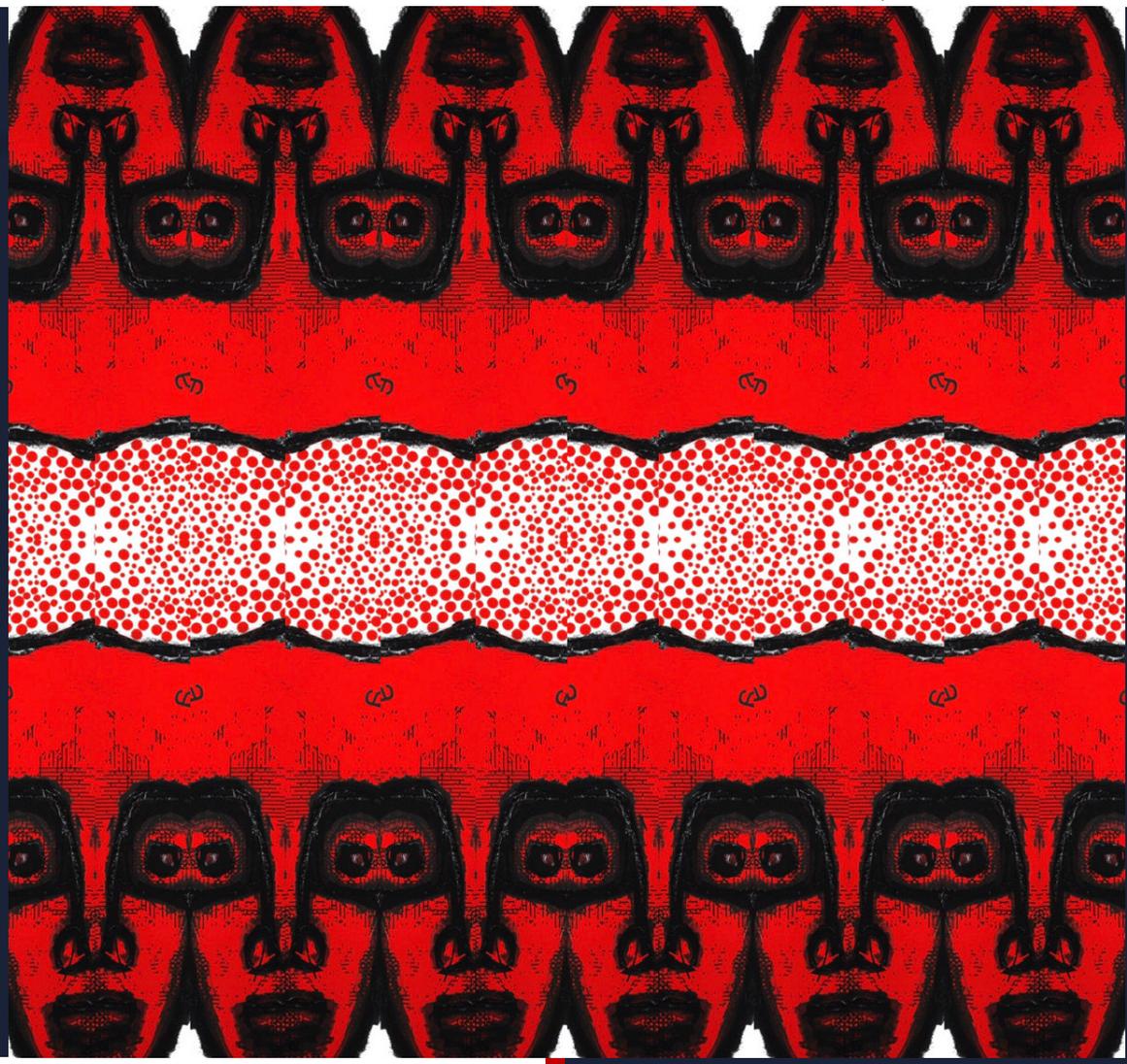


25 situArte

AÑO 14 N° 25. ENERO - DICIEMBRE 2019



Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Semiosis y ritual en el acto de graduación del intérprete-pianista

Semiosis and Ritual in the Act of Graduation of the Interpreter-Pianist

**Vivian Rodríguez Uranga y
Jacqueline Vílchez Faria**

Facultad Experimental de Arte.
Facultad Experimental de Ciencias.
Maestría en Antropología.
Universidad del Zulia.
Maracaibo, Venezuela.

vivianuranga@gmail.com ; jacque8@gmail.com

Recibido: 14-05-18
Aceptado: 27-07-18

Resumen

Este artículo presenta una aproximación al análisis semiótico y antropológico del ritual de graduación del intérprete pianista en la sociedad marabina, específicamente en el Conservatorio de Música "José Luís Paz". Dicho objeto será analizado a la luz de los aportes de la teoría sobre la semiosis (González de Ávila, 2002) de la cultura (Lotman, 2000) y el análisis ritual (Van Gennep, 1999; Turner, 1988, 1999; Douglas, 1973) en su interrelación con los mitos y creencias musicales de la cultura occidental. A partir de entrevistas, observación etnográfica y análisis semiótico (Finol, 2006), se intenta describir las características del ritual y la construcción histórica del sentido, considerando simultáneamente los signos sociales y la sociedad que los produce.

Palabras clave: Semiosis musical, semiosis y ritual, Ritual musical, mitos musicales, arte pianístico.

Abstract

This article presents an approach to the semiotic and anthropological analysis of the pianist performer's graduation ritual in society of Maracaibo, specifically in the "José Luís Paz" Music Conservatory. This object will be analyzed in the light of the contributions of the theory on the semiosis (González de Ávila, 2002) of culture (Lotman, 2000) and ritual analysis (Van Gennep, 1999; Turner, 1988, 1999; Douglas, 1973) in its interrelationship with the myths and musical beliefs of Western culture. Based on interviews, ethnographic observation and semiotic analysis (Finol, 2006), we seek to describe the characteristics of ritual and the historical construction of meaning, simultaneously considering the social signs and the society that produces them.

Keywords: Musical semiosis, semiosis and ritual, musical ritual, musical myths, art.

Introducción

El piano es un instrumento que no lo es en el mismo sentido que los demás, porque es, en su esencia, extraño a cuanto signifique especialización. Ciertamente que, en manos de un solista, puede convertirse, como cualquier otro instrumento, en un pretexto de virtuosismo, pero eso es sólo uno de sus aspectos y a decir verdad, un abuso. Visto como debe ser, el piano es el representante directo y soberano de la música misma considerada en su intelectualidad, y es así como hay que aprenderlo. La enseñanza del piano no debe ser, o no debe ser esencialmente, en primero y último lugar, la enseñanza de una especial habilidad, sino la enseñanza de... La Música. (Thomas Mann)

El arte pianístico constituye un pilar fundamental en la historia de la música de Occidente. A lo largo de los últimos 500 años su desarrollo se ha vinculado tanto a las más importantes tradiciones musicales como a los procesos de cambio. Desde las primitivas liras egipcias y griegas, los instrumentos musicales de cuerdas evolucionaron dando paso en el renacimiento a los primeros instrumentos de cuerda-teclado (clavecín y clavicémbalo). Estos hallaron amplia acogida en los salones y habitaciones de las clases burguesas a partir del naciente capitalismo logrando un amplio desarrollo que culmina con la aparición del piano a fines del siglo XVII. El nuevo instrumento evoluciona en un proceso paralelo al desarrollo de un repertorio en continua expansión y al surgimiento de los primeros grandes solistas: Mozart, Beethoven, Czerny.

En la segunda mitad del siglo XIX aparecen los grandes compositores románticos, por demás virtuosos pianistas. Específicamente es Franz Liszt quien instaura en 1840 la tradición del ritual pianístico como expresión espectacular de gran teatralidad. Desde entonces, en la mayor parte de las ciudades occidentales donde existían instituciones de formación musical se incentivó el surgimiento de figuras de músicos dotados para el ejercicio instrumental.

Desde su fundación, Maracaibo ha sido un puerto abierto a las múltiples influencias foráneas y ha desarrollado una rica vivencia cultural. Ya en el siglo XVIII la creciente actividad comercial favoreció el despliegue musical en la ciudad, marcado por la música de salón, en la que la práctica del piano, la guitarra y el arpa alcanzaron gran significación. A mediados del siglo XX la oleada de músicos inmigrantes provenientes de la Europa de la Segunda Guerra Mundial animó las aspiraciones de los jóvenes músicos marabinos, fortaleciendo las viejas instituciones musicales y propiciando la creación de nuevas estructuras como la Escuela de Música que luego se convertiría en el "Conservatorio de Música José Luis Paz" (1969).

En la actualidad esta institución procura la

formación musical de los jóvenes valores; en el marco de sus prácticas educativas, se lleva a cabo el ritual de graduación de los intérpretes pianistas quienes, luego de culminar sus programas de formación instrumental deben cumplir un ciclo en espiral que comprende tres fases: 1) El recital del solista, 2) El recital de cámara y, 3) El concierto con orquesta, contando con la presencia de un jurado calificador y público asistente, en un recorrido semiótico que va desde la obra barroca, clásica, romántica y contemporánea hasta culminar en el texto propiamente venezolano. El presente artículo trata del análisis del ritual de la primera de estas fases: el recital del solista, sustentado en el recorrido semiótico: intérprete-instrumento-música.

Metodología

En el presente trabajo nos proponemos abordar el análisis antroposemiótico del ritual de graduación del intérprete-pianista como un rito de paso de gran significación en el ámbito socio-musical (Van Gennep, 1999; Turner, 1988, 1999; Douglas, 1973). Considerando que dicho análisis se encuentra en la encrucijada entre lo antropológico y lo semiótico, hemos de procurar establecer la historicidad de la semiosis que propicia la continuidad del rito con el propósito de clarificar la inteligibilidad de su objeto (González de Ávila, 2002; Lotman, 2000). Desde la perspectiva semiótica pretendemos entonces el análisis del rito y sus elementos como unidad sintagmática: el espacio, el tiempo, la acción ritual, su multivocidad, los códigos, los símbolos y su significado, así como los mitos y creencias que lo han sustentado en las sociedades de occidente (Finol, 2006).

Teoría

1. Cultura y semiosis

Para Lotman la cultura es inminentemente social, en su especificidad es histórica y ocupa un espacio especial o "esfera aislada". Marcada por rasgos específicos, expresa la memoria de un colectivo que la representa como un sistema sónico "sobre el fondo de la no cultura". Como ámbito estructurador, la cultura tiene "la capacidad de condensar la experiencia humana" (Lotman, 2000, p. 169).

A diferencia del orden de lo biológico, la cultura es registro y memoria de un quehacer colectivo que no puede ser heredado, por lo tanto carece de un seguro sistema de transmisibilidad. Para su reproducción requiere de los distintos sistemas de transmisión que propician el registro de sus múltiples memorias. En la cultura, el lenguaje con su sistemicidad sirve de modelo para generar un sentido intuitivo de la estructuralidad de otros sistemas. "Más cerca de la periferia se sitúan formaciones cuya estructuralidad no es evidente o no está demostrada, pero que, al ser incluidas en situaciones sónico-comunicativas generales, funcionan como estructuras" (Lotman, 2000, p. 171).

En este contexto, ¿cómo es que la música significa en la cultura? Entendemos la música como uno de estos sistemas o formaciones de no evidente estructuración que al complementarse con otras formas, en situaciones de comunicación, condensan y expresan una semiosis propia: es decir, no constituyen añadidos. En el modelo de Lotman, estos sistemas poseen una alta potencialidad creativa, la misma creatividad latente en todo sistema no completamente estructurado. "Precisamente determinada carencia de ordenación interna, el no estar completamente organizada, le garantiza a la cultura humana tanto una mayor capacidad interna como un dinamismo desconocido" (Lotman, 2000, p. 172).

2. Aproximación a una semiosis del recital de piano

Desde la perspectiva de una semiótica vinculante (González de Ávila, 2002), asumimos que el texto cultural mantiene una continuidad con el medio social en el que se expresa. El autor se refiere a los "vínculos del significado del texto con otras manifestaciones del significado en el proceso social del sentido". Los primeros indicios de la semiosis del recital podemos hallarlos en la antigua Sumeria (III milenio antes de C.) donde la música se asociaba a los rituales del templo, los mortuorios y familiares (de Candé, 1981, p. 54).

las representaciones de escenas musicales revelan un arte refinado que utilizaba (...) arpa, lira (de cinco a once cuerdas), un laúd de largo mango, el tímpano (arpa elamita con cuerdas percutidas, ¡Antecesora del piano! (...)) la función social de la música se hace cada vez más importante: es símbolo de poder, de respeto, de victoria. Se honra a los músicos más que a los sabios, inmediatamente después que a los reyes y a los dioses". (De Candé, 1981, p. 57)

Entre los griegos, la música evoluciona asociada a la institución de los "juegos artísticos" de Delfos, Esparta y Atenas. Allí los grandes músicos exponían su trabajo a la consideración de los filósofos, los sabios y el pueblo en general en exhibiciones y competencias de los instrumentos principales; la lira, la cítara y el aulos (de Candé, 1981, p. 70). En el 676 a.C., Terpanro de Lesbos, inventor del nomo citaródico (estructura musical ejecutada por la cítara) resultó vencedor en los Juegos Carnios de Esparta y representó la tendencia helénica o europea (dorios), contrapuesta a la tendencia asiática (jónica, frigia o lidia) (Forns, 1948, pp. 58-59). En la mitología griega la lira aparece asociada al dios Apolo quien compite con Marsyas en un duelo de destrezas musicales donde la gloria le corresponde al vencedor y la muerte es el castigo del vencido (Winternitz, 1979). Cabe destacar la importancia de la lira y la cítara como expresión de la identidad helénica u occidental, en contraposición al aulos que representa el mundo asiático u oriental. La

tradición señala una línea de continuidad entre estos instrumentos helénicos y el moderno piano.

La austera expresión medieval cristiana libró a los templos de la ejecución instrumental por considerarla fuertemente pagana y sensual. El renacimiento de los géneros instrumentales provino de las fuentes populares europeas y se produjo en un largo proceso que abarcó desde los orígenes de las primeras prácticas polifónicas y la música juglaresca y trovadoresca (siglo XII) hasta el inicio del barroco que cimentó el desarrollo de las técnicas instrumentales, especialmente la de las cuerdas y los instrumentos de teclado (siglo XVI-XVII).

El arte de los instrumentos de teclado se desarrolla en el renacimiento y culmina con la construcción del piano como resultado de los esfuerzos de músicos y constructores por superar las limitaciones de sus predecesores: el clavecín y el clavicémbalo; esto en el marco de una época crítica en la que el nuevo concepto burgués del mundo afirmaba una renovadora visión mundana y laica (Alexeiev, 1990).

Otro elemento de la semiosis está representado en la doctrina griega del *ethos* y el *pathos* como distintos caracteres de las expresiones musicales.

La estética musical griega tomó por base la doctrina del *ethos*, cuyo origen es debido a Pitágoras y su escuela. Según esta teoría los fenómenos sonoros ejercen su acción directa sobre los movimientos del espíritu y actúan, por tanto, sobre el carácter. A cada composición musical corresponde su peculiar significado expresivo o *ethos*, capaz de suscitar un determinado sentimiento según su modo, género, ritmo, etc. El *ethos* propio de cada melodía provocaba como natural reacción en el espíritu humano un sentimiento especial que se conocía con el nombre de *pathos*. (Forns, 1948, p. 88)

Cada una de las obras a ejecutar en el recital de piano recorre un espacio semiótico que abarca los períodos barroco, clásico, romántico y contemporáneo hasta llegar a la obra del país de origen (Venezuela) enmarcada en el contexto latinoamericano. Semejante recorrido evoca, desde una concepción del sonido que abarca las diferentes épocas y sus particularidades, hasta una actitud ante la música y el propio instrumento. En este ritual, instituido en la cultura de occidente, se pone de manifiesto la complejidad, tanto de la relación tradicional grafía-sonido (cambiante en la contemporaneidad) como de la intervención del intérprete en el momento mismo en el que trata de recuperar en la proyección del compositor toda la realidad del objeto sonoro, anulándose él mismo en la "magia de la interpretación". Así, como vehículo de la semiosis, articula la multiplicidad de los sentidos culturales.

3. La interpretación como arte de la complejidad: virtuosismo y semiosis

La interpretación musical como proceso de semiosis implica la construcción de modelos interpretativos que intentan descifrar la significación de los mensajes contenidos en los textos musicales de una cultura partiendo de una visión crítica, que debe entenderse desde la semiótica crítica como una forma reflexiva y valorativa de considerar al mismo tiempo los signos sociales y la sociedad que los produce (González de Ávila, 2002, p. 12), la cual enfatiza las diferencias contextuales y una visión vinculante que trata de enlazar el mensaje con el resto de los códigos culturales, privilegiando la continuidad de la tradición en la manifestación de la multiplicidad de sentidos.

4. Los ritos de paso y la cultura

En su obra clásica “Los ritos de paso”, Van Gennep plantea la existencia de ritos asociados a ciclos vitales: nacimiento, reproducción y muerte, ritos que envuelven a individuos concretos en situaciones concretas de relacionamiento con otros individuos. Tales ritos implican el tránsito de un estado a otro, de una categoría social a otra, de un estatus a otro, de la carencia a la adquisición.

¿Qué se entiende por una crisis vital?: un punto importante en el desarrollo físico o social de un individuo (...) En la mayoría de las sociedades más simples y también en muchas de las civilizadas, hay un cierto número de ceremonias o de rituales con el propósito de marcar la transición de una fase de la vida a otra o de un status social a otro. (Turner, 1999, pp. 7-8)

En el proceso de desarrollo de un individuo es posible observar los ritos de paso asociados a las características de cada comunidad cultural. Entre los jóvenes que deben hacerse adultos y asumir las responsabilidades de la vida, es común observar los ritos de transición o de graduación que señalan el paso de un joven en formación a un adulto capacitado. “En nuestra sociedad tenemos (...) la ceremonia de la graduación (...) para celebrar el largo y muchas veces penoso proceso de aprendizaje y el subsiguiente lanzamiento de un nuevo trabajador” (Turner, 1999, p. 8).

Estas ceremonias de crisis no conciernen sólo a los individuos en quienes se centran, sino que marcan también cambios en las relaciones de todas las personas conexas con ellos por vínculos de sangre, matrimonio, dinero, control político y de muchas otras clases. (Turner, 1999, p. 8)

Análisis del acto de graduación del intérprete pianista

Para el análisis del ritual seleccionado, utilizaremos el esquema de análisis propuesto por Finol (2006) (fig. 1).

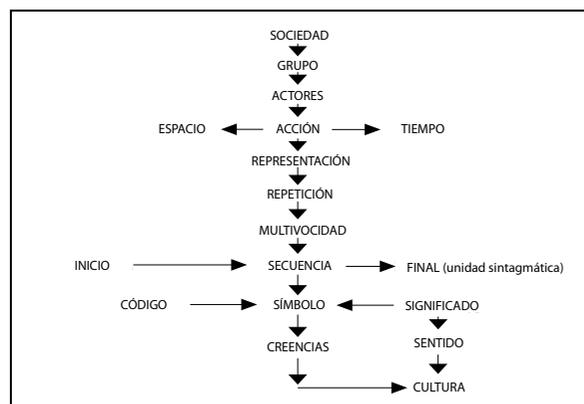


Figura 1

Análisis del ritual de graduación del intérprete-pianista.

El espacio. El acto de graduación se lleva a cabo en un espacio tradicionalmente establecido: el Teatro. Este es el resultado de una construcción histórica que se inicia en la cultura griega y prosigue hasta la actualidad. Se utiliza para optimizar las condiciones de audición y para hacer corresponder la ejecución musical con un conjunto de creencias sustentadas sobre la concepción de la “pureza” del sonido y de la ejecución (Douglas, 1973). En relación a la semiotización del espacio, se definen usos restringidos al espacio general y se establece una frontera entre el solista y el público (escenario/butacas).

El tiempo. El tiempo de la ejecución es el resultado de una construcción histórica que se inicia durante el período clásico y romántico y prosigue hasta la actualidad. Puede ser visto como un *continuum* recortado en fases o fronteras liminales que sugieren tránsitos, desplazamientos en el proceso de construcción del rito.

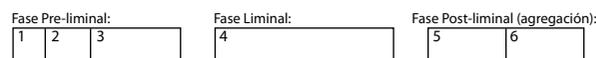


Figura 2

Análisis del tiempo en el ritual de graduación del intérprete-pianista.

- Fase Pre-liminal:
 1. Largo proceso de aprendizaje (Fase pre-liminal o de segregación) (Van Gennep, 1999).
 2. Ensayos, afinación, preparativos, difusión del evento, colaboración de la familia, diseño, elaboración y distribución de las invitaciones.

3. Presentación del ejecutante, lectura de su curriculum u hoja de vida, comentarios de las obras musicales.

• Fase Liminal:

4. Ejecución de las obras musicales bajo la figura de un "programa" o selección según criterios tradicionales y estéticos.

• Fase Post-liminal o de agregación:

5. Conclusión, aplausos, premios, flores.

6. Celebración con la familia y amigos.

La acción ritual

Centrando el análisis en la fase liminal correspondiente a la ejecución musical, identificamos en ella los siguientes elementos (destrezas motrices y artístico-musicales):

- Coordinación motriz y virtuosismo.
- Afectividad.
- Construcción y re-creación de la memoria musical.
- De-codificación de los textos musicales.

La multivocidad: Multiplicidad de sentidos

- Artístico, estético, social, individual, familiar o grupal, económico-social, estatus.

La unidad sintagmática

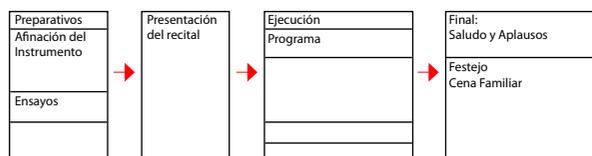


Figura 3

Análisis de la unidad sintagmática en el ritual de graduación del intérprete-pianista.

Códigos

- El sonido: El sonido se expresa como código transmisor de mensajes de contenido afectivo, de saberes inteligibles y no inteligibles que forman parte de un rico acervo cultural alimentado en Occidente a lo largo de varios milenios de desarrollo musical, que condensa contenidos afectivos y desarrolla un "ethos" particular despertando en el mismo ejecutante y en el público un "pathos" específico.

- El texto musical: Al ejecutar el programa, el intérprete realiza un recorrido histórico que señala distintos

tránsitos en el desarrollo artístico, tecnológico, social y económico. Cada obra pertenece a un período de desarrollo singular en la historia del arte pianístico y representa un mensaje.

- El gesto: La gestualidad permite al ejecutante la expresión de los contenidos anteriormente descritos y orienta al público en la captación de los mensajes afectivos. Un sonido suave, cálido requiere de una gestualidad calmada; por el contrario, la expresión de pasajes de fuerte contenido emocional o de gran fuerza expresiva requieren de una gran capacidad de comunicación gestual que posibilite técnica y comunicacionalmente, transmitir el mensaje adecuado.

- La proxemia. Indica cercanía o distancia en los distintos momentos del rito. La separación entre ejecutante y público señala la necesidad de que éste resalte para la mejor ejecución ritual, señala fronteras.

- El espacio: El espacio se encuentra cargado de señales; existen fronteras entre los distintos actores del rito: entre el presentador, el ejecutante, el jurado y el público.

- El tiempo.

- Los comportamientos.

- El cuerpo del solista.

Símbolos

- El piano (Blanco/Negro).

- El silencio (Sonido/No sonido).

- Las flores (Ofrendas, posibles reminiscencias de los ritos agrícolas mediterráneos, cultos a Dionisos, asociado a la música) (Forns, 1948, p. 56).

- Los aplausos (afectividad sonora del público).

- Los colores: Blanco/Negro (son los mismos colores del instrumento).

Símbolos - Significados

- Silencio: Respeto, recogimiento, expectación.

- Flores: Premio, belleza, ofrenda.

- Aplausos: Aprobación, emoción, retribución.

- Colores: Blanco/Negro: pureza, elegancia, orden, simplicidad, homogeneidad.

Creencias

La teoría pitagórica de la "Armonía de las esferas". La música como elemento que permite al ser humano concertar el equilibrio de su naturaleza para su inserción en el equilibrio del universo o cosmos.

- Las nociones sobre el *Ethos* y el *Pathos* entre los griegos.

- La música como obra de las Musas.

- El mito de Apolo y su lira como ejemplo de la ejecución virtuosa.

- El mito de Orfeo quien con su música, calmaba y dominaba a las fieras.

Conclusiones

El intérprete es un mediador entre el saber de una cultura y los actores de la cultura. Los mitos forman parte de los saberes implícitos contenidos en el rito. En el rito de ejecución musical, el intérprete es el compositor y es la obra. Existe una gran unidad entre el rito y la afectividad. El rito se ha construido históricamente desde la confluencia de los mitos y creencias asociados, desde la historia del instrumento.

Referencias

Alexeev, Alexander (1990). *Historia del arte pianístico*. La Habana: Editorial Pueblo y educación.

Cirlot, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de los símbolos tradicionales*. Madrid: Editorial Siruela.

De Candé, Roland (1981). *Historia Universal de la Música*. Madrid: Aguilar, s.a. de ediciones.

Donington, Robert (1986). *La música y sus instrumentos*. Madrid: Alianza editorial.

Douglas, Mary (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores, s. a.

Finol, José E. (2006). Apuntes del Seminario "Semiótica del rito". Programa de Maestría en Antropología, Universidad del Zulia.

Forns, José (1948). *Historia de la música*. Madrid: Talleres Gráficos Marisal.

González de Ávila, Manuel (2002). *Semiótica crítica y crítica de la cultura*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Kerenyi, Karl (1997). *Los dioses de los griegos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Lotman, Iuri M. (2000). *La Semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Muir, Edward (2001). *Fiesta y rito en la Europa moderna*. Madrid: Editorial Complutense.

NVC ARTS (1999). *The Art of piano*. DVD video.

Rattalino, Piero (1988). *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona: Editorial Labor.

Robertson, A. y D. Stevens (1983) (1966). *Historia General de la Música*. Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., Ediciones Istmo.

Sachs, Curt (1947). *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Editorial Centurión.

Salas, Samuel; Pauletto, Pedro y Salas, Pedro (1938). *Historia de la Música. Antigüedad*. Buenos Aires: Editorial Araujo.

Schonberg, Harold (1990). *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara editor.

Subira, José (1953). *Historia de la música*. Editorial Salvat.

Tranchefort, Francois-René (1985). *Los instrumentos musicales del mundo*. Madrid: Alianza editorial.

Winternitz, Emanuel (1979). *Musical instruments and their symbolism in western art. Studies in musical iconology*. New Haven and London. Yale University Press.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 14. N°25 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en Diciembre de 2019, por el **Fondo Editorial Serbiluz,**
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve