significa que una pieza está organizada, es decir, que consiste en elementos que funcionan como los de un organismo vivo". Esta organicidad trae a la reflexión el hecho de que cada elemento musical, en su singularidad, se relaciona con el todo, formando la pluralidad que resulta en la macroestructura de la obra. La visión de la estructura formal, representando el poder de

²¹ VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada en su residencia el 16 de marzo de 2010, São Paulo (SP).

síntesis que se produce después de la comprensión del todo, ayudará al instrumentista a lidiar con la diversidad de elementos inherentes a la práctica de la ejecución instrumental tales como: elección de movimientos, relaciones sonoras, articulaciones, puntos culminantes, estructuras fraseológicas, entre otros, utilizando como referencia las divisiones de las partes y sus posibles analogías y contrastes. La toma integral del proceso contribuye significativamente a la realización de la memorización de la obra, caracterizando la inseparabilidad de la recepción y el desempeño en la acción humana, potenciando y enriqueciendo el proceso creativo y expresivo del intérprete. La Tabla 1 demostrará la estructura formal de la pieza *Timbre n.1* y su respectiva síntesis.

Tabla 1 – *Timbre n.1* – Estructura formal

Secciones	Gestualidad	Bares	Funciones
S E C C I Ó N 1	1er gesto (1er elemento tímbrico) seção 1	c.1-4	- <i>Racimo</i> y octavas formadas por los intervalos de 2º m, convergiendo a la nota mi en dinámica <i>ff</i> . - Colección de referencia cromática.
	Ausencia de movimiento	c.5	1''
	2º gesto (2º elemento tímbrico)	c.6-12	- <i>Cúmulos</i> formados por los intervalos de 2º m, intercalados en intervalos estructurados en movimiento de 4ºJ en f dinámico, convergiendo a la nota f. - Colección de referencia cromática.
	Ausencia de movimiento	c.13	3''
	3er gesto (3er elemento tímbrico)	c.14-18	- No hay <i>clústeres</i> . - Línea superior: movimiento melódico basado en los intervalos de 2ª y 4ª. - En pocas palabras: 2º intervalos, convergiendo a la nota del sol. - Colección de referencia cromática.
	Ausencia de movimiento	c.19	1''
P U E N T E	Puente	c.20-24	- Puente generador de tensión a través de las estructuras: rítmica, dinámica, tesitura, juego de contrastes y movimiento cromático.

S E C C I Ó N 2	"Menos" – movimiento sonoro continuo	c.25-42	<ul style="list-style-type: none"> - Presenta material de contraste con la Sección 1 en cuanto a ritmo, dinámica, relaciones de intervalo y resonancia. - Presenta elementos que unifican ambas secciones: notas de formación del primer <i>cúmulo</i> y colección de referencia cromática.
C O D A	Coda: <i>Repentino</i>	c.43-46	-Presenta y sintetiza una serie de recursos compositivos utilizados en la construcción de la obra. Estos recursos están relacionados con el ritmo, la dinámica, la tesitura, <i>el racimo</i> , el juego de contrastes y la relación de intervalos.

Fuente: Preparado por el autor

Los informes recopilados, a través de la estructura formal, ayudan en las decisiones y dirigen al intérprete con respecto a la diversidad de eventos, como ya se ha descrito. Sin embargo, en términos de memorización, vale la pena enfatizar que la realización de la fijación dependerá del nivel de comprensión del significado y la forma en que se realizan las repeticiones, atribuyendo gran valor a la memoria lógica, lo que explica un esfuerzo voluntario derivado de la comprensión racional, la crítica y la elección de los datos. De esta manera, la memoria lógica retroalimentará todas las demás, visuales, auditivas y kinestésicas, integrando el proceso perceptivo.

La memoria es un conjunto de funciones de la psique que nos permite conservar lo experimentado de alguna manera. Si no fuera por ella, cada día deberíamos empezar a aprender todo de nuevo: gestos, acciones, forma de razonar, etc. La memoria es, por tanto, un elemento esencial en el proceso de aprendizaje (KAPLAN, 1987, p. 69, nuestra traducción).

Otro factor importante es que la forma presenta al intérprete la claridad de las partes de una obra, en este caso: dos secciones interconectadas por un puente y que terminan con la coda²². Crea una visión objetiva, a partir de la estructura macro del texto, asistiendo al intérprete en cuestiones subjetivas como: planificación de ambientes sonoros, articulaciones, contrastes, entre otros elementos que constituyen cada parte, como se describe en la Tabla 1.

En la continuidad, daremos secuencia al análisis del razonamiento compositivo del compositor: Armonía.

²² Coda – la parte final de un movimiento. El propósito es servir de acabado a la pieza.

Armonía

La génesis de *Timbre n.1* se produjo a través de la acción experimental solicitada por el compositor Koellreutter, explorando las características tímbricas del piano en detrimento de las recurrencias melódicas armónicas. Villani-Côrtes afirma que el *clúster*²³ Fue el principal recurso utilizado para el logro de efectos tímbricos. Al observar el grupo inicial de la Sección 1, construido con las notas Mi, Fa y Sol, compás 1, detectamos el uso del mismo material para el comienzo de la Sección 2, unificando su razonamiento compositivo. Ver Figura 1:

Figura 1 – Villani-Côrtes, Edmundo – *Timbre n.1*: c.1 (Sección 1) y c.25 (Sección 2) – Clúster

Fuente: Preparado por el autor

Siendo conscientes de que el compositor no hacía uso del tonalismo y el dodecafonismo, surgió la idea de ordenar en orden secuencial las notas de los gestos (elementos tímbricos) de la Sección 1 y 2, dando como resultado el descubrimiento de las colecciones cromáticas. Se concluye que, en este trabajo, el *clúster* y, en consecuencia, las colecciones cromáticas representan el eje central del pensamiento gramatical de Villani-Côrtes.

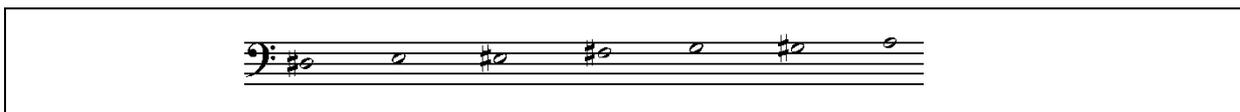
Un hecho que merece ser enfatizado es que los elementos tímbricos se originan en las colecciones cromáticas y atemáticas. Así, el análisis de las relaciones intervalos, como ayuda en la elaboración sonora y en la práctica de la memorización, se vuelve esencial para el intérprete ya que "la lectura con reflexión permite al estudiante, al mismo tiempo, una mejor visión de la forma de la composición de la pieza estudiada" (LEIMER; GIESEKING, 1950, p. 15, nuestra traducción).

El descubrimiento de las colecciones cromáticas nos permitió comprender la necesidad de pedalización y ratificó el clúster como el buque insignia de la estructura armónica, es decir,

²³ *Clúster*: grupo de notas que se hacen sonar juntas a través de las manos o el antebrazo.

el uso del pedal, agregando todas las notas de las colecciones cromáticas, proporcionó un resultado sonoro similar al *clúster*. La claridad de este recurso potenció la audición selectiva y contribuyó al control de las resonancias, componentes esenciales para la interpretación de esta pieza. Observa la secuencia de colecciones cromáticas a través de las Figuras 2, 3, 4 y 5.

Figura 2 – *Timbre n.1* - colección cromática que surge del primer elemento tímbrico de la Sección 1 – c.1-4



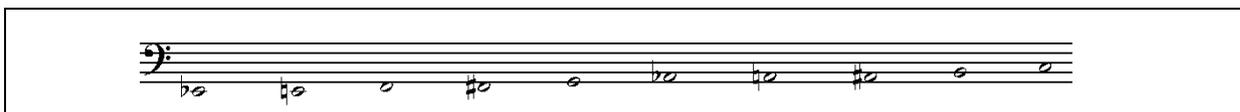
Fuente: Preparado por el autor

Figura 3 – *Timbre n.1* - colección cromática resultante del 2º elemento tímbrico de la Sección 1 – c.6-12



Fuente: Preparado por el autor

Figura 4 – *Timbre n.1* - colección cromática resultante del 3er elemento tímbrico de la Sección 1 – c.14-18



Fuente: Preparado por el autor

Figura 5 – *Timbre n.1* - colección cromática resultante de la Sección 2, fragmentada en dos partes – c.25-42



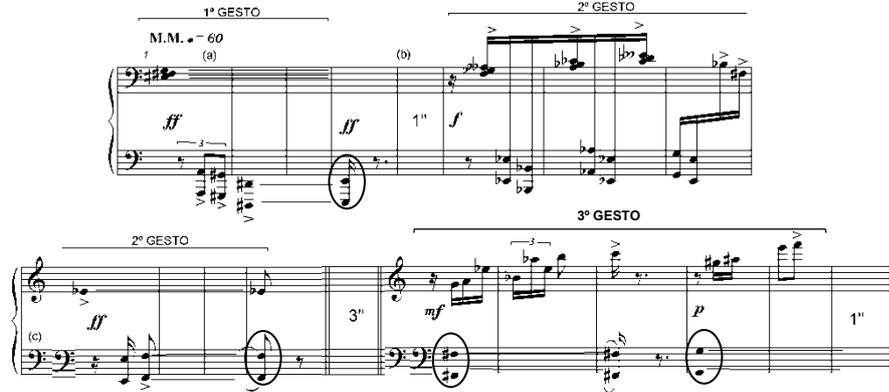
Fuente: Preparado por el autor

Ratificando el *clúster* y las colecciones cromáticas como eje central en el proceso de creación de esta obra, observamos que las notas finales de los tres elementos tímbrico de la Sección 1 se deben a la estructura cromática que originó el *clúster* inicial. Consulte la figura 6 y la figura 7.

Figura 6 – *Timbre n.1* – Estructura cromática – c.1-19

GESTO 1 →	nota <i>mi</i>	
GESTO 2 →	nota <i>fá</i>	
GESTO 3 →	notas <i>fá#-sol</i>	

Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 7 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - *Timbre n.1* - Presentación de los tres gestos y las notas a las que convergen (*clúster* inicial) - C.1-19


Fuente: Preparado por el autor

La comprensión de la armonía ofreció luz y, en consecuencia, proporcionó el uso consciente de herramientas de interpretación que validaron el razonamiento de Villani-Côrtes, ya que el *clúster*, en gran parte de la pieza, se construye implícitamente. La audición cambia según la claridad de los significados. Aquí está la confirmación de cómo el trabajo analítico sirve como base de enseñanza para el intérprete. "El buen entendimiento nace de la buena inteligencia; y la inteligencia, de la razón, derivada a su vez de las buenas reglas, nacida de la experiencia, que es la madre de todas las Ciencias y de todas las Artes" (DA VINCI, 1632, apud KAPLAN, 1966, p. 5, nuestra traducción).

A continuación, analizaremos la construcción rítmica de la pieza, delimitando el tempo y, en consecuencia, el movimiento de la pieza. Un requisito importante en la cuestión interpretativa con cambios abruptos e intencionales basados en el informe del compositor: la obra fue construida bajo el pretexto de ser una banda sonora para una película de terror. Dicha información se desarrollará en el siguiente punto y traerá reflexiones sobre la fragilidad del texto musical.

Progreso/Movimiento

Hay una clara división de progreso entre las secciones 1 y 2, lo que provoca que el intérprete construya dos planos distintos. La sección 1, Tiempo I (mínimo = 60), es más rápida y tiene en la semicorchea la figura ritmo-motora. La sección 2 es más lenta por dos razones concretas: la indicación "*menos*" (c.25) y por presentar, en esta sección, la negra como figura rítmico-motora. En línea con la Teoría de la Formividad, ratificando la inseparabilidad de la receptividad y la actividad en la acción humana, estas observaciones ayudan al intérprete a elaborar las opciones de movimiento/progreso basadas en el contenido lógico. Posteriormente, la decisión, por una cuestión inherente a la producción del resultado artístico, gana madurez y, en consecuencia, naturalidad.

El puente, que representa el medio de conexión entre las Secciones, tiene como objetivo principal la generación de tensión. Es el único momento de la obra que el compositor utiliza un símbolo presente en el folleto: cortado entre paréntesis, indicando la ejecución lo más rápido posible. Mira la Figura 8.

Figura 8 – VILLANI-CÔRTES, Edmundo - *Timbre n.1* – Puente: generador de voltaje – c.20-24

TESITURA

MOVIMIENTOS RÍTMICOS

MOVIMIENTO CROMÁTICO

DINÁMICA

ff

(d)

20

1"

5"

JUEGOS DE INTERPRETACIÓN

MOVIMIENTO

AUSENCIA

MOVIMIENTO

AUSENCIA

Fuente: Elaborado por el investigador

Sin embargo, la información más relevante del movimiento/tempo y característica rítmica para su interpretación no se detectó en la partitura, sino que, obtenida a través de una entrevista del autor de esta obra con el compositor: "la ejecución rítmica debe interpretarse a través de la lectura del impacto emocional causado por el objetivo que originó la obra: una

banda sonora para una película de terror" (VILLANI-CÔRTEZ, 2010, nuestra traducción)²⁴. Por esta razón la pieza se divide en pequeñas partes llamadas, en este análisis, gestos o elementos tímbricos que representan el movimiento de la escena. Tales escenas están separadas por silencios con el objetivo de crear una expectativa o suspenso para el próximo evento. Es importante destacar que la duración del silencio no debe realizarse con absoluto respeto metronómico, es decir, una información objetiva que produzca una acción subjetiva.

La banda sonora representa la información objetiva, sin embargo, el impacto emocional es una acción subjetiva, ya que dependerá de la planificación intuitiva de cada intérprete y, al mismo tiempo, si tiene esta información no insertada en la partitura. Este problema plantea algunas reflexiones:

- La partitura, fuente esencial de información para el intérprete, no siempre proporciona todas las referencias necesarias para la práctica de la interpretación;
- La verdadera dificultad, en las prácticas interpretativas, para conciliar arte y ciencia.

Silvio Zamboni (1998), al abordar el problema de la producción de conocimiento en el arte y la ciencia, admite que, como rostros del conocimiento, se ajustan y complementan entre sí ante el deseo de obtener una comprensión profunda. No hay suplantación de una forma en detrimento de la otra. Hay, más bien, formas complementarias de conocimiento.

La existencia del carácter racional en el arte es innegable cuando se promueve la interposición y comparación entre arte y ciencia como formas de actividades del conocimiento humano. [...] La investigación es premeditación y esto, a su vez, es racional. También entiendo que una de las características fundamentales de la investigación es el grado de conciencia y pleno dominio intelectual del autor sobre el objeto de estudio y el proceso de trabajo, pero con esto no pretendo negar la existencia de la fuerza intuitiva y sensible contenida en cualquier proceso de trabajo, ya sea en el arte o en la ciencia (ZAMBONI, 1998, p. 9-10, nuestra traducción).

Aunque la interpretación en la música es una obra acuñada por lo incompleto, de naturaleza abierta, la relación entre interpretación y conocimiento se coloca cada vez más bajo el sesgo epistemológico, causando grandes mutaciones en el campo de las prácticas interpretativas en términos de formación e interpretación. En este escenario, se observa que el estudio analítico es una importante herramienta didáctica en la elaboración de una obra prometedora relacionada con la interpretación musical, ofreciendo al intérprete la posibilidad

²⁴ VILLANI-CÔRTEZ, E. Entrevista realizada en su residencia el 16 de marzo de 2010, São Paulo (SP).

de codificar el material compositivo que se traducirá a través de todos los elementos pertinentes a la acción de la interpretación instrumental, equilibrando las acciones objetivas y subjetivas de la percepción humana.

Además de lo que revela la partitura, así como lo que se logra a través del propio compositor, en sus testimonios sobre la obra, considerando las *intuiciones* que derivan de su propia intuición en cada una de las veces que uno toca, la tarea de interpretar *Timbre n.1* sigue una dirección múltiple de procedimientos interpretativos que no se agotan. Esta multiplicidad también caracteriza la gran calidad de la música de Villani-Côrtes, con la que se pueden establecer niveles cada vez más creativos de interpretación e interpretación.

Es cierto que tocar el piano o cualquier otro instrumento nunca será una ciencia, ni pretendemos que lo sea, pero no vemos razones suficientemente importantes que invaliden nuestra afirmación de que la interpretación instrumental y su enseñanza se basan en premisas científicas (KAPLAN, 1987, p. 13, nuestra traducción).

Con este propósito, pasamos al último ítem que representa la relación del instrumentista con su instrumento: la sonoridad (dinámica, timbre y resonancia).

Dinámica, Timbre y Resonancia

Comenzamos este viaje señalando que, según el propio compositor, toda su producción musical es el resultado de una experiencia vivida. El título de la obra es *Timbre n.1*. y representa una respuesta sobre la petición hecha en la clase del compositor H. J. Koellreutter: tratar el piano como un instrumento tímbrico y no melódico-armónico.

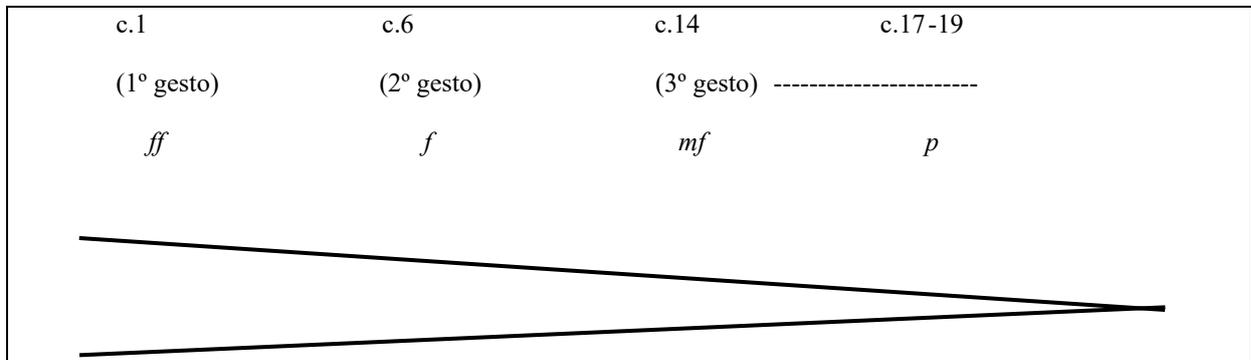
El compositor utiliza y abusa de las características de los contrastes sonoros (*FF* a *ppp*), así como utilizar todo el espacio geográfico del piano a través de las regiones aguda, media y grave (tesituras) junto con una gama de articulaciones (*legato*, *staccato* y resonancia), creando una diversidad de relaciones tímbricas.

Requiere del intérprete dominio técnico, audición diferenciada y planificación cognitiva que retroalimentará todo el proceso creativo.

Observamos, a través de la visión analítica, que Villani-Côrtes construye un gran contraste de ambiente sonoro entre las Secciones. El cuerpo sonoro de la Sección 1 está indicado por la dinámica *ff*, mientras que el de la Sección 2, en el compás 25, es *p*. La resonancia también es un punto que difiere de ambas secciones: la Sección 1 está estructurada con la construcción de tres gestos con interrupción de sonido (suspense), mientras que la

Sección 2 no tiene interrupción de sonido. Sin embargo, hay un elemento que unifica las dos Sesiones: la desintensificación de las dinámicas. Mira el gráfico 1 y la figura 9.

Gráfico 1 – *Timbre n.1* – Sección 1: construcción de los tres gestos y la desintensificación de la dinámica – c.1-19



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 9 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - *Timbre n.1* – Sección 2: Resonancia y deintensificación de la dinámica c.25-42

Fuente: Elaborado por el investigador

El puente, compases 20-24, es un generador de tensión y gana intensificación de la dinámica para el *ff*. Esto ocurre repentinamente, causando un gran impacto sonoro, preparando la Sección 2. Otro efecto tímbrico está en el cambio de la tesitura: la región más aguda del instrumento.

Teniendo en cuenta que el texto musical se desarrolla creando tensión y relajación, independientemente del período histórico, tener claridad de cómo el compositor construyó la relación entre estos dos elementos contrastantes, ayuda al intérprete a dirigir y construir el potencial sonoro de la pieza. Mira la Figura 10.

Figura 10 – VILLANI-CÔRTES, Edmundo - *Timbre n.1* – Puente: generador de voltaje – c.20-24

Fuente: Preparado por el autor

Coda retoma el entorno inicial de la obra. Después de pasar por la Sección 2, con un sonido enrarecido, pasa repentinamente de *ff* a *fff*, enfatizando la generación de tensión con la intensificación de la dinámica, construyendo una proporcionalidad sonora en la construcción de la pieza con respecto a la generación y dilución de la tensión. Nota Figura 11.

Figura 11 – VILLANI-CÔRTES, Edmundo - *Timbre n.1* – Coda: intensificación de la dinámica – c.43-46

Fuente: Preparado por el autor

La Tabla 2 registra el sentido de proporcionalidad sonora creado por Villani-Côrtes en *Timbre n.1* y ratifica los informes sobre la elaboración del potencial de la pieza.

Tabla 2 – Equivalencia acústica del trabajo en función de la dilución y la generación de tensión

Sección1	Dilución de voltaje
Puente	Generador de voltaje
Sección2	Dilución de voltaje
Coda	Generador de voltaje

Fuente: Preparado por el autor

El arsenal de hallazgos, organizado por el trabajo analítico, enfatizando la Forma, la Armonía, el Movimiento, así como la Dinámica, el Timbre y la Resonancia, potencia la acción docente para el intérprete, concretada por la adquisición de conocimientos.

La reflexión analítica enfatiza la "adquisición" (KAPLAN, 1987, p. 44), el contacto con la información, como una de las etapas importantes del aprendizaje, generando un cambio permanente en el individuo a través del ejercicio de la observación. Los procesos asociativos, generados por el procedimiento analítico, facilitan la atención como uno de los estados más importantes de una mente que siempre debe permanecer lista y disponible para nuevos alcances. Un hecho se fija tanto más en nuestra conciencia cuanto mayor es nuestra disponibilidad para ejercer el escrutinio, con atención, lo que contribuye en gran medida para que los resultados no estén condicionados solo al campo de la intuición.

La interpretación musical presupone, por parte del intérprete, la aplicación de patrones cognitivos que van más allá de un hacer intrascendente. Saca a la luz el significado mismo del verbo en latín *facere* (crear, elegir, estimar, ser conveniente), requiriendo del intérprete opciones preevaluadas que subsidiarán y legitimarán su exposición (LIMA, 2006, p. 11, nuestra traducción).

Dentro de los hallazgos sobre el significado del término análisis, podemos decir:

- Es el ejercicio de la traducción;
- Su música continuó a través de otros medios;
- Es la búsqueda de principios que codifiquen y amplíen el potencial perceptivo del intérprete, compositor y oyente;
- É um conjunto de valores, em arte, sugeridos pelo objetivo do analista;

- Es el significado directo de la respuesta a la pregunta: ¿cómo funciona esto?;
- Es una rama de la musicología que busca comprender y explicar la estructura de una obra musical.

Hay numerosas preguntas que impregnan el área de las prácticas interpretativas. ¿Será posible construir o encontrar un denominador común que ayude a las numerosas demandas que requiere esta acción?

Arte y ciencia del arte, investigación cuantitativa e investigación cualitativa, tradición histórica e interpretación, historicidad y contemporaneidad son preocupaciones científicas que ocupan buena parte de los investigadores musicales de hoy y no encuentran una solución uniforme en la investigación de bases positivistas. ¿Quizás los criterios epistemológicos transdisciplinarios no podrían llevar a la actuación a discutir su contradicción con más propiedad? Desde este punto de vista, la uniformidad interpretativa y la diversidad, la fidelidad y la libertad interpretativa, la objetividad y la subjetividad podrían quizás encontrar un denominador común (LIMA, 2006, p. 21, nuestra traducción).

Consideraciones finales

La trayectoria histórica de la figura del intérprete instrumental presenta una sustracción real derivada de dos posiciones extremistas: es un ser ilustrado, talentoso, dotado de fuerzas divinas; o es un músico inactivo, entrenado, subordinado a la fidelidad del texto musical. El resultado de "Todo o nada" marca a un intérprete sin rostro, sin personalidad y sin reconocimiento de su formación, posición y actividad.

Sin embargo, el campo de las prácticas interpretativas, como la propia expresión aclara, requiere de la práctica instrumentalista (técnica) y del conocimiento (interpretación). Es en este contexto que la investigación de esta obra traza su objetivo principal: colocar al intérprete en la posición activa de sus opciones interpretativas basadas en la reflexión y la asociación de elementos dirigidos a la performance, utilizando la mirada analítica como herramienta de enseñanza.

En esta investigación cualitativa, la amplitud de la palabra "análisis" ofrece al lector una diversidad de reflexiones que abarcan los siguientes ítems: la importancia de adquirir conocimientos, fortaleciendo la acción de interpretación musical dentro de un proceso continuo de descubrimiento; autobiografía de Edmundo Villani-Côrtés y las profundas transformaciones en el escenario formativo; contextualiza el área de las prácticas

interpretativas en el ejercicio de la ciencia y, finalmente, presenta el análisis del *Timbre n.1* como herramienta didáctica para el intérprete, potenciando su participación activa en opciones técnico-interpretativas basadas en la enseñanza, la educación y el conocimiento.

La clarificación, construida por la acción de la investigación, transforma la visión del músico intérprete potenciando un hacer consciente y con opciones legitimadas por la acción reflexiva, promoviendo el significado real de la palabra "educación" y, en consecuencia, experimentando la libertad y la creatividad que permite el fruto del aprendizaje.

Sin embargo, la resistencia a la investigación en el área de las prácticas interpretativas es una realidad indiscutible: fue la última área musical en entrar en el escenario de investigación; Hay una mirada conservadora a su proceso formativo; La Academia no reconoce la práctica como producto de la reflexión, por no hablar de las numerosas cuestiones que abarcan los conceptos de uniformidad y diversidad en la interpretación, fidelidad y libertad, objetividad y subjetividad, razón e intuición, entre otros.

Como músico intérprete, reconozco la diferencia real entre las acciones dirigidas a la práctica de la interpretación instrumental y a la investigación sobre la práctica de la interpretación instrumental. Ambos pasan por procesos de profunda conciencia y reflexión, pero con herramientas absolutamente diferentes. La suma de las dos actividades que, aun esbozando objetivos comunes, son diferentes en numerosos procedimientos, aumenta el alcance perceptivo y educativo del músico intérprete y sitúa el área de las prácticas interpretativas en el escenario de la investigación científica. Concilia propósitos prácticos y teóricos, no resta creatividad y técnica, así como fortalece el área. Es en este escenario el resultado final de este trabajo, potenciando el ejercicio de la ciencia y animando a otros intérpretes a contribuir con sus importantes reflexiones, discutiendo, observando y esbozando consideraciones con mayor apropiación incluso ante la dificultad de conciliar los numerosos procedimientos de las prácticas interpretativas. Un área se construye con la autoridad de la educación y el conocimiento y esto sería posible a través del hábito de practicar la ciencia, retroalimentado por el proceso continuo de cuestionamiento.

REFERENCIAS

- BENT, I. **Analysis**. London: Macmillan, 1988.
- FILIPPO, D. *et al.* Metodologia de Pesquisa Científica em Sistemas Colaborativos. *In:* PIMENTEL, M.; FUKS, H. **Sistemas Colaborativos**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- FREIRE, P. **Educação e Mudança**. 34. ed. Tradução: Lílian Lopez Martins. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2011.
- FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2011.
- KAPLAN, J. A. **Teoria da aprendizagem pianística: Uma abordagem psicológica**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.
- KAPLAN, J. A. **Reflexões sobre a técnica pianística**. Paraíba: Imprensa Universitária, 1966.
- LEIMER, K.; GIESEKING, W. **Como devemos estudar piano**. Tradução: Tatiana Braunwieser. São Paulo: Ed. Mangione S.A., 1950.
- LIMA, S. A. **Uma metodologia de interpretação musical**. São Paulo: Musa Editora, 2005.
- LIMA, S. A. **Performance & interpretação musical: Uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006.
- MINAYO, M. C. S. (org.). **Pesquisa Social Teoria Método e Criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- PAREYSON, L. **Estética: Teoria da formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- SÁ PEREIRA, A. **Ensino Moderno de Piano**. São Paulo: Ricordi, 1964.
- SCHOENBERG, A. **Harmonia**. 2. ed. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2012.
- SKALINSKI JÚNIOR, O. Técnicas de Entrevista e sua aplicação em Pesquisas Científicas. *In:* TOLEDO, C. A. A.; GONZAGA, M. T. C. (org.). **Metodologia e Técnicas de Pesquisa nas Áreas de Ciências Humanas**. Maringá, PR: Eduem, 2011.
- ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte: Um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: Autores Associados, 1998

CRediT Author Statement

- **Reconocimientos:** Al compositor Edmundo Villani-Côrtes, por la confianza depositada por el autor de este artículo.
 - **Financiación:** No hay fondos vinculados a ninguna agencia e institución de desarrollo.
 - **Conflictos de intereses:** No hay juicios influenciados por conflictos de intereses, garantizando los derechos de todos los involucrados: compositor, investigador y revista.
 - **Aprobación ética:** La investigación responde plenamente al código de ética, valorando la honestidad e integridad de la información, así como la responsabilidad del autor. La participación del compositor Edmundo Villani-Côrtes en mi panel de doctorado, en octubre de 2011 por la Universidad Estatal de Campinas, como miembro de pleno derecho, es una prueba de la veracidad de las entrevistas y del proceso científico llevado a cabo por el autor de este artículo.
 - **Disponibilidad de datos y material:** Sim. La obra está debidamente documentada, así como el registro de las entrevistas concedidas por el compositor Edmundo Villani-Côrtes.
 - **Contribuciones de los autores:** El autor asume la responsabilidad pública de la obra, así como de su aportación intelectual.
-

Procesamiento y edición: Editora Iberoamericana de Educación - EIAE.
Corrección, formateo, normalización y traducción.

