

ANÁLISIS CUALITATIVO DE CONTENIDO:  
EL MIEDO ESCÉNICO Y LA INTERPRETACIÓN MUSICAL  
COMO FORMA DE AUTO CUESTIONAMIENTO

FREDDY ALEJANDRO MÉNDEZ BELTRÁN

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ. D.C COLOMBIA

JULIO DE 2019

ANÁLISIS CUALITATIVO DE CONTENIDO:  
EL MIEDO ESCÉNICO Y LA INTERPRETACIÓN MUSICAL  
COMO FORMA DE AUTO CUESTIONAMIENTO

TRABAJO DE GRADO PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA

FREDDY ALEJANDRO MÉNDEZ BELTRÁN  
ASESOR: FRANCISCO ABELARDO JAIMES CARVAJAL

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D.C., COLOMBIA, JULIO DE 2019.

	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	TRABAJO DE GRADO
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
<b>Título del documento</b>	ANÁLISIS CUALITATIVO DE CONTENIDO: EL MIEDO ESCÉNICO Y LA INTERPRETACIÓN MUSICAL COMO FORMA DE AUTO CUESTIONAMIENTO.
<b>Autor(es)</b>	MÉNDEZ BELTRÁN, FREDDY ALEJANDRO.
<b>Director</b>	JAIMES CARVAJAL, FRANCISCO ABELARDO
<b>Publicación</b>	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2019. 79p.
<b>Unidad Patrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
<b>Palabras Claves</b>	Análisis cualitativo de contenido, miedo escénico, interpretación musical, auto cuestionamiento.

2. Descripción
<p>El trabajo de grado tiene como propósito indagar en el concepto del miedo escénico y la interpretación musical propuesto por el pedagogo, psicólogo y director de orquesta Mauricio Weintraub, quien expone sus ideas en los libros "Música y Emociones" (2016), y "El sentido del miedo escénico" (2017). El objetivo será indagar en estas concepciones mediante la implementación de una herramienta analítica conocida como el análisis de contenido, con la cual se pretende consolidar, refutar, cuestionar o comprender datos que permitan ser aplicados en la formación de pianistas en la Universidad Pedagógica Nacional, buscando con ello, contribuir al ámbito educativo desde su parte más subjetiva, aportando a la discusión sobre su validez e importancia en la educación.</p>

3. Fuentes
<p>Abela, J. A. (2011). <i>Las técnicas del análisis de contenido: Una revisión actualizada</i>. Obtenido de <a href="http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2018/02/Andreu.-analisis-de-contenido.-34-pags-pdf.pdf">http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2018/02/Andreu.-analisis-de-contenido.-34-pags-pdf.pdf</a></p> <p>Bardin., L. (1996). <i>El Análisis de contenido</i>. España: Ediciones Akal, S.A.</p> <p>Cáceres, P. (2003). <i>Análisis Cualitativo de contenido: una metodología alcanzable</i>. Obtenido de Psicoperspectivas: Individuo y Sociedad: <a href="https://psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/view/3">https://psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/view/3</a></p> <p>Strauss, A. &amp;. (2002). <i>Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada</i>. Antioquia: Universidad de Antioquia.</p> <p>Weintraub, M. (2017). <i>El Sentido del Miedo Escénico</i>. Buenos Aires : Wolkowicz Editores .</p> <p>Weintraub., M. (2016). <i>Música y Emociones</i>. Buenos Aires: El Aleph Editores.</p>

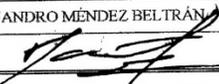
4. Contenidos
<p>Para la realización del presente trabajo de grado, se toma en cuenta la implementación metodológica propuesta en los análisis de contenido con el fin de dar cumplimiento al objetivo específico del trabajo, siendo este el entender el concepto fenomenológico del miedo escénico establecido en los libros de Mauricio Weintraub y su relación intrínseca con la Interpretación musical y el desarrollo personal del estudiante de piano de la Universidad Pedagógica Nacional.</p>

5. Metodología
<p>la metodología propuesta para el desarrollo del trabajo de grado está adaptada de los métodos convencionales de los análisis de contenido, teniendo como pasos para el desarrollo metodológico, el pre-análisis, la codificación abierta, análisis línea por línea, inferencias, categorías por procesos deductivos, la interpretación y la producción teórica final.</p>

6. Conclusiones

	<b>FORMATO</b>
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 2 de 2</b>

- El compilado de concepciones representa una reflexión obligada y consciente de los aspectos musicales de todo instrumentista, sin importar si son pianistas o no, debido a la generalidad y apertura de sus conceptos, además de tratar un tema tan ambiguo como subjetivo. Es por ello que este trabajo pretende contribuir al contexto universitario al que pertenece, además de brindar un apoyo a cualquier músico que pudiese necesitarlo.
- La reflexión como una herramienta dentro del proceso final de formación de profesionales músicos y docentes, permite a manera individual retroalimentar el proceso formativo, para evidenciar competencias adquiridas y habilidades faltantes, siendo el final de una etapa y principio de una nueva. La reflexión fundamenta el proceso evolutivo psicológico, y permite la reincorporación dentro del modelo de enseñanza-aprendizaje en la búsqueda de nuevos insumos cognitivos.

<b>Elaborado por:</b>	FREDDY ALEJANDRO MÉNDEZ BELTRÁN
<b>Revisado por:</b>	

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	08	07	2019
--	----	----	------

## **Resumen**

El presente trabajo tiene como propósito indagar en el concepto del miedo escénico y la interpretación musical propuesto por el pedagogo, psicólogo y director de orquesta Mauricio Weintraub, quien expone sus ideas en los libros “Música y Emociones” (2016), y “El sentido del miedo escénico” (2017). El objetivo será indagar en estas concepciones mediante la implementación de una herramienta analítica conocida como el análisis de contenido, con la cual se pretende consolidar, refutar, cuestionar o comprender datos que permitan ser aplicados en la formación de pianistas en la Universidad Pedagógica Nacional, buscando con ello, contribuir al ámbito educativo desde su parte más subjetiva, aportando a la discusión sobre su validez e importancia en la educación.

## **Abstract**

The purpose of this paper is to investigate the concept of stage fright and the musical interpretation proposed by the pedagogue, psychologist and orchestra director Mauricio Weintraub, who presents his ideas in the books "Música y Emociones" (2016), and "El sentido del miedo escénico"(2017). The objective will be to investigate these concepts through the implementation of an analytical tool known as content analysis, which aims to consolidate, refute, question or understand data that can be applied in the training of pianists at the National Pedagogical University, seeking with this, contribute to the educational field from its most subjective part, contributing to the discussion about its validity and importance in education.

## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo a mi familia, a mis padres, hermanos y esposa, quienes han estado presentes en todos los momentos de la vida, desde los más pequeños y gratos, hasta los más dolorosos y tristes. A ellos, quienes conocen de primera mano lo que significa luchar contra los agregados psicológicos. Ellos, Quienes conocen de primera mano lo que significa empezar de cero. A ellos, quienes, a pesar de los resultados adversos y esquivos, siguen presentes hasta el día de hoy, a ellos, va dedicado este trabajo.

## AGRADECIMIENTOS

A mi familia, llena de unión y comprensión.

Al maestro Abelardo Jaimes, por su infinita paciencia y pedagogía, quien me enseñó que el respeto es un derecho que tenemos todos sin importar cuanto se sepa o se desconozca.

A los docentes de la licenciatura en Música, por enseñarme con su arte.

A la universidad Pedagógica Nacional, por permitirme ser parte de ella.

## CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>9</b>
<b>Tabla 1 Mapa de trabajo.....</b>	<b>11</b>
Objetivos.....	12
Justificación.....	13
Metodología.....	14
Diapositiva 1.....	16
Diapositiva 2: Mapa conceptual.....	16
Tabla 1: Listado de concepciones .....	17
Capítulo 1: Medio Escénico conceptualizado.....	21
Capítulo 2: Interpretación musical.....	29
Capítulo 3: Implementación metodológica.....	38
<b>CATEGORIZACIÓN.....</b>	<b>62</b>
Categorización.....	63
Desarrollo Musical.....	64
Desarrollo Personal.....	66
Disfrute del hecho musical.....	69
Capítulo 4: Producción Teórica.....	71
Conclusiones.....	79
Bibliografía.....	81

# Introducción

Indagar y preguntar son acciones del intelecto, acciones sinónimas que permiten en los individuos reflexionar sobre hechos y conceptos. Estas acciones en conjunto con el acto reflexivo consolidan el ciclo metodológico de la investigación cualitativa, elementos que constituyen el norte de cualquier tesis epistemológica.

Indagar, preguntar y reflexionar son, por tanto, herramientas que permiten ver las propiedades, causas y efectos de los fenómenos sobre sucesos naturales del hombre, como lo es la filosofía de la educación o la psicología. La educación, desde la perspectiva filosófica la define como una formación destinada a desarrollar la capacidad intelectual, moral y afectiva de las personas de acuerdo con la cultura y las normas de convivencia de la sociedad a la que pertenece. Por tanto, lo intelectual y moral están presentes en el proceso de la enseñanza y el aprendizaje, pero de igual manera lo afectivo del individuo constituye el complemento de dicho proceso. Conforme a lo anterior, y en el interés creciente en entender la afectividad, y su relación con el ámbito educativo, será necesario investigar sobre el miedo escénico, motivo que promueve las acciones del presente trabajo; interés generado en el desarrollo y la práctica profesional del artista académico en formación. Entonces, el propósito original será el abordar el concepto del miedo escénico, entendiendo tal concepto como un fenómeno psicosocial que fluctúa en un ambiente académico, entendiendo su origen, sus implicaciones en el estudio cotidiano y su relación intrínseca con la interpretación musical, todo ello abordado en los libros **“El sentido del miedo Escénico”** (2017), y **“Música y Emociones”** (2016), escritos por el músico, director de orquesta, pedagogo y psicólogo Mauricio Weintraub, con lo que se busca dejar un compilado de concepciones y posibles aplicaciones dirigidas a estudiantes de piano de la Universidad Pedagógica Nacional.

Lo que se pretende entonces será abordar el concepto del miedo escénico y la interpretación musical, vista desde la experiencia y trayectoria del autor, quien basa sus hipótesis a partir de la perspectiva musical y psicológica, todo ello a partir del contexto universitario del que forma parte y del que se menciona en los documentos (libros) base. Por el contrario, no se tendrá en cuenta para el desarrollo del presente trabajo, los aspectos técnicos que involucran los temas centrales, como lo es el desarrollo de la técnica pianística, el repertorio pianístico ni la interpretación musical clásica, cuyo fundamento técnico está basado en el análisis exclusivo del aspecto formal de una obra, debido a que la importancia y sentido del escrito, radica en la observación del miedo escénico y la interpretación musical a partir de una perspectiva más subjetiva y personal, cuya importancia y sentido en el desarrollo del ser musical será la razón que guía la investigación, buscando la generalidad de los conceptos a partir de casos particulares, y en la unión entre estos conceptos y sus repercusiones en el ámbito musical, técnico corporal e instrumental.

Para entender entonces el sentido manifiesto<sup>1</sup> y latente<sup>2</sup> del mensaje comunicativo implícito en los libros de Mauricio Weintraub (M.W), será necesario utilizar el análisis de contenido<sup>3</sup> de tipo cualitativo, para dar cuenta ante las siguientes preguntas:

1. ¿Qué es el miedo escénico desde la perspectiva psicológica que ofrece Mauricio Weintraub?
2. ¿Qué es la interpretación musical para Mauricio Weintraub?
3. ¿Cómo se relaciona el miedo escénico y la interpretación musical en la construcción del perfil ideal del músico integral de la universidad pedagógica Nacional?

Como se menciona en el párrafo anterior, el análisis de contenido será la herramienta idónea para dar lugar a las inferencias<sup>4</sup> que puedan arrojar los datos en su tratamiento, para ello se insta el paso a paso sugerido por los expertos en la implementación de estos tipos de herramientas analíticas y los objetivos que guiarán los procesos estructurales.

El presente trabajo se estructura a partir de cuatro capítulos a saber: la primera parte que constituye el listado de conceptos y el mapa conceptual que proviene de la primera lectura total de los libros a trabajar. Con esta primera lectura se busca entender los conceptos propuestos por el autor y por tanto son el pre-análisis de este trabajo.

Después, tenemos el primer capítulo: el sentido del miedo escénico (conceptualización), en donde se comprende el concepto del miedo escénico a partir de la selección de los datos necesarios para darle al lector un concepto preciso y real sobre el sentido del miedo y sus implicaciones en lo musical, escénico y personal.

El capítulo dos: Miedo escénico e Interpretación musical: se conceptualiza sobre el intérprete de música y su relación directa frente al miedo escénico, frente al contexto académico, al instrumento, a su ser persona y su repercusión en la relación alumno-maestro. En este último punto en la relación alumno-maestro, el lector podrá ver la importancia existente entre estos desde la perspectiva psicológica que plantea Mauricio Weintraub.

Luego, se presenta la implementación metodológica propuesta para el análisis de los libros a partir de la construcción de las unidades de contexto mediante la codificación abierta (Strauss, 2002), y del análisis línea por línea, para la construcción de las inferencias.

---

<sup>1</sup> Manifiesto: Sentido directo del texto. (Abela, 2011)

<sup>2</sup> Latente: Sentido oculto del texto. (Abela, 2011)

<sup>3</sup> Un conjunto de técnicas de análisis de comunicaciones tendente a obtener indicadores (cuantitativos o no) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes, permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción contexto social) (variables inferidas) de estos mensajes. (Bardín., 1996)

<sup>4</sup> Inferencia: Inferir es explicar, es, en definitiva, deducir lo que hay en un texto. (Abela, 2011)

De la producción de estas inferencias, se procederá al análisis de segundo nivel, cuyo trabajo será la producción de categorías emergentes y su respectiva interpretación, para dar paso a las concepciones o posibles disertaciones dirigidas a los estudiantes de piano principalmente.

El cuarto capítulo: Producción teórica: consolida la interpretación de las inferencias y representa el último paso en la implementación metodológica. En éste capítulo, se fundamentan las hipótesis que arrojan los datos en su interpretación, dando paso a conceptos como el estudio exitoso, hábitos de estudio, estrategias de estudio e interpretación como concepto formativo y reflexivo dentro de la enseñanza-aprendizaje. Además, el lector podrá vivenciar de manera intrínseca el auto cuestionamiento propuesto en el interior de estas líneas. Para luego terminar con las conclusiones y bibliografía respectivamente.

Con todo esto, se pretende descubrir en el lector el fenómeno del miedo escénico y evidenciar a partir de su propio proceso la perspectiva tradicional que se tiene acerca del concepto, permitiendo descubrir con ello, los increíbles aportes personales que conlleva este el acto auto reflexivo.

Tabla 1  
*Mapa de Trabajo:*

Pre-Análisis	Análisis de 1er nivel.	Análisis de 2do nivel.
Lectura inicial	Producción de capítulos	Categorías
Listado de conceptos	Implementación	Interpretación
Selección unidades de contexto	metodológica.	

Visión Macro: (Elaboración propia).

## OBJETIVOS

Los objetivos se piensan de la siguiente manera:

### **Objetivo general:**

Entender el concepto fenomenológico del miedo escénico establecido en los libros de Mauricio Weintraub y su relación intrínseca con la Interpretación musical y el desarrollo personal del estudiante de piano de la Universidad Pedagógica Nacional.

### **Objetivos específicos:**

1. Seleccionar las unidades de contexto<sup>5</sup> a partir de la lectura manifiesta de los libros de Mauricio Weintraub realizadas por parte del investigador.
2. Construir las inferencias a través del análisis línea por línea (Strauss, 2002) de las unidades de contexto a partir de las unidades de análisis según los parámetros de los análisis de contenido cualitativos.
3. Referenciar los resultados obtenidos a partir del análisis de contenido hecho sobre los libros de Mauricio Weintraub.
4. Construir las concepciones dirigidas a estudiantes de piano de la Universidad Pedagógica Nacional.

---

<sup>5</sup>Párrafos. (Abela, 2011)

## JUSTIFICACIÓN

La realización del presente trabajo tiene como propósito evidenciar la importancia que el miedo escénico tiene sobre el desarrollo profesional de los músicos en formación, advirtiendo sobre sus terribles consecuencias ante el poco conocimiento que originalmente se tiene ante el fenómeno por parte de los agentes adscritos a contextos institucionalizados.

Además de esto, se pretende disertar sobre el impacto psicológico y social que puede generar este tipo de sensaciones en estudiantes con falencias emocionales de diversos tipos, quienes poseen grados verdaderamente bajos de autoestima, y son quienes tienen mayores dificultades para contrarrestar los problemas que pueden surgir a partir del problema inicial del miedo escénico.

Conocer la verdadera causa del miedo escénico, posibilita su comprensión y transformación, lo cual va a repercutir en desarrollo integral del estudiante de música de la licenciatura, en la universidad pedagógica nacional.

La interpretación musical podrá ser entendida desde otra perspectiva, lo cual enriquecerá el discurso de los intérpretes de piano de la licenciatura, quienes tendrán una visión más amplia de su rol en tanto re-productores de las emociones particulares de una obra a través de las emociones propias.

## METODOLOGÍA

Para la realización del análisis cualitativo de contenido propuesto como la herramienta que posibilita la fundamentación de los conceptos a partir de los datos (Corbin & Strauss, 2002), sobre el **Miedo Escénico** y la **Interpretación Musical**, así como sus vínculos posibles, será necesaria la extracción de las unidades de contexto (Cáceres, 2003), de las unidades de análisis (“Música y Emociones” y “El Sentido del Miedo Escénico”), que constituyen el corpus teórico del presente trabajo. Dichas unidades de análisis tomadas del Director de Orquesta, Pedagogo y Psicólogo Mauricio Weintraub.

El proceso de selección tenido en cuenta para las unidades de contexto, se fundamenta en la lectura manifiesta y reiterada de los textos realizado por el investigador sobre dicho autor, y su recolección se establece en torno a los indicadores que describen el miedo escénico y la interpretación musical, acción descrita como codificación abierta. Como resultado de este primer momento (pre-análisis), tenemos 35 unidades de contexto (párrafos de diversa magnitud) del primer libro: “**El Sentido del miedo Escénico 2017**”, y 57 unidades de contexto del segundo libro “**Música y Emociones 2016**”, teniendo como total 92 unidades de contexto, siendo estas unidades el material primario para la obtención de datos en su interpretación.

Para el desarrollo metodológico se tendrá en cuenta el proceso descrito por Anselm Strauss & Juliet Corbin para la creación de escritos de estas características:

”Al realizar nuestro análisis, **conceptualizamos y clasificamos** los acontecimientos, actos y unidades de contexto. Las categorías que emergen, junto con sus relaciones, son las bases sobre las que desarrollamos la teoría. Estas labores de extraer, reducir y relacionar son las que hacen la diferencia entre la **codificación teórica y la descriptiva (o entre construir teoría y hacer descripciones)**. Hacer una codificación línea por línea, a través de la cual emergen de manera automática las categorías, sus propiedades y relaciones, nos lleva más allá de la descripción y nos pone en un **modo de análisis conceptual**. (Corbin & Strauss, 2002. Página 73).

Clasificar implica agrupar conceptos de acuerdo con sus propiedades sobresalientes, o sea, buscando similitudes y diferencias. Estamos preguntando no sólo que sucede en un sentido descriptivo sino también cómo este incidente se compara en las dimensiones de las propiedades relevantes con otros ya identificados. (Corbin & Strauss, 2002. Página 74).

...Como se ve nuestros conceptos (clasificaciones) son “categorías” que, al desarrollarse, muestran variación según diferentes propiedades y dimensiones. (Corbin & Strauss, 2002. Página 74).

El uso imaginativo de *hacer comparaciones teóricas* (diferentes a lo que a veces se llama *comparaciones constantes*) es un instrumento subsidiario esencial para plantear preguntas y descubrir propiedades y dimensiones que puedan encontrarse en los datos, con lo que se aumenta la sensibilidad del investigador. Las comparaciones teóricas son parte vital de

nuestro método de hacer teoría y una de las técnicas importantes que usamos cuando hacemos análisis microscópicos. (Corbin & Strauss, 2002. Página 74).

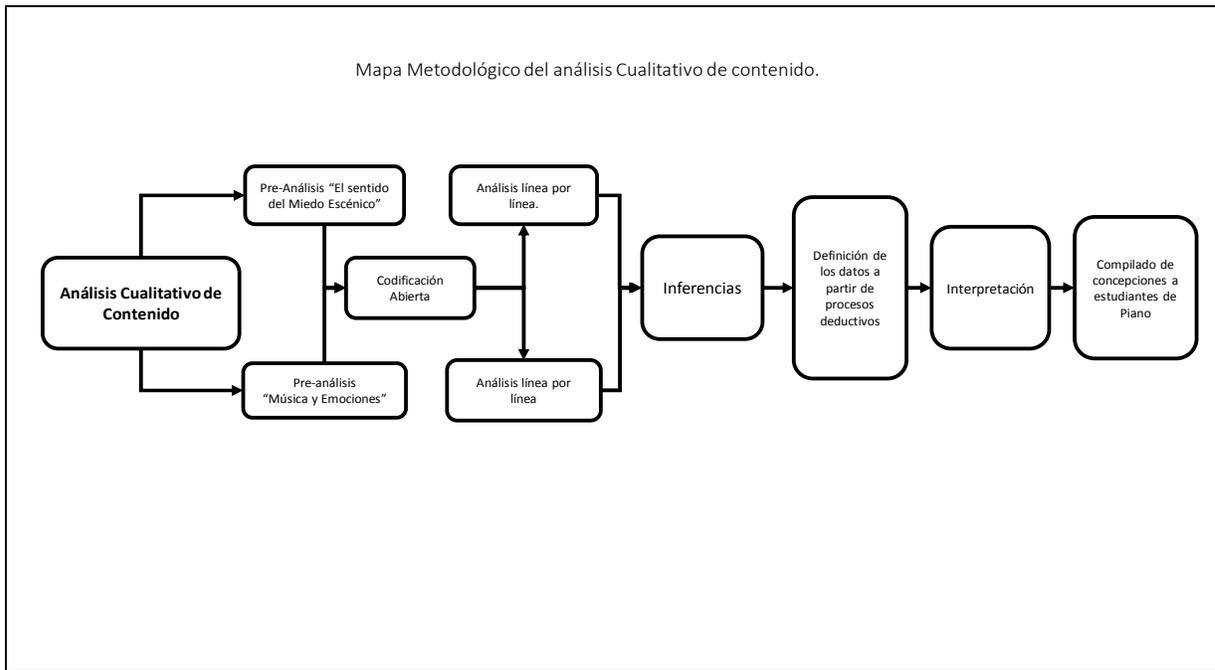
Las comparaciones son importantes además porque permiten la identificación de *variaciones* en los patrones que se hallan en los datos. No es solo una forma de categoría o patrón en la que estamos interesados sino cómo varía dimensionalmente este patrón, lo cual se discierne por medio de la comparación de propiedades y dimensiones bajo diferentes condiciones. Algunas veces estas diferencias son visibles de inmediato en nuestros datos, pero otras veces tenemos que hacer una muestra teórica, o sea, observar o entrevistar con un propósito mientras buscamos ejemplos de similitudes o diferencias. Pero a donde ir para hacer el muestreo teórico es algo que el investigador se ingenia. Para saber Cómo, Dónde, y Cuándo realizar un muestreo teórico (o sea, donde buscar cómo varían dimensionalmente las percepciones de riesgo bajo diversas condiciones), el investigador debe conocer las situaciones (basado en la experiencia, las conversaciones con otras personas, o de oídas). (Corbin & Strauss, 2002. Página 74).

Algunas *hipótesis provisionales* (las oraciones acerca de la manera como se relacionan los conceptos) también es probable que surjan durante el análisis línea por línea. Bajo tal o cual condición, tal o cual cosa sucederá, o éste o aquel otro desenlace se dará. Al principio, estas hipótesis se establecerán de forma muy burda, pero más tarde se formularán de manera precisa. (Corbin & Strauss, 2002. Página 75).

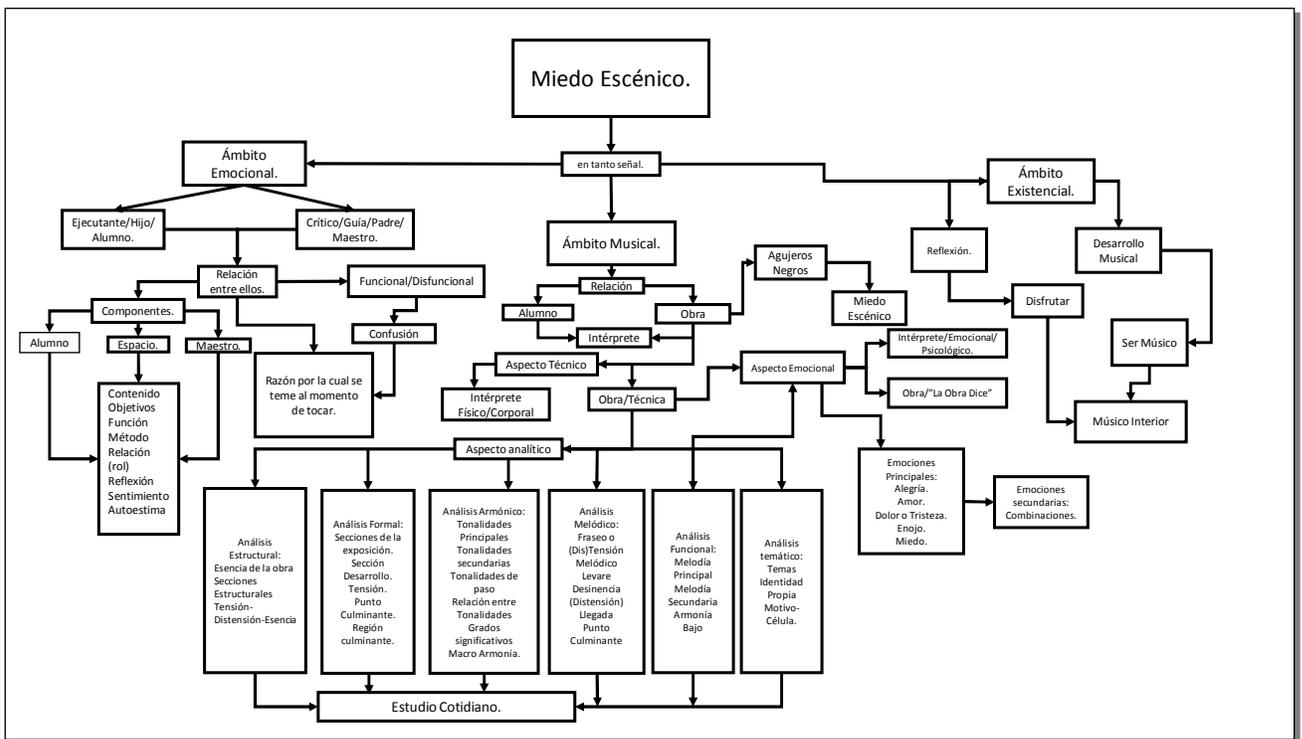
Finalmente, hacer el micro análisis permite a los investigadores examinar qué presuposiciones sobre los datos están **aceptando sin examen**. Al comparar las suposiciones no pueden menos que emerger la superficie. Las falsas no se sostendrán cuando se las compare rigurosamente con los datos, incidente por incidente. Los datos hablan por sí mismos. Al hacer comparaciones teóricas constantes también se fuerza al investigador a enfrentarse a las **suposiciones de los entrevistados** y a formular hipótesis provisionales sobre las implicaciones de tales suposiciones”. (Corbin & Strauss, 2002. Página 75).

Diapositiva 1:

Metodología propuesta para la elaboración del presente trabajo.



Diapositiva 2: Mapa conceptual



Miedo Escénico e Interpretación Musical.

Como primer paso de la propuesta metodológica (Diapositiva 1), se realiza el listado de conceptos basado en la lectura inicial (pre-análisis), el cual evidencia los conceptos utilizados por el autor y los seleccionados por el investigador para la implementación metodológica y su producción teórica posterior.

Los conceptos en negrilla son considerados más importantes y pertinentes para la elaboración de este trabajo y su inclusión depende de la necesidad por delimitar el trabajo en una primera fase.

Tabla 1:

Listado de conceptos. Elaboración propia.

LISTADO DE CONCEPTOS	“MÚSICA Y EMOCIONES” 2016		“EL SENTIDO DEL MIEDO ESCÉNICO” 2017	
<b>ÁMBITO EMOCIONAL</b>	El músico no es consciente de su aspecto crítico/Guía	Inseguridad central	Miedo Escénico (Problemática).	Expresar en forma de sonido
	<b>Crítico interior/Guía Aspecto interno del músico, aspecto no práctico.</b>	<b>Ejecutante: Niño que desea jugar Esta relación es esencialmente desigual en el músico</b>	<b>Crítico interior/Guía Opina sobre el ejecutante. Voz que experimenta y habla sobre el hecho del ejecutante</b>	<b>Ejecutante: Músico interior Parte del músico que sale a escenario, su función consiste en el hecho de tocar. Es quien disfruta o teme</b>
	Emociones primarias: Alegría, amor, tristeza	Contar sus vivencias y emociones (El músico)	Ser ese sonido	Olvido del músico interior
	Emociones secundarias: Combinaciones de las primarias	Contenido emocional ausente: no inclusión del ámbito emocional en el estudio	Búsqueda del éxito	Conmoción profunda (confusión)

ÁMBITO MUSICAL

	Ejecutante/Hijo/ Alumno	Crítico/Guía/ Padre/maestro	Reconocimiento externo	Componentes en la relación alumno maestro: Alumno-la clase- el maestro
	<b>Relación Músico- Obra</b>	Hiper-Exigencia	<b>Relación Músico- Obra</b>	<b>Miedo como falta de estudio</b>
	El concierto	Lo que se ve en público en la relación músico- obra	<b>Estudio cotidiano</b>	El músico puede relacionarse con la obra en tres aspectos diferentes Aspectos técnico Aspecto analítico Aspecto emocional
	<b>Finalidad artística</b>	<b>La presentación es la punta visible de la relación</b>	<b>No errar</b>	<b>Conocer la Obra en profundidad</b>
	<b>Aspecto Técnico</b>	La técnica y el análisis son las herramientas para expresar la emoción de la obra	<b>Agujeros negros en la relación con la obra</b>	<b>Relación entre las maneras disfuncionales de estudiar y el miedo escénico</b>
	<b>Aspecto Analítico</b>	Elementos de la obra (armonía, ritmo, forma, estructura, tensión y distensión, punto culminante) Análisis formal Análisis estructural	circunstancias de la obra Datos del compositor, contexto histórico	Situación social de la época, estilo
	<b>Aspecto Emocional</b>	Aspecto más subjetivo	Emociones que propone la obra	Aspecto emocional psicológico
	<b>Objetivos inconscientes en el estudio cotidiano</b>	Estudia más preséntate más veces al público	“No somos conscientes de Cuál es el objetivo de nuestro estudio cotidiano”	¿Para qué estudiamos en nuestro estudio cotidiano?

	Miedo como falta de estudio Miedo como falta de experiencia	<b>Objetivos disfuncionales</b> <b>Estudiar para no cometer errores</b>	<b>Disfrutar es decidir conscientemente una versión a partir de los datos analíticos</b>	<b>Objetivos: Objetivos musicales</b>
<b>ÁMBITO EXISTENCIAL</b>	Relación músico - esencia Musical	¿Cuál es el Objetivo de nuestra actividad musical?	<b>¿Para qué hacemos Música?</b>	Motivación profunda
	Aspectos profundamente personales	Éxito como finalidad Músico exitoso	Éxito como finalidad	Auto-percepción
	Experiencia musical	Abandono de la actividad musical	Psicología transpersonal	<b>¿Qué me está diciendo mi miedo?</b> Admiración
	Impedimento para desarrollar su potencial	Olvido propio	Aceptación	
	Aceptación de nuestro maestro	Nota del examen	Reconocimiento externo	Sentirse querido
	Aplauso del público	Maltrato interno producto de la	¿Cómo nos pensamos a nosotros mismos como músicos?	El miedo escénico como sensación displacentera
	<b>Maltrato por parte de quien escucha al músico tocar</b>	<b>Confusiones internas, olvidos</b>	“Tocar cada vez mejor y disfrutar cada vez más”	Espacio interno en el cual éste se relaciona consigo mismo
	Sensación de hastío	Perdida de sentido de la actividad musical	<b>Espacio de reflexión profunda</b>	<b>Expresarse a través de su instrumento</b>
<b>ALGUNOS OTROS</b>	Algunos otros: el maestro, el ambiente, el jurado y el compositor	Siempre se está tocando para un otro	<b>Escenario “Todo lugar en el que otro está observando al músico”</b>	<b>Escenario real</b> <b>Escenario interno</b> <b>la Carrera</b>
<b>INTÉRPRETE</b>	Función del intérprete como re-creador Habitar la obra “Habitar no significa estar en, sino significa vivir en” Habitar como tener la obra en el cuerpo	Un reproductor excluye de sí toda emoción Objetivo fundamental Edad Biológica Edad Emocional Aspectos de la obra incluye, que aspectos no Concepto de intérprete ideal	Interpretación de una obra <b>Desarrollo de los aspectos propios del intérprete</b> <b>Desarrollo de la técnica general</b> <b>Desarrollo de la técnica individual</b>	<b>Experiencia profunda del hecho musical</b> <b>experiencia interpretativa profunda</b> <b>El tiempo en la experiencia interpretativa profunda</b> <b>Sensación de unidad de la</b>

<b>EL ALUMNO (DIS)FUNCIONAL</b>	Habitar como dotar de sentido analítico Habitar como dotar de sentido emocional	Etapa evolutiva sobre la cual actúa el intérprete		<b>experiencia interpretativa profunda</b> “Porque la música trasciende esa división, es una experiencia. Es un vivenciar”
	Relación funcional Relación disfuncional <b>Función de la clase</b> <b>Alumno funcional</b> <b>Alumno disfuncional</b>	¿Para quién tocamos en clase? La mente del alumno esta puesta en el maestro “Está tocando para su maestro”	<b>Edad biológica</b> <b>Edad emocional</b> <b>Dirigiendo el resultado de su ejecución a su maestro</b> <b>La clase es un espacio para el maestro</b>	<b>“Su energía está volcada hacia el maestro”</b> <b>“punto de apoyo en lo que el maestro opina de él”</b>
<b>EL MAESTRO (DIS)FUNCIONAL</b>	<b>Relación funcional</b> <b>Relación disfuncional</b> <b>La clase es el lugar en el que el alumno comprueba si sirve o no</b>	Método de enseñanza Buen rendimiento-aceptación Mal rendimiento-no aceptación	<b>Ayuda a conectarse con el hecho musical</b> <b>El maestro está al servicio del alumno</b> <b>Maestro funcional</b> <b>Maestro disfuncional</b>	<b>¿Por qué me enojo cuando este alumno está tocando?</b> <b>En la relación ambos aprenden</b>

# Capítulo 1

## El sentido Del miedo escénico (Conceptualización).

En este primer capítulo “El sentido del miedo escénico”, las unidades de contexto presentadas y enumeradas a continuación son tomadas de la unidad de análisis (libro) del mismo nombre “EL SENTIDO DEL MIEDO ESCÉNICO” de Mauricio Weintraub, y tienen como objetivo, presentarle al lector el significado del miedo escénico para que pueda familiarizarse con él y permitirle ver las bases conceptuales del presente trabajo.

La presente enumeración organiza las unidades de contexto según su aparición en el texto original y busca etiquetar cada unidad para poder trabajar sobre ellas y moverlas según sea el caso para el desarrollo del análisis de contenido.

### **El sentido del miedo escénico:**

1. Sin embargo, este artículo si desea reflexionar acerca de cuál es el objetivo final de nuestra actividad musical o, en otras palabras, cuál es la luz que guía nuestra actividad y por la cual nos movemos y en cómo la elección de este objetivo ayuda o interfiere con nuestro disfrute del hecho musical. (Weintraub, 2017. Página 11).  
Cuando indagamos en aquellos músicos que experimentan displacer en el momento de tocar, encontramos que muchas veces el objetivo final de su actividad musical es esta obtención de reconocimiento externo. (Weintraub, 2017. Página 11).
2. Sin embargo, muchas veces estas respuestas, si bien verdaderas, no expresan las motivaciones más profundas del músico en cuestión. Es por ello que suele ser conveniente no conformarse con estas respuestas y profundizar lentamente la indagación con el objetivo de encontrar no “para qué debería estar estudiando música” o **“para que creo bueno estudiar música”** sino **“para qué estudio música hoy, en este momento, en mi realidad cotidiana”**. (Weintraub, 2017. Página 12).
3. En realidad, muchos de los músicos somos un poco este músico, muchos conocemos o hemos conocido el deseo insaciable de éxito y la necesidad de aprobación externa que surge generalmente de la falta de aprobación propia. También muchos intentamos saciar este deseo durante un tiempo. Y también muchos conocemos el vacío que esto produce. (Weintraub, 2017. Página 13).
4. Quizá buscándolo comprendamos que la sensación de plenitud y realización surgirá de nutrir a este “pequeño músico” hasta transformarlo en un músico capaz de expresar en sonidos sus emociones. (Weintraub, 2017. Página 14).
5. Así, los mensajes suelen emitirse siempre en la dirección de una lucha en la que “vencer al miedo escénico” (y, en líneas generales “vencer al miedo”) aparece como el objetivo a alcanzar. El miedo escénico es así un enemigo, un adversario que se interpone entre nosotros y nuestro deseo de hacer música. (Weintraub, 2017. Página 16).  
Cuando yo era estudiante de música experimente temor en el momento de tocar desde mi primer examen. Recuerdo aún presentarme con 7 años a dar mi primer examen de teoría y solfeo y quedar total y absolutamente ciego ante la partitura que tenía en frente; como estudiaba mucho y cantaba de memoria nadie lo percibió, salvo yo mismo... esto aumento mi sensación de soledad. (Weintraub, 2017. Página 16).

6. “El miedo no es un enemigo, es una señal que indica que algo no está bien. Es como la señal que, en el auto, nos avisa que nos estamos quedando sin nafta. Si, cuando esta señal se enciende, la consideramos un enemigo e intentamos destruirla, lo más probable es que, luego de destruirla, nos quedemos sin nafta sin previo aviso” (Weintraub, 2017.página 17).

Esta frase, dicha como al pasar el curso que el Dr. Levy dictaba me hizo comprender que yo siempre había pensado en el miedo como un enemigo y que lo había tratado como tal... y que el miedo, lejos de irse, había aumentado. (Weintraub, 2017. Página 17).

7. “Pensar el miedo escénico separado de los aspectos específicamente musicales y profundamente personales es un error que acarrea frustración y perpetúa el sufrimiento. Sin embargo es justamente esto lo que hacemos cuando buscamos soluciones mágicas y nos exigimos transformar instantáneamente nuestro temor sin aceptar que la transformación solo puede darse, como todo lo verdaderamente importante, como consecuencia de un proceso”. (Weintraub, 2017.Página 18).

En este proceso comprendemos que el miedo escénico, en tanto señal, siempre se da en tres ámbitos diferentes, aunque, lógicamente de manera absolutamente individual según las particularidades de cada músico. (Weintraub, 2017.Página 18).

Estos ámbitos son:

- El ámbito emocional
  - El ámbito musical
  - El ámbito existencial. (Weintraub, 2017. Página 18).
8. En el ámbito emocional el desencuentro se da entre el músico y sí mismo o, mejor dicho, entre una parte del músico (a la que llamamos Crítico/guía interior) y otra parte propia (a la que llamamos Ejecutante interior). En este sentido, he observado que en la mayor parte de los músicos que experimentan temor en el momento de tocar suele darse un importante maltrato interno cada vez que no se alcanzan los objetivos deseados al tocar. (Weintraub, 2017. Página 19).
9. En el ámbito musical el desencuentro se da entre el músico y la obra que está estudiando, y este desencuentro si bien se ve en el concierto, se genera plenamente en el estudio cotidiano. En este sentido he observado que aquel músico que experimenta temor, por lo general no ha trabajado durante su estudio cotidiano para disfrutar de la obra sino solo para no equivocarse o para tocarla como le han dicho que debería ser tocada. Es decir, no existe una finalidad verdaderamente artística y expresiva en el sentido profundo del término sino un deseo mucho más superficial que, por lo general, tiene que ver con no errar, no desafinar, no quedarse sin aire, no equivocarse en el pasaje difícil etc. (Weintraub, 2017. Página 20).
10. Cuando hablamos de disfrutar no nos referimos simplemente a experimentar placer por la obra sino a conocerla en profundidad tanto en el plano Técnico como en el analítico y, fundamentalmente en el emocional. En este sentido, “disfrutar” es decidir conscientemente una versión a partir de los datos analíticos que la obra proporciona, bucear en las emociones que propone, buscar estas emociones en uno mismo y

reproducir una versión que incluya la mayor parte de estas variables en el plano sonoro. (Weintraub, 2017.Página 20).

11. Finalmente, en el Ámbito existencial el desencuentro se da entre el músico y su propia esencia musical. En este sentido he observado que aquellos músicos que experimentan temor, por lo general han confundido los conceptos de causa y consecuencia y han puesto al éxito como finalidad de su quehacer musical relegando a la experiencia musical a un segundo, tercer o último plano. Así, estos músicos que han comenzado a estudiar música para experimentar lo conmovión musical que seguramente experimentaron por primera vez siendo niños, se encuentran años más tarde tocando con el único objetivo de ser aceptados, admirados, reconocidos o, simplemente queridos; olvidando así aquella parte interior que anhela y ansía la experiencia sonora. (Weintraub, 2017.Página 21).
12. En líneas generales existe una opinión errónea con respecto al miedo en el momento de tocar. Se cree así que el miedo demuestra o bien falta de estudio, o bien falta de experiencia o ambas a la vez. De esta manera el consejo al músico que experimenta temor apunta, en muchos casos a dos soluciones, o en realidad a dos acciones:
  - Estudia más.
  - Toca más veces ante el público. (Weintraub, 2017.Página 22).

Con respecto a la primera de estas dos opciones, existe un parámetro que nos permite comprender, si en líneas generales, el problema radica o no en un estudio insuficiente: si en el estudio cotidiano el resultado es satisfactorio es porque la problemática musical está básicamente resuelta más allá de lo que se pueda progresar y mejorar en ejecuciones futuras. (Weintraub, 2017.Página 23).

Con respecto a la necesidad de aumentar el número de presentaciones ante el público es sabido que, en general, esta solución raramente produce la disolución del temor. Si bien es cierto que hay un porcentaje mínimo de temor que se va disolviendo conforme la experiencia aumenta, la mayor parte del mismo suele no desaparecer. Por el contrario, suele suceder que, al tocar reiteradamente con temor, el músico se siente cada vez más frustrado, inseguro y temeroso de su próxima presentación y, en definitiva, identifica el momento de tocar con un momento temido y no con un momento de disfrute. (Weintraub, 2017.Página 23).

13. “llamo miedo escénico en el momento de hacer música a aquella sensación que, por un lado, disminuye considerablemente el rendimiento del músico en escena en relación con este mismo rendimiento en su estudio cotidiano y, por el otro, le impide al músico disfrutar de su presentación”. (Weintraub, 2017.Página 23).
14. Evidentemente, antes de poder intentar comprender que hacer para transformar el miedo en el momento de tocar, es fundamental poder pensar qué es este miedo al que intentamos transformar. (Weintraub, 2017.Página 25).

Será, entonces imprescindible comprender que, pese a lo que habitualmente se cree, el miedo no es un problema que impide al músico tocar, sino la señal que muestra al músico la existencia de un problema que le impide tocar. (Weintraub, 2017.Página 25).

15. Esta pequeña distinción entre problema y señal es la que luego determinará los pasos a seguir para la comprensión y transformación del temor. En realidad, esta pequeña distinción es la misma que hay entre enfermedad y síntoma. Dicho, en otros términos, el miedo no es la enfermedad, sino el síntoma que indica la existencia de una “enfermedad”; aunque en el caso del músico que experimenta temor no hablaremos de “enfermedad” sino de desacuerdos internos, confusiones y olvidos en distintos ámbitos de su ser músico. El miedo es así, la señal que indica la existencia de estos desacuerdos, confusiones y olvidos” (Weintraub, 2017.Página 25).
16. Llamaremos entonces **Ámbito Musical** a aquel “lugar” en el cual el músico se relaciona con la obra que ejecuta; lógicamente esta relación se observa en el momento de la presentación, pero en realidad se genera en el estudio cotidiano. Así, la presentación es solo la punta visible de la relación que el músico construye con la obra en la intimidad de su estudio. Como cualquier relación, lo que se ve en público no podrá menos que reproducir en forma aumentada lo que sucede en la intimidad. De esta manera, si en el estudio cotidiano el músico se relaciona con la obra desde el disfrute y la experiencia profunda del hecho musical, este mismo disfrute y esta experiencia se reproducirán en el concierto; contrariamente, si en el estudio cotidiano el músico se relaciona con la obra desde el híper exigencia por no equivocarse y desde el vacío de experiencia musical esta misma híper exigencia y vacío aparecerán, muy probablemente en forma de temor, en el momento de la presentación. (Weintraub, 2017.Página 30).
17. Potencialmente existen tres aspectos diferentes a partir de los cuales el músico puede relacionarse con la obra en su estudio cotidiano. Estos tres aspectos son:
- ◆ Aspecto técnico
  - ◆ Aspecto analítico
  - ◆ Aspecto emocional. (Weintraub, 2017.Página 30).

Llamaremos aspecto técnico de una obra a aquella técnica que el músico debe poseer o desarrollar para conectarse con la obra en profundidad.

Por su parte, llamaremos aspecto analítico de una obra a todos los elementos de la obra en sí y sus circunstancias que son dignos de ser analizados. En este sentido, cuando hablamos de la obra en sí nos referimos a todos los aspectos de la obra que el músico necesita analizar para comprender en profundidad (armónico, rítmico, formal, estructural, de tensión y distensión, etc.). Por su parte cuando hablamos de las circunstancias de la obra nos referimos a todos los datos que, si bien no se encuentran explícitamente en la obra, sí se relacionan con ella de manera directa (datos del compositor, contexto histórico, situación social y musical de la época, estilo, etc.) y que también el músico necesita conocer y relacionar. (Weintraub, 2017.Página 32).

Finalmente, llamaremos Aspecto Emocional de una obra a aquellas emociones que ésta tiene implícita en su profundidad. Lógicamente este aspecto es el más subjetivo de los tres, aunque, como veremos en otros artículos, está enraizado y encuentra su apoyo en las profundidades de la obra misma y tiene una estrecha relación con su estructura interna; estructura que, hasta cierto punto, puede comprenderse desde la perspectiva analítica. (Weintraub, 2017.Página 32).

18. La técnica y el análisis son las herramientas necesarias para expresar la emoción que la obra me produce. (Weintraub, 2017.Página 34).
19. A lo largo de mi trabajo conmigo mismo y con músicos que experimentan temor en el momento de tocar he observado que muchas veces no somos conscientes de cuál es el objetivo en nuestro estudio cotidiano. Es así como, en muchos casos, hemos aprendido que los pasos del estudio se dan de la siguiente manera:
- Primero la parte técnica
  - Luego la parte analítica (que en muchas ocasiones solo se reduce al estilo, análisis armónico superficial, nociones básicas del compositor y poco más).
  - Y finalmente la búsqueda y expresión de las emociones que la obra produce. (Weintraub, 2017.Página 35).
- Indudablemente, un estudio con esta cronología disminuye la conexión del músico con su esencia musical, consecuentemente disminuye también su disfrute, su deseo de estudiar y finalmente, el sentido de su estudio. (Weintraub, 2017.Página 36).
20. En artículos anteriores hemos distinguido en el ámbito emocional del músico dos aspectos y hemos llamado Ejecutante a aquel aspecto cuya función consiste en el hecho de tocar. Este ejecutante también es, lógicamente quien desea hacerlo, ya que es siempre aquél “niño que desea jugar”. En este sentido entendemos por este “jugar” el “crear un mundo en el cual contar sus propias vivencias y emociones”. (Weintraub, 2017.Página 38).
21. En alguna ocasión hemos llamado a este Ejecutante el “Músico interior”, entendiendo como Músico interior a aquella parte o aspecto propio que tiene la capacidad de conmoverse profundamente por el hecho musical y la potencia de expresar esta conmoción en forma de sonido, a través de la interpretación de una obra. (Weintraub, 2017.Página 39).
22. El ejecutante es un aspecto eminentemente práctico es aquella parte del músico que sale al escenario y lleva a cabo el hecho de tocar. Puede hacerlo bien o mal o, incluso puede no hacerlo debido al temor que el tocar le produce; pero de todas maneras su función consiste en el hecho de tocar. (Weintraub, 2017.Página 42).
23. El crítico/guía por su lado, es aquel aspecto interno del músico que se encuentra junto al ejecutante cada vez que éste toca, se dispone a tocar, o ha tocado. En este sentido, este crítico/guía es un aspecto no práctico y que no toca (pues no es esta su función) sino que opina acerca de la manera en la que el ejecutante tocó. (Weintraub, 2017.Página 42).
24. La relación entre el Ejecutante y el crítico/guía constituye la relación fundamental del aspecto Emocional del músico y, determina en gran medida la autoestima, la confianza y la valoración que este músico tendría hacia sí mismo y hacia su labor. (Weintraub, 2017.Página 45).
25. La relación entre el Ejecutante y Crítico/guía reproduce la relación que se da entre Hijo y Padre o entre Alumno y Maestro. En este sentido, el Ejecutante/Hijo/Alumno es el “ser a nutrir” mientras que el Crítico/guía/Padre/Maestro es el “ser que nutre”. (Weintraub, 2017.Página 45).

26. De la misma manera un maestro está relacionado con su alumno para ayudarlo y no para tocar. Así, podrá tocar brillantemente o no, pero este tocar no tiene que ver con su función de maestro; es por ello por lo que encontramos, en muchas ocasiones, excelentes músicos con profundas carencias como maestros. (Weintraub, 2017.Página 46).
27. Como se podrá entrever, el origen de esta relación interna entre Ejecutante y Critico/guía se encuentra, por lo general, en la relación que el músico ha tenido con sus primeras figuras de autoridad, es decir padres y primeros Maestros. (Weintraub, 2017.Página 46).  
Así, el crítico/guía aprendió a tratar al Ejecutante de una manera similar a cómo estas mismas figuras de autoridad han tratado al músico cuando éste era un niño, sea en hechos relacionados a la música a no. (Weintraub, 2017.Página 46).
28. “la confusión es la siguiente: el músico cree que teme tocar en público o, mejor dicho, que teme equivocarse en público. Sin embargo, es importante comprender que en realidad ningún músico teme tocar en público y ningún músico teme equivocarse en público; lo que el músico teme en realidad, es lo que le ocurre internamente cuando se equivoca en público. Y esto es así porque lo que le ocurre internamente es un aspecto interno maltratado, abandonado y desvalorizado por otro, cuya verdadera función es protegerlo, ayudarlo y acompañarlo en el proceso de crecimiento. La comprensión de esta sutil pero fundamental diferencia es el punto de apoyo para a transformación del miedo escénico en el ámbito emocional. (Weintraub, 2017.Página 49).  
En este sentido, cuando el músico comprende que lo que teme no es al público sino a una parte de sí mismo, experimenta una sensación dolorosa, pero a la vez tranquilizadora. (Weintraub, 2017.Página 49).
29. Para finalizar diremos que, cuanto más funcional es el alumno menos utiliza la clase para intentar ser querido, aceptado, incluido o simplemente para comprobar su valor como músico. Un alumno funcional es aquél que ha comprendido que la clase es para aprender y que su maestro no es quien debe “quererlo” (más allá de la relación de afecto que pueda o no darse entre ambos) sino quien debe ayudarlo a tocar cada vez mejor y a disfrutar cada vez mas de su relación con su instrumento. Cuando un alumno “más funcional” comprende que está yendo a su clase a “ser querido o aceptado” trabaja en otros ámbitos acerca de esta necesidad y no le exige a su maestro que subsane esta carencia”. (Weintraub, 2017.Página 59).
30. Esto no significa que el alumno “más funcional” soporte el maltrato por parte de su maestro ya que por lo general el maltrato dificulta e impide el crecimiento, sino que su objetivo no está puesto en el ser aceptado sino en aprender”. (Weintraub, 2017.Página 59).
31. Así, se suele creer que al tener un menor nivel y un menor reconocimiento es el alumno quien debe estar al servicio del maestro y por lo tanto es el alumno quien, como hemos visto, debe tocar para que el maestro esté conforme con su ejecución. Sin embargo, es fundamental comprender que en la relación alumno-maestro es este último quien debe estar al servicio de aquél, ya que su función es ayudar al alumno a

tocar mejor y a disfrutar más de su ser músico. Esto no quiere decir que el maestro sea responsable de cada fracaso del alumno; pero si quiere decir que el maestro debe buscar diferentes maneras para poder ayudar al alumno en su progreso y debe reconocer su parte de responsabilidad cuando el alumno no obtiene los resultados deseados. (Weintraub, 2017.Página 61).

32. Finalmente, al cabo de unos meses, Alicia comentó que sus clases no le estaban sirviendo, que cada vez tenía menos deseos de estudiar y que estaba pensando en “abandonar” a su profesora. Además, comentó que, como no era la primera vez que pasaba por este proceso de entusiasmo inicial-decepción-sensación de no poder-abandono”, estaba pensando seriamente en abandonar la música. (Weintraub, 2017.Página 65).
33. Como hemos señalado anteriormente, si el maestro es disfuncional, muy probablemente también juegue el juego de “tocas bien/te quiero-no tocas bien/no te quiero”. Sin embargo, como hemos visto es el alumno quien decide para qué va a la clase, y esto es así porque la clase es esencialmente suya, es su vida musical la que se juega en ella y, finalmente, es él quien decide qué tipo de maestro quiere tener. (Weintraub, 2017.Página 69).
34. En esta inseguridad central que el músico experimenta con respecto a la obra que está tocando (o a punto de tocar) se traslada al miedo escénico y así, el músico cree que teme a tocar ante el público, cuando lo que en realidad le ocasiona temor es que quede en evidencia ante el público que hay una serie de aspectos centrales de la obra que (“sabe” que) no conoce en profundidad. (Weintraub, 2017.Página 72).
35. Sin embargo, cuando el aspecto técnico está resuelto y el músico continúa experimentando temor suele ser importante preguntarse qué es en realidad lo que este músico aún no sabe de la obra que está tocando. (Weintraub, 2017.Página 73).

# **Capítulo 2**

## **Miedo Escénico E Interpretación Musical**

En este segundo capítulo “Miedo escénico e interpretación musical”, las unidades de contexto son tomadas de la segunda unidad de análisis “MÚSICA Y EMOCIONES” de Mauricio Weintraub. Del mismo modo, se presenta ante el lector el concepto de interpretación musical del autor y su relación con el miedo escénico.

La siguiente enumeración organiza los conceptos según su aparición en el texto original pero continua con la numeración global del trabajo, esto con el fin de tener un solo cuerpo teórico (92 unidades de contexto), además, etiqueta las unidades de contexto para su posterior utilización.

### **Miedo escénico e interpretación musical:**

36. Hemos visto que un artista es una Persona que tiene el deseo/necesidad de expresarse a través del arte. Y que un Músico es un Artista que tiene el deseo/necesidad de expresarse a través del sonido. (Weintraub, 2016.Página 24).

Así, cuando una persona tiene el deseo/necesidad de expresarse a través del arte (y esto lo convierte en Artista), y tiene el deseo/necesidad de expresarse a través del sonido (y esto lo convierte en Músico), tiene el deseo de expresar *su vida* a través del sonido. (Weintraub, 2016.Página 24).

37. Entendemos por *fuentes interior* aquel lugar dentro de la persona en el que se encuentra aquello que ésta, en tanto Músico, tiene el deseo/necesidad de expresar a través del sonido. (Weintraub, 2016.Página 25).

38. Así, el intérprete de música es un músico y, en este sentido, tiene como todo músico una necesidad expresiva que solo se satisface a través de la expresión sonora.

Ahora bien, en tanto intérprete de música, tiene en su universo algunos elementos que ni el compositor ni el improvisador tienen. Estos elementos son dos:

- Una obra no compuesta por él.
- Un compositor, que es quien compuso la obra. (Weintraub, 2016.Página 39).

En este sentido, el intérprete de música desarrolla un vínculo, tanto con la obra como con el compositor y se vincula con ellos a partir de objetivos muchas veces no conscientes que son los que, en definitiva, definen su ser *intérprete*. (Weintraub, 2016.Página 39).

Es decir, que cuando un intérprete se acerca a una obra (y a través de ella, al compositor) tiene consciente o inconscientemente un objetivo y es a partir de este objetivo que se define su actividad en tanto intérprete” (Weintraub, 2016.Página39).

39. Como hemos señalado anteriormente las *maneras* de ser intérprete se definen y diferencian fundamentalmente a partir de los objetivos que los diferentes tipos de intérprete persiguen.

Evidentemente este objetivo se encuentra antes del encuentro del músico con la obra que va a abordar. Es decir, el músico se encuentra con la obra para alcanzar un

objetivo u otro; objetivo que el músico tiene en su interior previamente al encuentro con la obra. (Weintraub, 2016.Página 40).

Como también hemos señalado anteriormente este objetivo suele no estar consciente en el músico, lo cual no quiere decir que no esté presente y que el músico no lo siga de manera decisiva. En realidad, con los objetivos no conscientes ocurre lo mismo que con lo no consciente en general: nos domina, nos toma y terminamos siendo títeres de aquello que está en nosotros y que no sabemos que está en nosotros. (Weintraub, 2016.Página 41).

Ahora bien, si bien el objetivo determina lo fundamental no es lo único que diferencia cada manera de ser intérprete. Los otros puntos importantes, y que evaluaremos a continuación, son: la manera de estudiar. Qué aspectos de la obra incluye y que aspectos no, el concepto de intérprete ideal que el músico persigue, el vínculo con el compositor que el intérprete establece y la etapa evolutiva personal a partir de la cual el intérprete se vincula con la obra y, en definitiva, con la música”. (Weintraub, 2016.página 41).

40. Objetivo: Cuando hablamos de objetivo de la interpretación nos referimos a para qué el músico va a tocar en la próxima presentación. (Weintraub, 2016.Página 41).
41. Manera de estudiar: Es el objetivo puesto en la sesión de estudio. Es decir, la manera de estudiar se define según el objetivo (consciente o inconsciente) que el músico persigue durante su estudio cotidiano. (Weintraub, 2016.Página 41).
42. Aspectos de la obra: Son los aspectos que veremos en la segunda parte de este libro, *aspecto específicamente musical de la interpretación musical*: el aspecto técnico, el aspecto analítico y el aspecto emocional. (Weintraub, 2016.Página 41).
43. El aspecto técnico tiene que ver con la técnica que es necesario poseer para poder tocar la obra, el aspecto analítico tiene que ver con lo que el músico puede entender de la obra que está tocando y el aspecto emocional tiene que ver con las emociones que la obra propone y que el músico tiene como tarea percibir, experimentar y expresar. (Weintraub, 2016.Página 42).
44. Aspectos del propio intérprete: Evidentemente, cada aspecto de la obra se relaciona directamente con un aspecto del propio músico y, para poder vincularse con la obra en cada aspecto el músico debe desarrollarse también en diferentes aspectos propios. (Weintraub, 2016.Página 42).
45. Así, el desarrollo del aspecto técnico siempre tiene que ver con un desarrollo del *aspecto físico/corporal* del músico, porque toda técnica es, en definitiva, un desarrollo corporal. (Weintraub, 2016.Página 42).
46. El desarrollo del aspecto analítico tiene que ver con un desarrollo del *aspecto intelectual* del músico porque el análisis de una obra tiene que ver con lo que de esa obra puede ser entendido y siempre entendemos a nivel intelectual. (Weintraub, 2016.Página 42).
47. Y finalmente, el desarrollo del aspecto emocional de la obra siempre tiene que ver con un desarrollo del *Aspecto emocional/psicológico* del músico porque solo pueden experimentarse emociones propuestas por la obra a partir de la experimentación de las propias emociones. (Weintraub, 2016.Página 42).

48. Concepto de intérprete ideal: Es la imagen que el intérprete tiene en su interior (consciente o inconscientemente) y que persigue. Esta imagen está armada a partir de infinidad de factores y, si no está consciente en el músico, suele estar en desacuerdo con los propios valores del músico. Es decir que, si no está consciente, el persigue una imagen con la que en realidad está en desacuerdo. Busca llegar a un lugar al que, en realidad, no desea ir. (Weintraub, 2016.Página 43).
49. El vínculo con el compositor: Evidentemente los intérpretes establecemos un vínculo con el compositor, aunque en general no lo conocemos personalmente ni lo conoceremos. En este vínculo armamos un compositor como quien arma un muñeco y luego creemos que ese compositor es como nosotros lo hemos armado. Este vínculo surge de la manera a partir de la cual pensamos al compositor e influye notablemente en nuestro vínculo con la obra. (Weintraub, 2016.Página 43).
50. Etapa evolutiva personal a partir de la cual actúa el intérprete: existen tres etapas evolutivas centrales:
- ◆ La niñez
  - ◆ La adolescencia
  - ◆ La adultez. (Weintraub, 2016.Página 43).
51. En cada etapa hay una diferencia en relación con el punto de referencia. Así, en la niñez el punto de referencia es otro más grande a quien el niño necesita satisfacer. (Weintraub, 2016.Página 44).
52. En la adolescencia el punto de referencia es otro más grande a quien el adolescente necesita desafiar. (Weintraub, 2016.Página 44).
53. Y en la adultez el punto de referencia es el propio adulto que toma del otro aquello que considera bueno para él y no toma del otro aquello que no considera bueno para él. Y con todo eso, hace su propio camino. (Weintraub, 2016.Página 44).
54. Como veremos a continuación, cada tipo de interprete actúa desde una etapa evolutiva personal diferente”. (Weintraub, 2016.Página 44).
55. **El intérprete de música como un re-creador:** objetivo fundamental: experimentar y expresar las emociones profundas que la obra propone (en su opinión). (Weintraub, 2016. Pág.58).
56. Este tipo de intérprete de música tiene, una consciencia más amplia que los anteriores. Esta amplitud se observa, como veremos, en la capacidad de incluir todos los aspectos y en comprender que, en definitiva, él es su propio juez en el momento de decidir una interpretación. Su objetivo fundamental es doble: Experimentar y Expresar. (Weintraub, 2016. Pág.59).
57. Manera de estudiar: Evidentemente este Músico estudia en su estudio cotidiano con el mismo objetivo con el que toca. Es decir, estudia para poder Experimentar y Expresar las emociones profundas que la obra tiene (en su opinión). (Weintraub, 2016. Pág.59).
58. Qué aspectos de la obra incluye y que aspectos no: Este tipo de intérprete es el único (al menos de los que veremos aquí) que incluye todos los aspectos mencionados: El Aspecto técnico, analítico y emocional. (Weintraub, 2016. Pág.60).

59. Qué aspectos de propio intérprete están incluidos y que aspectos no: Como es evidente, también en este ítem este tipo de intérprete es el único que incluye los aspectos mencionados. (Weintraub, 2016. Pág.61).
60. Concepto del intérprete ideal: A diferencia de los otros tipos de intérprete éste considera que el intérprete ideal es un re-creador. (Weintraub, 2016. Pág.61).
61. Vínculo con el compositor: El Vínculo que este tipo de intérprete desarrolla con el compositor es profundo y, digámoslo así, amoroso. (Weintraub, 2016. Página 61).
62. Etapa evolutiva sobre la cual actúa el intérprete: Este tipo de intérprete se encuentra en lo que podríamos llamar la Etapa adulta. No es indiferente o despectivo hacia las opiniones externas a él, las escucha y las considera. Escucha a los maestros y los considera, le interesa profundamente lo que el compositor quiso decir con/en su obra, le importa el público y la opinión de los otros músicos de su hacer. Sin embargo, en última instancia, él es su propio parámetro. (Weintraub, 2016. Pág.63).
63. La carrera: la carrera es lo que sucede en lo relativo al crecimiento a nivel profesional de una persona, y que surge como consecuencia de la mirada que otros tienen sobre el desempeño de esta persona (Weintraub, 2016. Página 68).
64. Como hemos visto, es necesario recordar que en las instituciones de educación musical se hace fundamentalmente carrera y no Música para poder así entender que el hacer Música debe quedar para otro espacio. Ahora bien, muchas veces esta idea de hacer carrera en lugar de hacer Música invade también un espacio en el que la enseñanza es individual y sin momentos de evaluación como la clase particular de instrumento. (Weintraub, 2016. Página 82).
65. Una clase de instrumento es un lugar en el que dos personas se reúnen para que una de ellas (el maestro) ayude a otro (el alumno) a expresar-se a través de un instrumento musical. (Weintraub, 2016. Página 87).
66. Como se observará el vínculo entre Maestro y Alumno constituye un punto de suma importancia en la vida del alumno y, como veremos más adelante, servirá de vínculo matriz a partir del cual se armarán, en el interior del alumno todos los otros vínculos relacionados con la música (al menos hasta que pueda ser consciente de este vínculo). (Weintraub, 2016. Página 112).
67. En este sentido, un músico que toca para sí mismo es como el sol, él mismo está en contacto con su propia luz y está, por lo tanto, iluminado y así ilumina a su alrededor. Pero no porque esté pensando en hacerlo sino porque en el tocar se ha conectado con su propia luz, y lo ha hecho a través de su búsqueda esencial del hecho musical. (Weintraub, 2016. Página 169).
68. La técnica general es lo mismo. Es la técnica del instrumento, pero no atravesada por la búsqueda personal del instrumentista. Por lo tanto, es, en líneas generales, común a todos los instrumentistas que ejecutan ese instrumento, o, al menos, a todos los instrumentistas que comparten esa escuela de instrumento. (Weintraub, 2016. Página 184).
69. Porque como veremos, no sólo cada instrumentista necesita un desarrollo también individual de técnica general, sino que cada obra necesita también un desarrollo individual de la técnica general del instrumento. (Weintraub, 2016. Página 188).

70. Llamamos técnica individual a aquella técnica que es necesario desarrollar para expresar lo que denominamos la Emoción Profunda Individual. (Weintraub, 2016. Página 188).
71. Capítulo 16: Las consecuencias del vínculo básicamente disfuncional entre crítico/guía y su Ejecutante: (Weintraub, 2016. Página 425).
72. La Psicopatología del intérprete de música: El músico que tiene en su interior un vínculo básicamente disfuncional entre crítico/guía y Ejecutante tiene acotadas las posibilidades de crecer musicalmente, este acotamiento se da porque una buena parte de su energía al estudiar y, consecuentemente, al tocar están dirigidas a intentar evitar el sufrimiento que proviene de este Vínculo básicamente disfuncional. (Weintraub, 2016. Página 425).
73. Cuadros psicopatológicos más frecuentes del intérprete de música: En líneas generales encontramos cuatro cuadros psicopatológicos básicos en el intérprete de música:
- Miedo escénico
  - Vergüenza escénica
  - Sensación de hastío con respecto a la actividad musical
  - Sensación de pérdida de sentido de la actividad musical. (Weintraub, 2016. Página 426).
74. **Miedo escénico:** Primero, definamos: El *Miedo escénico* es una sensación displacentera que disminuye significativamente y/o impide el rendimiento y/o el disfrute en el momento en el cuál el músico está tocando y hay al menos una persona que lo está mirando (o escuchando) y/o que el músico cree que lo está escuchando. Puede experimentarse antes, durante y/o después de la presentación. (Weintraub, 2016. Página 427).
75. A nivel de la Psicopatología no musical, el *Miedo escénico* tendría relación con la fobia social, que básicamente es un “*temor acusado y persistente por una o más situaciones sociales o actuaciones en público en las que el sujeto se ve expuesto a la posible evaluación por parte de los demás*” *Manual de criterios diagnósticos, DSM IV, ED. Masson, 2002*” (Weintraub, 2016. Página 426).
76. Relación del miedo escénico con el aspecto filosófico del intérprete de música: *El músico toca en un lugar en el que al menos una persona que lo escucha cuando él se equivoca, y al menos una de las personas que lo está escuchando lo maltrata. Y él (el músico) no puede (o no considera que haya que) poner límites a este maltrato.* (Weintraub, 2016. Página 428).
77. El lugar en el que toca el músico puede ser cualquiera de los *lugares de exposición* que hemos mencionado en este libro (44) (concierto, concurso, examen, clase, fiesta familiar, ensayo, etc.) y allí donde está tocando hay al menos una persona escuchándolo (público, jurado; examinador, maestro, familiar, colega, etc.), o que el músico cree que lo escucha, como por ejemplo el vecino que el músico cree que lo escucha cuando él estudia. Como esta es una escena interna poco importa si el vecino verdaderamente escucha al músico o no, lo verdaderamente importante es que el músico cree que el vecino sí lo está escuchando, por lo tanto, para el músico lo está

escuchando. Con el correr de los años también he comprendido que hay otro factor que, sin ser una persona, actúa en esta escena interna como una persona que “escucha” al músico: el grabador con el que el músico graba su sesión de estudio. (Weintraub, 2016. Página 429).

78. En general, el músico que experimenta miedo escénico identifica el error casi siempre como un error técnico. Así, el “se equivoca” se refiere en general a cometer errores, tener una laguna en la memoria, quedarse sin aire (en el caso de los cantantes), desafinar (en el caso de los instrumentistas de cuerda) y muchos otros errores técnicos posibles. En otros casos el “se equivoca” puede tener que ver con manifestaciones físicas que muestren el temor como por ejemplo temblar, sudar, desmayarse, orinarse etc. En otros casos, la minoría, el “se equivoca” puede tener que ver con dificultades en la expresión emocional como por ejemplo no transmitir nada, no conmover, hacer una versión aburrida, etc. Finalmente, en algunos casos el “se equivoca” puede estar referido a no disfrutar, no sentir nada tocando o como la sensación de no estar allí. (Weintraub, 2016. Página 429).
79. Evidentemente no hace falta andar mucho más para comprender que la escena que mencionábamos anteriormente y que el músico teme que se dé en el vínculo con el *otro* en el ámbito musical es, en realidad, una escena que le viene al músico de otro ámbito, el interno, y que tiene que ver con el Vínculo básicamente disfuncional entre el crítico/guía y Ejecutante. Y, más específicamente, el familiar en el vínculo entre él, siendo niño y su padre/Madre. (Weintraub, 2016. Página 431).
80. El músico que experimenta *Miedo escénico* suele tener un único objetivo en el momento de su presentación: No equivocarse. U objetivos similares o derivados: No temblar, no tener lagunas en la memoria, llegar al final, que no se note su temor, entre otros. Evidentemente el anhelo primero de expresión emocional, vivencial y experiencial ha quedado atrás, olvidado. Así, el músico teme que el temor lo tome en el concierto, pero solo estudia para evitar este temor. Es decir, dedica su atención y energía a evitar el temor y, por supuesto, sólo consigue que el temor se intensifique. (Weintraub, 2016. Página 433).
81. Vergüenza escénica: A diferencia del Miedo escénico, la *vergüenza escénica* es un cuadro psicopatológico muy poco difundido y, muchas veces, confundido con el Miedo escénico. Esta confusión es, en un punto, esperable ya que ambos cuadros tienen muchas similitudes y, escasas pero fundamentales diferencias que se encuentran en la base del cuadro. (Weintraub, 2016. Página 435).
82. Definamos: llamamos *sensación de hastío con respecto a la actividad musical* a aquella sensación displacentera que se experimenta como no deseo de llevar a cabo las actividades musicales que el Músico ha organizado, a las que se ha comprometido o que ha accedido a realizar. (Weintraub, 2016. Página 443).
83. Desde la perspectiva del Aspecto Filosófico, el Músico que experimenta hastío suele tocar para hacer carrera. Es decir, su interés fundamental está en escalar posiciones en el sentido de la carrera. No se trata en este caso del tocar para otro tal como lo habíamos visto en el Músico que experimenta Miedo o Vergüenza escénica. No, no hay aquí otro tan determinado; sino que el objetivo fundamental está puesto en la

- carrera en sí (o en el dinero lo cual es lo mismo). Este punto, que de por sí, deja vacío un objetivo musical y artístico nos permite comprender el porqué de su sensación de Hastío luego de un tiempo (algunos años) de esta búsqueda hueca. (Weintraub, 2016. Página 445).
84. Habitar la obra: Una obra es como una casa. Tiene diferentes partes, habitaciones, lugares. Y también energías, sensaciones. Y también aromas, situaciones, colores. En una casa uno puede estar o puede no estar. Si estamos, podemos vivir en ella o no vivir en ella. Si vivimos en ella, podemos habitarla o no habitarla.
  85. Habitar no significa estar en, sino significa vivir en. Habitar significa *estar lo más presente posible allí donde estamos, siendo lo más conscientes posible de lo que allí ocurre y tomando decisiones allí donde nos corresponde tomarlas*. Al igual que en una casa, podemos vivir en ella durante años y no habitarla o podemos comenzar a habitarla ya desde el primer día. (Weintraub, 2016. Página 464).
  86. Habitar como tener la obra en el cuerpo: Desde la perspectiva técnica decimos que una obra está habitada cuando el cuerpo puede tocarla con comodidad y con facilidad. Este concepto de comodidad y facilidad alude a un desarrollo técnico más amplio que el de la dificultad que la obra me impone. Como sabemos el desarrollo técnico es un desarrollo físico y, aquí es donde la música más se parece a un deporte en el sentido de necesitar que nuestro cuerpo pueda llevar a cabo la actividad con facilidad. (Weintraub, 2016. Página 465).
  87. Así, habitar la obra desde esta perspectiva supone que los recursos técnicos sean holgados con relación a la dificultad de la obra. Recién cuando esto sucede podemos habitar la obra técnicamente hablando. (Weintraub, 2016. Página 465).
  88. Habitar como “dotar de sentido analítico”: Así, una misma nota está inserta en un proceso de tensión o distensión o es un punto culminante o todo eso a la vez, según el nivel estructural desde el que estemos analizando (Análisis estructural), forma parte de una tonalidad y un grado (Análisis Armónico), es parte o no de un tema (Análisis temático), de una sección formal (Análisis formal), es parte de una melodía, bajo, armonía (análisis funcional) o es *Levare*, punto culminante o desinencia en una Melodía (análisis Melódico). (Weintraub, 2016. Página 466).
  89. Habitar como “dotar de sentido emocional”: De la misma manera, desde la perspectiva emocional cada nota contiene también en sí misma una o varias posibilidades emocionales. Preguntarse acerca de qué emoción expresa esa nota, cuestionarse sobre la manera en la que esta emoción es expresada, buscar diferentes opciones, descartar aquellas que no corresponden y profundizar aquellas que pueden ser pertinentes es un trabajo no solo deseable sino imprescindible a la hora de habitar la nota desde esta perspectiva. (Weintraub, 2016. Página 466).
  90. El tiempo en la experiencia interpretativa profunda: Así, llamaremos tiempo a aquello que tiene que ver con la sensación temporal que el músico suele experimentar a partir de la experiencia interpretativa profunda. (Weintraub, 2016. Página 468).
  91. La sensación de unidad de la experiencia Interpretativa Profunda: Es en ese momento, en el momento en el que experimentamos la sensación de unidad de la experiencia interpretativa profunda cuando comprendemos, o, mejor dicho, vivimos

el hecho de la imposibilidad de pensar la obra y, en definitiva, la música compuesta por un Aspecto Técnico, un Aspecto analítico, y un Aspecto Emocional; y, además, cada uno de ellos compuestos por sub-aspectos. (Weintraub, 2016. Página 474).

92. Es allí en esa experiencia, en esa sensación cuando nos damos cuenta que la división solo existe como una manera de acercarse a la música, sólo es previa a la música. Pero nunca es la música. Porque la música trasciende esa división, es una experiencia. Es un vivenciar. (Weintraub, 2016. Página 474).

# Capítulo 3

## Implementación Metodológica.

Para llevar a cabo la implementación metodológica es necesario agrupar las unidades de contexto según su relación directa con los conceptos que consolidan los capítulos anteriores (1 y 2), mediante la codificación abierta (Cáceres, 2003). Una vez jerarquizados, se les somete al análisis línea por línea para extraer el sentido del texto y la inferencia.

La inferencia resulta del análisis del investigador sobre el sentido del texto y son la materia prima para la creación de categorías emergentes y su interpretación en la búsqueda de nuevos datos.

## IMPLEMENTACIÓN METODOLÓGICA.

1. Párrafo	Sentido del texto
Sin embargo, este artículo si desea reflexionar acerca de cuál es el objetivo final de nuestra actividad musical o, en otras palabras, cuál es la luz que guía nuestra actividad y por la cual nos movemos y en cómo la elección de este objetivo ayuda o interfiere con nuestro disfrute del hecho musical. (Weintraub, 2017. Página 11).	Reflexionar
Cuando indagamos en aquellos músicos que experimentan displacer en el momento de tocar, encontramos que muchas veces el objetivo final de su actividad musical es ésta obtención de reconocimiento externo. (Weintraub, 2017. Página 11).	Sobre el final de actividad musical Como la elección del objetivo final Puede afectar el disfrute Los músicos que sufren displacer Centran El objetivo en el reconocimiento externo

- **Inferencia:** Reflexionar permite contraponer el reconocimiento externo por el disfrute del hecho musical como el objetivo final de la actividad musical, beneficiando a los músicos que sufren de displacer en el momento de tocar.

72. Párrafo.	Sentido del texto
El músico que tiene en su interior un vínculo básicamente disfuncional entre crítico/guía y Ejecutante tiene acotadas las posibilidades de crecer musicalmente, este acotamiento se da porque una buena parte de su energía al estudiar y, consecuentemente, al tocar están dirigidas a intentar evitar el sufrimiento que proviene de este Vínculo básicamente disfuncional. (Weintraub, 2016. Página 425).	el vínculo básicamente disfuncional acota las posibilidades de crecer musicalmente porque su energía al estudiar y tocar están dirigidas a evitar el sufrimiento

- **Inferencia:** El desgaste que produce intentar resolver los vínculos básicamente disfuncionales que posee el músico en su interior, limitan sus verdaderas posibilidades de crecer musicalmente, porque su energía está dirigida a evitar el sufrimiento, y no, a su crecimiento musical.

73. Párrafo.	Sentido del texto
Cuadros psicopatológicos más frecuentes del intérprete de música: En líneas generales encontramos cuatro cuadros psicopatológicos básicos en el intérprete de música:	cuadros psicopatológicos más frecuentes:
Miedo escénico	miedo escénico
Vergüenza escénica	vergüenza escénica
Sensación de hastío con respecto a la actividad musical	sensación de hastío
Sensación de pérdida de sentido de la actividad musical. (Weintraub, 2016. Página 426).	perdida de sentido de la actividad musical

- **Inferencia:** A partir de los cuadros psicopatológicos más frecuentes del intérprete de música es posible reflexionar sobre los problemas que presenta su actividad musical, siendo el miedo escénico, la vergüenza escénica, la sensación de hastío y la pérdida de sentido de la actividad musical los más frecuentes en el músico.

74. Párrafo.	Sentido del texto
El <i>Miedo escénico</i> es una sensación displacentera que disminuye significativamente y/o impide el rendimiento y/o el disfrute en el momento en el cual el músico está tocando y hay	El miedo escénico Impide el rendimiento en el momento de tocar
al menos una persona que lo está mirando (o escuchando) y/o que el músico cree que lo está escuchando. Puede experimentarse antes, durante y/o después de la presentación. (Weintraub, 2016. Página 427).	Cuando una persona lo escucha se experimenta antes, durante y después de la presentación

- **Inferencia:** El miedo escénico como sensación displacentera que impide el disfrute, aparece cuando el músico que está tocando, se siente observado; y dirige su atención y rendimiento en quien lo escucha.

75. Párrafo.	Sentido del texto
A nivel de la Psicopatología no musical, el <i>Miedo escénico</i> tendría relación con la fobia social, que	miedo escénico tiene relación con la fobia social
que básicamente es un “temor acusado y persistente por una o más situaciones sociales o actuaciones en público en las que el sujeto se ve expuesto a () la posible evaluación por parte	es un temor generado por situaciones sociales
de los demás” Manual criterios diagnósticos, DSM IV, ED. Masson, 2002” (Weintraub, 2016. Página 426).	el sujeto se ve expuesto a evaluación DSM IV

- **Inferencia:** Las diversas situaciones sociales en donde exista algún criterio de evaluación por parte de otros hacia el sujeto expuesto, generan temor, siendo este temor, fobia social o miedo escénico.

76. Párrafo.	Sentido del texto
el músico toca en un lugar en el que al menos una persona lo escucha cuando él se equivoca, y al menos una de las personas que lo está escuchando lo maltrata. Y él (el músico) no puede (o	Un músico cuando se equivoca es maltratado y no considera necesario
no considera que haya que) poner límites a este maltrato. (Weintraub, 2016. Página 428).	poner límites al maltrato

- **Inferencia:** El maltrato hacia un músico que se equivoca cuando está tocando, es consecuencia de la mirada negativa que se tiene sobre el error por parte de quien o quienes lo escuchan, siendo necesario crear límites que amparen al músico del maltrato cuando éste los padece.

78. Párrafo.	Sentido del texto
En general, el músico que experimenta miedo escénico identifica el error casi siempre como un error técnico. Así, el “se equivoca” se refiere en general a cometer errores, tener una	El músico que experimenta miedo Identifica el equivocarse como un error técnico como
laguna en la memoria, quedarse sin aire (en el caso de los cantantes), desafinar (en el caso de los instrumentistas de cuerda) y muchos otros errores técnicos posibles. En otros casos	laguna en la memoria, desafinar
el “se equivoca” puede tener que ver con manifestaciones físicas que muestren el temor como por ejemplo temblar, sudar, desmayarse, orinarse etc. En otros casos, la minoría, el	o con manifestaciones físicas como temblar

se “equivoca” puede tener que ver con dificultades en la expresión emocional como por	o con dificultades en la expresión emocional
ejemplo no transmitir nada, no conmover, hacer una versión aburrida, etc. Finalmente, en	como no transmitir nada
algunos casos el “se equivoca” puede estar referido a no disfrutar, no sentir nada tocando	o a no disfrutar
o como la sensación de no estar allí. (Weintraub, 2016. Página 429).	como la sensación de no estar allí.

- **Inferencia:** Equivocarse es la consecuencia de pensar el error casi siempre como un error técnico, o con manifestaciones físicas, o con dificultades en la expresión emocional, o el disfrute en el momento de tocar, cuando el problema radica en aspectos más profundos del músico y de la obra.

80. Párrafo.	Sentido del texto
El músico que experimenta <i>Miedo escénico</i> suele tener un único objetivo en el momento de su presentación: No equivocarse. U objetivos similares o derivados: No temblar, no tener lagunas en la memoria, llegar al final, que no se note su temor, entre otros. Evidentemente	El músico cuyo objetivo en su presentación es no equivocarse
el anhelo primero de expresión emocional, vivencial y experiencial ha quedado atrás, olvidado. Así, el músico teme que el temor lo tome en el concierto, pero solo estudia para	Evidentemente
evitar este temor. Es decir, dedica su atención y energía a evitar el temor y, por supuesto,	Deja la expresión musical
sólo consigue que el temor se intensifique. (Weintraub,2016. Página 433).	Olvidada
	Estudiando para evitar el temor
	Pero sólo lo intensifica

- **Inferencia:** El tener la expresión emocional como un objetivo dentro del concierto, permite que el músico no sólo se prepare para no equivocarse, sino que permite que no desperdicie su energía innecesariamente evitando el temor hacia el error.

81. Párrafo.	Sentido del texto
A diferencia del Miedo escénico, la <i>vergüenza escénica</i> es un cuadro psicopatológico muy poco difundido y, muchas veces, confundido con el Miedo escénico. Esta confusión es, en	la vergüenza escénica es
un punto, esperable ya que ambos cuadros tienen muchas similitudes y, escasas, pero	Confundida con el miedo escénico
fundamentales diferencias que se encuentran en la base del cuadro. (Weintraub, 2016. Página 435).	Por sus similitudes, pero con
	Fundamentales diferencias

- **Inferencia:** Comprender las diferencias existentes entre el miedo escénico y la vergüenza escénica como dos cuadros psicopatológicos distintos que intervienen en la actividad del músico, posibilita su detección y transformación.

82. Párrafo.	Sentido del texto
llamamos <i>sensación de hastío con respecto a la actividad musical</i> a aquella sensación	La sensación de hastío es un
displacentera que se experimenta como no deseo de llevar a cabo las actividades musicales	no deseo de llevar a cabo
que el Músico ha organizado, a las que se ha comprometido o que ha accedido a realizar.	actividades musicales
(Weintraub, 2016. Página 443).	

- **Inferencia:** La sensación de hastío es una consecuencia evidenciada por el no deseo de llevar a cabo actividades que hacen parte del desempeño normal de cualquier músico en su práctica laboral.

83. Párrafo.	Sentido del texto
Desde la perspectiva del Aspecto Filosófico, el Músico que experimenta hastío suele tocar	El músico que experimenta hastío
para hacer carrera. Es decir, su interés fundamental está en escalar posiciones en el sentido	Toca para hacer carrera
de la carrera. No se trata en este caso del tocar para otro tal como lo habíamos visto en el	No toca para otro
Músico que experimenta Miedo o Vergüenza escénica. No, no hay aquí otro tan	Como se había visto
determinado; sino que el objetivo fundamental está puesto en la carrera en sí (o en el dinero	el objetivo está puesto en la carrera

lo cual es lo mismo). Este punto, que de por sí, deja vacío un objetivo musical y artístico, nos permite comprender el porqué de su sensación de Hastío luego de un tiempo (algunos años) de esta búsqueda hueca. (Weintraub, 2016. Página 445).	dejando vacío un objetivo musical esto permite entender el porqué de esta sensación de una búsqueda hueca.
--	--

- **Inferencia:** Hacer carrera como principal y único objetivo de la actividad musical puede generar sensaciones displacenteras en el momento de tocar, que más adelante, pueden desembocar en diversos problemas de orden psicológico, siendo la sensación de hastío una de las consecuencias de esta priorización.

2. Párrafo.	Sentido del texto
Sin embargo, muchas veces estas respuestas, si bien verdaderas, no expresan las motivaciones más profundas del músico en cuestión. Es por ello que suele ser conveniente no conformarse con estas respuestas y profundizar lentamente la indagación con el objetivo de encontrar no “para qué debería estar estudiando música” o “ <b>para que creo bueno estudiar música</b> ” sino “ <b>para qué estudio música hoy, en este momento, en mi realidad cotidiana</b> ”. (Weintraub, 2017. Página 12).	Muchas veces estas respuestas no expresan motivaciones profundas del músico Por ello es necesario profundizar, indagar pensar el que hacer musical y encontrar el para qué del estudio en mi realidad cotidiana

- **Inferencia:** Reflexionar sobre el para qué creo bueno estudiar música, y ser músico en la realidad cotidiana, hace posible y visible las verdaderas motivaciones profundas que llevan a las personas a ser músicos y a estudiar música.

3. Párrafo.	Sentido del texto
En realidad, muchos de los músicos somos un poco este músico, muchos conocemos o hemos conocido el deseo insaciable de éxito y la necesidad de aprobación externa que surge generalmente de la falta de aprobación propia. También muchos intentamos saciar este deseo durante un tiempo. Y también muchos conocemos el vacío que esto produce. (Weintraub, 2017. Página 13).	Muchos músicos conocemos el deseo de éxito y la necesidad de aprobación externa; conocemos el vacío que esto produce.

- **Inferencia:** El músico que fomenta su auto aprobación no suele ser como muchos músicos, ya que no cae en el juego de la aprobación externa, y por tanto no desperdicia su energía en la obtención de éxito o reconocimiento, cuyo efecto, suele ser adverso; de vacío, a lo que se considera como satisfactorio o lleno.

4. Párrafo.	Sentido del texto
Quizá buscándolo comprendamos que la sensación de plenitud y realización surgirá de nutrir a este “pequeño músico” hasta transformarlo en un músico capaz de expresar en sonidos sus emociones. (Weintraub, 2017. Página 14).	comprender que la sensación de plenitud surgirá de nutrir a este pequeño músico, quien es capaz de expresarse en sonidos

- **Inferencia:** En el músico, la sensación de plenitud y realización surgirá de la capacidad expresiva de sus emociones a través de los sonidos, producto del trabajo consciente de nutrir al pequeño músico interior.

5. Párrafo.	Sentido del texto
Así, los mensajes suelen emitirse siempre en la dirección de una lucha en la que “vencer al miedo escénico” (y, en líneas generales “vencer al miedo”) aparece como el objetivo a	Vencer al miedo escénico es el

alcanzar. El miedo escénico es así un enemigo, un adversario que se interpone entre nosotros y nuestro deseo de hacer música. (Weintraub, 2017. Página 16).	objetivo a alcanzar porque se interpone en nuestro deseo de hacer música,
Cuando yo era estudiante de música experimente temor en el momento de tocar desde mi primer examen. Recuerdo aún presentarme con 7 años a dar mi primer examen de teoría y solfeo y quedar total y absolutamente ciego ante la partitura que tenía en frente; como estudiaba mucho y cantaba de memoria nadie lo percibió, salvo yo mismo... esto aumento mi sensación de soledad. (Weintraub, 2017. Página 16).	al tocar desde el primer examen se experimenta temor cegando ante la partitura y al percibirse en solitario aumenta la sensación de soledad

- **Inferencia:** Al pensar en el miedo escénico como un adversario que se interpone en nuestro deseo de hacer música, se cierra la posibilidad de comprender su causa y su sentido, porque el objetivo primario radica en el vencimiento de la experimentación del temor desde el primer momento.

6. Párrafo.	Sentido del texto
“El miedo no es un enemigo, es una señal que indica que algo no está bien. Es como la señal que, en el auto, nos avisa que nos estamos quedando sin nafta. Si, cuando esta señal se enciende, la consideramos un enemigo e intentamos destruirla, lo más probable es que, luego de destruirla, nos quedemos sin nafta sin previo aviso” (Weintraub, 2017.página 17).	el miedo es una señal que indica que algo no está bien nos avisa que nos estamos quedando sin, pero al considerarla como un enemigo
Esta frase, dicha como al pasar el curso que el Dr. Levy dictaba me hizo comprender que yo siempre había pensado en el miedo como un enemigo y que lo había tratado como tal... y que el miedo, lejos de irse, había aumentado. (Weintraub, 2017. Página 17).	la destruimos, quedándonos sin, esta frase hace comprender como se piensa el miedo y la forma de tratarlo que lejos de irse, aumenta

- **Inferencia:** Al pensar en el miedo escénico no como un enemigo, sino como una señal que indica que algo no está bien, abre la posibilidad de su comprensión y tratamiento, logrando así su disminución parcial.

7. Párrafo.	Sentido del texto
“Pensar el miedo escénico separado de los aspectos específicamente musicales y profundamente personales es un error que acarrea frustración y perpetúa el sufrimiento. Sin embargo es justamente esto lo que hacemos cuando buscamos soluciones mágicas y nos exigimos transformar instantáneamente nuestro temor sin aceptar que la transformación solo puede darse, como todo lo verdaderamente importante, como consecuencia de un proceso”. (Weintraub, 2017.Página 18).	pensar el miedo separado de los aspectos musicales y personales es un error que perpetúa el sufrimiento al buscar soluciones instantáneas, cuando la transformación verdadera es consecuencia de un proceso.
En este proceso comprendemos que el miedo escénico, en tanto señal, siempre se da en tres ámbitos diferentes, aunque, lógicamente de manera absolutamente individual según las particularidades de cada músico. (Weintraub, 2017.Página 18).	el miedo en tanto señal se da en tres ámbitos diferentes según la particularidad de cada músico
Estos ámbitos son:	estos son:
El ámbito emocional	ámbito emocional
El ámbito musical	ámbito musical
El ámbito existencial. (Weintraub, 2017. Página 18).	ámbito existencial

- **Inferencia:** La transformación del miedo escénico es la consecuencia de pensar de manera inclusiva los aspectos específicamente musicales y profundamente personales del músico, siendo el miedo escénico la señal que indica en cuál de los ámbitos, emocional, musical y existencial es necesario trabajar para transformar y contrarrestar el sufrimiento.

8. Párrafo.	Sentido del texto
En el ámbito emocional el desencuentro se da entre el músico y sí mismo o, mejor dicho,	el desencuentro entre el músico y sí mismo
entre una parte del músico (a la que llamamos Crítico/guía interior) y otra parte propia (a la que llamamos Ejecutante interior). En este sentido, he observado que en la mayor parte de	o entre el crítico/guía y el ejecutante interior
los músicos que experimentan temor en el momento de tocar suele darse un importante	suele darse por un
maltrato interno cada vez que no se alcanzan los objetivos deseados al tocar. (Weintraub,	maltrato interno al no cumplir con los objetivos al tocar
2017. Página 19).	

- **Inferencia:** El miedo escénico es el resultado del maltrato interno que sufre el músico en su ámbito emocional no resuelto, del desencuentro entre el crítico/guía y el ejecutante interior.

9. Párrafo.	Sentido del texto
En el ámbito musical el desencuentro se da entre el músico y la obra que está estudiando,	el desencuentro entre el músico y la obra
y este desencuentro si bien se ve en el concierto, se genera plenamente en el estudio	evidenciada en el
cotidiano. En este sentido he observado que aquel músico que experimenta temor, por lo	concierto y generada en el
general no ha trabajado durante su estudio cotidiano para disfrutar de la obra sino solo para	estudio cotidiano
no equivocarse o para tocarla como le han dicho que debería se tocada. Es decir, no existe	no busca una
una finalidad verdaderamente artística y expresiva en el sentido profundo del termino sino	finalidad verdaderamente artística
un deseo mucho más superficial que, por lo general, tiene que ver con no errar, no	sino el no errar,
desafinar, no quedarse sin aire, no equivocarse en el pasaje difícil etc. (Weintraub, 2017.	no equivocarse
Página 20).	

- **Inferencia:** El miedo escénico es el resultado del desencuentro entre el músico y la obra en su ámbito musical no resuelto, desencuentro generado en el trabajo exclusivo del músico hacia el no equivocarse en su estudio cotidiano, dejando de lado la relación entre el ámbito musical y la verdadera finalidad expresiva y artística.

10. Párrafo.	Sentido del texto
Cuando hablamos de disfrutar no nos referimos simplemente a experimentar placer por la	disfrutar la obra implica
obra sino a conocerla en profundidad tanto en el plano Técnico como en el analítico y,	conocer la obra en el plano técnico, analítico y
fundamentalmente en el emocional. En este sentido, “disfrutar” es decidir conscientemente	emocional,
una versión a partir de los datos analíticos que la obra proporciona, bucear en las emociones	y reproducir
que propone, buscar estas emociones en uno mismo y reproducir una versión que incluya	una versión de la obra a partir de los datos
la mayor parte de estas variables en el plano sonoro. (Weintraub, 2017.Página 20).	incluidos en el plano sonoro.

- **Inferencia:** Disfrutar verdaderamente una obra implica conocerla a profundidad en sus aspectos técnicos, analíticos y emocionales, para luego adaptarla a una versión a partir de los datos de la obra y de las emociones de igual similitud encontradas dentro del músico, y así, reproducirla

11. Párrafo.	Sentido del texto
Finalmente, en el Ámbito existencial el desencuentro se da entre el músico y su propia	el desencuentro entre el músico y
esencia musical. En este sentido he observado que aquellos músicos que experimentan	su esencia musical
temor, por lo general han confundido los conceptos de causa y consecuencia y han puesto	confunde la
al éxito como finalidad de su quehacer musical relegando a la experiencia musical a un	finalidad de su qué hacer

segundo, tercer o último plano. Así, estos músicos que han comenzado a estudiar música para experimentar lo conmoción musical que seguramente experimentaron por primera vez siendo niños, se encuentran años más tarde tocando con el único objetivo de ser aceptados, admirados, reconocidos o, simplemente queridos; olvidando así aquella parte interior que anhela y ansía la experiencia sonora. (Weintraub, 2017.Página 21).	así, al comenzar a estudiar música movido por la conmoción musical se encuentra luego tocando para ser reconocido olvidando la experiencia sonora
---	---

- **Inferencia:** El miedo escénico es el resultado del desencuentro entre el músico y su propia esencia musical en su ámbito existencial, porque olvida su finalidad artística al estudiar, buscando con su estudio solo reconocimiento externo y éxito.

12. Párrafo.	Sentido del texto
En líneas generales existe una opinión errónea con respecto al miedo en el momento de tocar. Se cree así que el miedo demuestra o bien falta de estudio, o bien falta de experiencia o ambas a la vez. De esta manera el consejo al músico que experimenta temor apunta, en muchos casos a dos soluciones, o en realidad a dos acciones:	existe una opinión errónea del miedo en el momento de tocar se cree que es por falta de:
Estudia más.	estudiar más
Toca más veces ante el público. (Weintraub, 2017.Página 22).	tocar más veces ante el público.
Con respecto a la primera de estas dos opciones, existe un parámetro que nos permite comprender, si en líneas generales, el problema radica o no en un estudio insuficiente: si en el estudio cotidiano el resultado es satisfactorio es porque la problemática musical está básicamente resuelta más allá de lo que se pueda progresar y mejorar en ejecuciones futuras. (Weintraub, 2017.Página 23).	pero si el estudio es satisfactorio la problemática musical está básicamente resuelta
Con respecto a la necesidad de aumentar el número de presentaciones ante el público es sabido que, en general, esta solución raramente produce la disolución del temor. Si bien es cierto que hay un porcentaje mínimo de temor que se va disolviendo conforme la experiencia aumenta, la mayor parte del mismo suele no desaparecer. Por el contrario, suele suceder que, al tocar reiteradamente con temor, el músico se siente cada vez más frustrado, inseguro y temeroso de su próxima presentación y, en definitiva, identifica el momento de tocar con un momento temido y no con un momento de disfrute. (Weintraub, 2017.Página 23).	el aumentar el número de presentaciones raramente produce la disolución del temor conforme la experiencia aumenta por el contrario al tocar reiteradamente con temor se identifica el tocar con un momento temido.

- **Inferencia:** Ni el estudiar más ni presentarse más veces ante el público hacen posible la transformación del miedo escénico al momento de tocar sin la debida preparación de la obra en su ámbito musical a través del estudio consciente, puesto que no solucionan de manera directa el surgimiento del miedo escénico, ni su transformación ligada al disfrute del hecho musical.

13. Párrafo.	Sentido del texto
“llamo miedo escénico en el momento de hacer música a aquella sensación que, por un lado, disminuye considerablemente el rendimiento del músico en escena en relación con este mismo rendimiento en su estudio cotidiano y, por el otro, le impide al músico disfrutar de su presentación”. (Weintraub, 2017.Página 23).	el miedo escénico es una sensación que disminuye el rendimiento en escena con respecto del estudio cotidiano y le impide disfrutar

- **Inferencia:** El miedo escénico es una causa por la cual el músico no puede disfrutar de su presentación y dar un buen rendimiento al momento de tocar, debido a que el miedo es una sensación displacentera que usualmente no aparece en su estudio cotidiano.

14. Párrafo.	Sentido del texto
Evidentemente, antes de poder intentar comprender que hacer para transformar el miedo en el momento de tocar, es fundamental poder pensar qué es este miedo al que intentamos	para saber qué hacer con el miedo es necesario comprender qué es

transformar. (Weintraub, 2017.Página 25).	para transformarlo.
Será, entonces imprescindible comprender que, pese a lo que habitualmente se cree, el miedo no es un problema que impide al músico tocar, sino la señal que muestra al músico la existencia de un problema que le impide tocar. (Weintraub, 2017.Página 25).	comprender que el miedo no es un problema que impide tocar sino la señal de un problema

- **Inferencia:** Comprender que el miedo escénico es una señal que indica la presencia de un problema interno y no como un problema que impide al músico tocar, hace posible entender su raíz y su función, abriendo el camino de su transformación.

15. Párrafo.	Sentido del texto
Esta pequeña distinción entre problema y señal es la que luego determinara los pasos a seguir para la comprensión y transformación del temor. En realidad, esta pequeña distinción es la misma que hay entre enfermedad y síntoma. Dicho, en otros términos, el miedo no es la enfermedad, sino el síntoma que indica la existencia de una “enfermedad”; aunque en el caso del músico que experimenta temor no hablaremos de “enfermedad” sino de desacuerdos internos, confusiones y olvidos en distintos ámbitos de su ser músico. El miedo es así, la señal que indica la existencia de estos desacuerdos, confusiones y olvidos” (Weintraub, 2017.Página 25).	distinguir entre problema y señal determina los pasos a seguir comprender que el miedo no es la enfermedad sino el síntoma que indica la presencia de desacuerdos internos, confusiones y olvidos

- **Inferencia:** Los desacuerdos, las confusiones y olvidos internos son los verdaderos problemas que generan el miedo escénico, evidenciados por el músico a través del síntoma del miedo al momento de tocar. Al comprender la diferencia entre problema y síntoma, se permite entender las causas y por tanto sus posibles soluciones.

16. Párrafo.	Sentido del texto
Llamaremos entonces <b>Ámbito Musical</b> a aquel “lugar” en el cual el músico se relaciona con la obra que ejecuta; lógicamente esta relación se observa en el momento de la presentación, pero en realidad se genera en el estudio cotidiano. Así, la presentación es solo la punta visible de la relación que el músico construye con la obra en la intimidad de su estudio. Como cualquier relación, lo que se ve en público no podrá menos que reproducir en forma aumentada lo que sucede en la intimidad. De esta manera, si en el estudio cotidiano el músico se relaciona con la obra desde el disfrute y la experiencia profunda del hecho musical, este mismo disfrute y esta experiencia se reproducirán en el concierto; contrariamente, si en el estudio cotidiano el músico se relaciona con la obra desde el hiper exigencia por no equivocarse y desde el vacío de experiencia musical esta misma hiper exigencia y vacío aparecerán, muy probablemente en forma de temor, en el momento de la presentación. (Weintraub, 2017.Página 30).	el ámbito musical es la relación entre el músico y la obra vista en la presentación pero generada en el estudio cotidiano reproduciendo en público lo que sucede en la intimidad, la experiencia profunda se reproducirá en el concierto si se relaciona con el estudio cotidiano y no desde el vacío por no equivocarse, porque aparecerá en forma de temor

- **Inferencia:** En el estudio cotidiano, el músico debe incluir el disfrute y la experiencia profunda del hecho musical para consolidar una relación funcional entre el músico y la obra en su ámbito musical, para que se evidencie esta funcionalidad en el momento del concierto cuando toca.

17. Párrafo.	Sentido del texto
Potencialmente existen tres aspectos diferentes a partir de los cuales el músico puede relacionarse con la obra en su estudio cotidiano. Estos tres aspectos son:	tres aspectos de relación entre el músico y la obra desde el estudio cotidiano:
Aspecto técnico	aspecto técnico
Aspecto analítico	aspecto analítico
Aspecto emocional. (Weintraub, 2017.Página 30).	aspecto emocional.
Llamaremos aspecto técnico de una obra a aquella técnica que el músico debe poseer o desarrollar para conectarse con la obra en profundidad.	aspecto técnico es la técnica para conectarse con la obra
Por su parte, llamaremos aspecto analítico de una obra a todos los elementos de la obra en	

sí y sus circunstancias que son dignos de ser analizados. En este sentido, cuando hablamos de la obra en sí nos referimos a todos los aspectos de la obra que el músico necesita analizar para comprender en profundidad (armónico, rítmico, formal, estructural, de tensión y distensión, etc.). por su parte cuando hablamos de las circunstancias de la obra nos referimos a todos los datos que, si bien no se encuentran explícitamente en la obra, sí se relacionan con ella de manera directa (datos del compositor, contexto histórico, situación social y musical de la época, estilo, etc.) y que también el músico necesita conocer y relacionar. (Weintraub, 2017.Página 32).	aspecto analítico son los aspectos de la obra para comprender en profundidad las circunstancias de la obra y sus datos no explícitos que el músico necesita conocer y relacionar
Finalmente, llamaremos Aspecto Emocional de una obra a aquellas emociones que ésta tiene implícita en su profundidad. Lógicamente este aspecto es el más subjetivo de los tres, aunque, como veremos en otros artículos, está enraizado y encuentra su apoyo en las profundidades de la obra misma y tiene una estrecha relación con su estructura interna; estructura que, hasta cierto punto, puede comprenderse desde la perspectiva analítica. (Weintraub, 2017.Página 32).	aspecto emocional son las emociones implícitas enraizadas en la estructura interna de la obra vista desde la perspectiva analítica

- **Inferencia:** El ámbito musical permite conocer los aspectos técnicos, analíticos y emocionales tanto de la obra como del músico que son necesarios para la construcción de la relación funcional entre ellos y su consecución con el miedo escénico. Siendo el aspecto técnico, la relación corporal del músico con la obra, su aspecto analítico, la relación del músico con la obra a partir del análisis de los datos, y su aspecto emocional, cuya relación se establece entre las emociones de la obra y las emociones propias del músico.

18. Párrafo.	Sentido del texto
La técnica y el análisis son las herramientas necesarias para expresar la emoción que la obra me produce. (Weintraub, 2017.Página 34).	la técnica y el análisis permiten expresar la emoción de la obra

- **Inferencia:** Con las herramientas técnicas y analíticas se pueden sustraer las emociones que la obra propone para que el músico pueda expresarlas y reproducirlas.

19. Párrafo.	Sentido del texto
A lo largo de mi trabajo conmigo mismo y con músicos que experimentan temor en el momento de tocar he observado que muchas veces no somos conscientes de cuál es el objetivo en nuestro estudio cotidiano. Es así como, en muchos casos, hemos aprendido que los pasos del estudio se dan de la siguiente manera:	en el trabajo consigo mismo se evidencia el objetivo del estudio cotidiano siendo los pasos del estudio
Primero la parte técnica	la técnica,
Luego la parte analítica (que en muchas ocasiones solo se reduce al estilo, análisis armónico superficial, nociones básicas del compositor y poco más).	parte analítica, nociones básicas del compositor y la búsqueda de expresión
Y finalmente la búsqueda y expresión de las emociones que la obra produce. (Weintraub, 2017.Página 35).	nociones básicas
Indudablemente, un estudio con esta cronología disminuye la conexión del músico con su esencia musical, consecuentemente disminuye también su disfrute, su deseo de estudiar y finalmente, el sentido de su estudio. (Weintraub, 2017.Página 36).	esta cronología disminuye la conexión con la esencia musical el deseo y sentido de su estudio

- **Inferencia:** Un estudio cotidiano consciente, permite la sistematización de los objetivos y los pasos más convenientes para lograr la conexión con la esencia musical y el sentido del estudio, involucrando los aspectos técnicos, analíticos y emocionales de manera consciente, dándole al aspecto emocional la importancia que requiere y tiene en tanto objetivo final del que hacer musical.

20. Párrafo.	Sentido del texto
En artículos anteriores hemos distinguido en el ámbito emocional del músico dos aspectos y hemos llamado Ejecutante a aquel aspecto cuya función consiste en el hecho de tocar.	en el ámbito emocional el ejecutante es quien toca y

Este ejecutante también es, lógicamente quien desea hacerlo, ya que es siempre aquél	desea hacerlo
“niño que desea jugar”. En este sentido entendemos por este “jugar” el “crear un mundo en el cual contar sus propias vivencias y emociones”. (Weintraub, 2017.Página 38).	es un niño que juega y cuenta sus vivencias y emociones

- **Inferencia:** Un buen ejecutante en su ámbito emocional mantiene el espíritu de juego en el hecho de tocar, porque desea hacerlo, contando a través de la expresión sonora sus vivencias y emociones.

21. Párrafo.	Sentido del texto
En alguna ocasión hemos llamado a este Ejecutante el “Músico interior”, entendiendo como	el ejecutante es el músico
Músico interior a aquella parte o aspecto propio que tiene la capacidad de conmoverse	interior que se conmueve con
profundamente por el hecho musical y la potencia de expresar esta conmoción en forma de	el hecho musical y expresa esta
sonido, a través de la interpretación de una obra. (Weintraub, 2017.Página 39).	conmoción en su interpretación

- **Inferencia:** El “músico interior” o ejecutante interior es quien expresa la conmoción de la obra y de sí mismo a través del sonido; a través de la interpretación de una obra.

22. Párrafo.	Sentido del texto
El ejecutante es un aspecto eminentemente práctico es aquella parte del músico que sale	el ejecutante es la parte del
al escenario y lleva a cabo el hecho de tocar. Puede hacerlo bien o mal o, incluso puede no	práctica del músico
hacerlo debido al temor que el tocar le produce; pero de todas maneras su función consiste	su función consiste en el
en el hecho de tocar. (Weintraub, 2017.Página 42).	hecho de tocar

- **Inferencia:** La función del ejecutante consiste en el hecho de tocar, y su función en tanto ejecutante, puede estar afectado por el miedo que produce salir al escenario, o por el desconocimiento interno del músico de su ser y su hacer.

23. Párrafo.	Sentido del texto
El crítico/guía por su lado, es aquel aspecto interno del músico que se encuentra junto al	crítico/guía es el aspecto interno
ejecutante cada vez que éste toca, se dispone a tocar, o ha tocado. En este sentido, este	del músico cuya
crítico/guía es un aspecto no práctico y que no toca (pues no es esta su función) sino que	función es opinar sobre la
opina acerca de la manera en la que el ejecutante tocó. (Weintraub, 2017.Página 42).	manera de tocar del ejecutante

- **Inferencia:** El crítico/guía es quien evalúa el trabajo del ejecutante, su función consta de su aspecto no práctico, y suele opinar de la misma manera en la que el maestro suele evaluar el desempeño del músico.

24. Párrafo.	Sentido del texto
La relación entre el Ejecutante y el crítico/guía constituye la relación fundamental del	el ejecutante y el crítico/guía
aspecto Emocional del músico y, determina en gran medida la autoestima, la confianza y la	constituyen la relación del
valoración que este músico tendría hacia sí mismo y hacia su labor. (Weintraub, 2017.Página	aspecto emocional.
45).	

- **Inferencia:** La autoestima, la confianza y la valoración del músico están determinadas por la relación crítico/guía y ejecutante en el ámbito emocional del músico, y su incidencia en el miedo escénico está basada en esta relación.

25. Párrafo.	Sentido del texto
--------------	-------------------

La relación entre el Ejecutante y Critico/guía reproduce la relación que se da entre Hijo y Padre o entre Alumno y Maestro. En este sentido, el Ejecutante/Hijo/Alumno es el “ser a nutrir” mientras que el Critico/guía/Padre/Maestro es el “ser que nutre”. (Weintraub, 2017.Página 45).	el ejecutante y el crítico/guía reproducen la relación entre hijo: “ser a nutrir” y maestro “ser que nutre”
--	---

- **Inferencia:** La relación entre el crítico/guía y ejecutante reproduce la relación entre el hijo y el padre, por tanto, las características de la relación disfuncional entre el hijo y el padre afectan de manera directa las relaciones en entre el alumno y el maestro en el ámbito emocional.

26. Párrafo.	Sentido del texto
De la misma manera un maestro está relacionado con su alumno para ayudarlo y no para tocar. Así, podrá tocar brillantemente o no, pero este tocar no tiene que ver con su función de maestro; es por ello por lo que encontramos, en muchas ocasiones, excelentes músicos con profundas carencias como maestros. (Weintraub, 2017.Página 46).	el maestro se relaciona con su alumno para ayudarlo y no para tocar, su función es diferente de su desempeño

- **Inferencia:** Por lo general, los músicos excelentes presentan carencias como profesores y como ayudadores de sus alumnos, debido a que no se conoce la verdadera función del maestro en tanto guía del estudiante.

27. Párrafo.	Sentido del texto
Como se podrá entrever, el origen de esta relación interna entre Ejecutante y Critico/guía se encuentra, por lo general, en la relación que el músico ha tenido con sus primeras figuras de autoridad, es decir padres y primeros Maestros. (Weintraub, 2017.Página 46). Así, el crítico/guía aprendió a tratar al Ejecutante de una similar a cómo estas mismas figuras de autoridad han tratado al músico cuando éste era un niño, sea en hechos relacionados a la música o no. (Weintraub, 2017.Página 46).	la relación entre crítico/guía y el ejecutante reproduce la relación con las primeras figuras de autoridad aprendiendo el trato cuando este era niño

- **Inferencia:** La relación interna entre el crítico/guía y ejecutante interior tiene su fundamento en lo psicológico, como un problema que desde la infancia radica su manera de tratar y ser tratado como consecuencia de la interacción de las primeras figuras de autoridad, permeando lo personal y afectando el desempeño musical.

28. Párrafo.	Sentido del texto
“la confusión es la siguiente: el músico cree que teme tocar en público o, mejor dicho, que teme equivocarse en público. Sin embargo, es importante comprender que en realidad ningún músico teme tocar en público y ningún músico teme equivocarse en público; lo que el músico teme en realidad, es lo que le ocurre internamente cuando se equivoca en público. Y esto es así porque lo que le ocurre internamente es un aspecto interno maltratado, abandonado y desvalorizado por otro, cuya verdadera función es protegerlo, ayudarlo y acompañarlo en el proceso de crecimiento. La comprensión de esta sutil pero fundamental diferencia es el punto de apoyo para a transformación del miedo escénico en el ámbito emocional. (Weintraub, 2017.Página 49). En este sentido, cuando el músico comprende que lo que teme no es al público sino a una parte de sí mismo, experimenta una sensación dolorosa, pero a la vez tranquilizadora. (Weintraub, 2017.Página 49).	se cree que se teme a tocar en público pero en realidad no se teme al público sino a lo que ocurre internamente cuando se equivoca y es desvalorado por quien debería protegerlo. este punto transforma el miedo en el ámbito emocional, al comprenderlo se experimenta dolor, pero calma a la vez

- **Inferencia:** Al comprender que el miedo escénico ocurre como consecuencia de la reacción interna que sufre el músico cuando se equivoca, permite ver que el detonante no es tocar en público, sino el maltrato interno que sufre el músico cuando se equivoca en público, temiendo en realidad, a una parte de sí mismo.

29. Párrafo.	Sentido del texto
Para finalizar diremos que, cuanto más funcional es el alumno menos utiliza la clase para intentar ser querido, aceptado, incluido o simplemente para comprobar su valor como músico. Un alumno funcional es aquél que ha comprendido que la clase es para aprender y que su maestro no es quien debe “quererlo” (más allá de la relación de afecto que pueda o no darse entre ambos) sino quien debe ayudarlo a tocar cada vez mejor y a disfrutar cada vez mas de su relación con su instrumento. Cuando un alumno “más funcional” comprende que está yendo a su clase a “ser querido o aceptado” trabaja en otros ámbitos acerca de esta necesidad y no le exige a su maestro que subsane esta carencia”. (Weintraub, 2017.Página 59).	un alumno funcional no utiliza su clase para ser querido sino para aprender y su maestro es quien lo ayuda a tocar cada vez mejor y relacionarse con su instrumento, no para que el maestro subsane esta carencia

- **Inferencia:** La clase es un espacio en donde el alumno aprende a relacionarse con su instrumento y a tocar mejor guiado por su profesor cuya función bien establecida excluye del rol los aspectos emocionales no convenientes para el funcionamiento de la clase.

30. Párrafo.	Sentido del texto
Esto no significa que el alumno “más funcional” soporte el maltrato por parte de su maestro ya que por lo general el maltrato dificulta e impide el crecimiento, sino que su objetivo no está puesto en el ser aceptado sino en aprender”. (Weintraub, 2017.Página 59).	el alumno más funcional no soporta el maltrato del maestro su objetivo está en aprender

- **Inferencia:** El alumno funcional es aquel músico que tiene claro que el objetivo de su estudio es aprender, y no ser aceptado por su maestro, y por esta razón no soporta el maltrato que pudiera surgir de ésta confusión.

31. Párrafo.	Sentido del texto
Así, se suele creer que al tener un menor nivel y un menor reconocimiento es el alumno quien debe estar al servicio del maestro y por lo tanto es el alumno quien, como hemos visto, debe tocar para que el maestro esté conforme con su ejecución. Sin embargo, es fundamental comprender que en la relación alumno-maestro es este último quien debe estar al servicio de aquél, ya que su función es ayudar al alumno a tocar mejor y a disfrutar más de su ser músico. Esto no quiere decir que el maestro sea responsable de cada fracaso del alumno; pero si quiere decir que el maestro debe buscar diferentes maneras para poder ayudar al alumno en su progreso y debe reconocer su parte de responsabilidad cuando el alumno no obtiene los resultados deseados. (Weintraub, 2017.Página 61).	se cree que el alumno está al servicio del maestro y toca para que él esté conforme, en esta relación es el maestro quien está al servicio del alumno para ayudarlo a tocar mejor y disfrutar sin ser responsable de cada fracaso del alumno pero reconociendo su parte en los resultados obtenidos.

- **Inferencia:** Al reconocer la responsabilidad y función de cada integrante en la relación alumno-maestro, permite que el alumno pueda progresar y tocar mejor, al igual que disfrutar más. Ya que el maestro debe ayudar al alumno y ser consciente de su responsabilidad en la obtención de resultados, así como el alumno.

32. Párrafo.	Sentido del texto
Finalmente, al cabo de unos meses, Alicia comentó que sus clases no le estaban sirviendo, que cada vez tenía menos deseos de estudiar y que estaba pensando en “abandonar” a su profesora. Además, comentó que, como no era la primera vez que pasaba por este proceso de entusiasmo inicial-decepción-sensación de no poder-abandono”, estaba pensando seriamente en abandonar la música. (Weintraub, 2017.Página 65).	cuando la clase no sirve se pierde el deseo de estudiar y al pasar continuamente por este proceso se piensa seriamente en abandonar la música

- **Inferencia:** El deseo de abandonar la actividad musical radica en la disfuncionalidad de la clase, creando un ciclo continuo y repetitivo en el alumno, teniendo como etapas el entusiasmo inicial, decepción, sensación de no poder, abandono. Con esto se pierde el interés en la clase y en el estudio, creando poco a poco el deseo por el abandono de la música.

33. Párrafo.	Sentido del texto
Como hemos señalado anteriormente, si el maestro es disfuncional, muy probablemente también juegue el juego de “tocas bien/te quiero-no tocas bien/no te quiero”. Sin embargo, como hemos visto es el alumno quien decide para qué va a la clase, y esto es así porque la clase es esencialmente suya, es su vida musical la que se juega en ella y, finalmente, es él quien decide qué tipo de maestro quiere tener. (Weintraub, 2017.Página 69).	si el maestro es disfuncional jugará el juego de tocas bien, sin embargo es el alumno quien decide para qué va a la clase, sobre si juega y su maestro

- **Inferencia:** La elección del alumno sobre su clase, sobre su maestro y sobre su vida musical es primordial y necesaria, porque al comprender el para qué de su clase y que tipo de maestro tiene o desea tener, afecta o beneficia su desarrollo musical.

34. Párrafo.	Sentido del texto
En esta inseguridad central que el músico experimenta con respecto a la obra que está tocando (o a punto de tocar) se traslada al miedo escénico y así, el músico cree que teme a tocar ante el público, cuando lo que en realidad le ocasiona temor es que quede en evidencia ante el público que hay una serie de aspectos centrales de la obra que (“sabe” que) no conoce en profundidad. (Weintraub, 2017.Página 72).	la inseguridad central de la obra se traslada al miedo escénico haciendo creer que se teme al público, cuando es a quedar en evidencia frente a lo que no “se sabe” de la obra

- **Inferencia:** La inseguridad central que produce el desconocimiento profundo de la obra que se está tocando genera miedo escénico, porque se teme mostrar esta carencia y quedar en evidencia ante el público de la falta de conocimiento de los aspectos centrales de la obra, que se sabe que no se conoce o domina, siendo primero la inseguridad que el miedo escénico.

35. Párrafo.	Sentido del texto
Sin embargo, cuando el aspecto técnico está resuelto y el músico continúa experimentando temor suele ser importante preguntarse qué es en realidad lo que este músico aún no sabe de la obra que está tocando. (Weintraub, 2017.Página 73).	cuando el temor continúa se debe preguntar por lo que aún no se sabe de la obra

- **Inferencia:** El miedo escénico es un indicativo de algún vacío que persiste en la obra que se está tocando, una vez que el aspecto técnico está resuelto pero el síntoma persiste.

36. Párrafo.	Sentido del texto
Hemos visto que un artista es una Persona que tiene el deseo/necesidad de expresar-se a través del arte. Y que un Músico es un Artista que tiene el deseo/necesidad de expresar-se a través del sonido. (Weintraub, 2016.Página 24).	un artista es una persona que tiene deseo/necesidad expresar-se a través del sonido
Así, cuando una persona tiene el deseo/necesidad de expresar-se a través del arte (y esto lo convierte en Artista), y tiene el deseo/necesidad de expresar-se a través del sonido (y esto lo convierte en Músico), tiene el deseo de expresar <i>su vida</i> a través del sonido. (Weintraub, 2016.Página 24).	siendo persona, artista y músico que expresa su vida a través del sonido

- **Inferencia:** Una persona puede ser músico y artista, dependiendo de sus deseos y necesidades de expresión y por el medio en el cual necesita guiar ésta expresión, siendo el sonido, la herramienta que posibilita ser a la persona, músico.

37. Párrafo.	Sentido del texto
Entendemos por <i>fuerza interior</i> aquel lugar dentro de la persona en el que se encuentra	la fuerza interior es el lugar en el

aquello que ésta, en tanto Músico, tiene el deseo/necesidad de expresar a través del sonido. (Weintraub, 2016.Página 25).	que está el deseo/necesidad de expresar dentro de la persona
--	--

- **Inferencia:** Encontrar la fuente interior dentro del músico, posibilita su deseo y necesidad de expresión que posee y que puede manifestar a través del sonido.

38. Párrafo.	Sentido del texto
Así, el intérprete de música es un músico y, en este sentido, tiene como todo músico una necesidad expresiva que solo se satisface a través de la expresión sonora.	el intérprete de música es un músico con una necesidad
Ahora bien, en tanto intérprete de música, tiene en su universo algunos elementos que ni el compositor ni el improvisador tienen. Estos elementos son dos:	expresiva, teniendo elementos que no tienen el compositor
Una obra no compuesta por él.	ni el improvisador, son: una obra no compuesta por él y un compositor.
Un compositor, que es quien compuso la obra. (Weintraub, 2016.Página 39).	el intérprete desarrolla un vínculo a partir de objetivos no conscientes que definen su ser intérprete
En este sentido, el intérprete de música desarrolla un vínculo, tanto con la obra como con el compositor y se vincula con ellos a partir de objetivos muchas veces no conscientes que son los que, en definitiva, definen su ser <i>intérprete</i> . (Weintraub, 2016.Página 39)	cuando se acerca a una obra a partir de estos objetivos define su actividad en tanto intérprete
Es decir, que cuando un intérprete se acerca a una obra (y a través de ella, al compositor) tiene consciente o inconscientemente un objetivo y es a partir de este objetivo que se define su actividad en tanto intérprete” (Weintraub, 2016.Página39).	

- **Inferencia:** El intérprete de música es un músico cuyos elementos de su ser intérprete están diferenciados del improvisador y el compositor, estas diferencias radican en el vínculo que establece con el compositor y la obra a través de objetivos conscientes o inconscientes, siendo ambos elementos, compositor y obra, ajenos a él.

39. Párrafo.	Sentido del texto
Como hemos señalado anteriormente las <i>maneras</i> de ser intérprete se definen y diferencian fundamentalmente a partir de los objetivos que los diferentes tipos de interprete persiguen. Evidentemente este objetivo se encuentra antes del encuentro del músico con la obra que va a abordar. Es decir, el músico se encuentra con la obra para alcanzar un objetivo u otro; objetivo que el músico tiene en su interior previamente al encuentro con la obra. (Weintraub, 2016.Página 40).	el intérprete se define y diferencia a partir de los objetivos que persigue antes del encuentro del músico con la obra, objetivo que tiene en su interior y que pretende alcanzar con la obra.
Como también hemos señalado anteriormente este objetivo suele no estar consciente en el músico, lo cual no quiere decir que no esté presente y que el músico no lo siga de manera decisiva. En realidad, con los objetivos no conscientes ocurre lo mismo que con lo no consciente en general: nos domina, nos toma y terminamos siendo títeres de aquello que está en nosotros y que no sabemos que está en nosotros. (Weintraub, 2016.Página 41).	el objetivo no está consciente pero está presente de manera decisiva, dominando y tomando, aunque no sabemos que está en nosotros
Ahora bien, si bien el objetivo determina lo fundamental no es lo único que diferencia cada manera de ser interprete. Los otros puntos importantes, y que evaluaremos a continuación, son: la manera de estudiar. Qué aspectos de la obra incluye y que aspectos no, el concepto de interprete ideal que el músico persigue, el vínculo con el compositor que el intérprete establece y la etapa evolutiva personal a partir de la cual el intérprete se vincula con la obra y, en definitiva, con la música”. (Weintraub, 2016.página 41).	el objetivo determina la manera de ser intérprete, la manera de estudiar, el vínculo con el compositor, y etapa evolutiva personal del vínculo con la obra y la música

- **Inferencia:** El intérprete de música se define y diferencia por los objetivos que pretende alcanzar con la obra que está estudiando o que va a estudiar, siendo muchas veces estos objetivos inconscientes en el intérprete y que determina el trabajo del intérprete sobre la

obra, sobre su ser intérprete, sobre su manera de estudiar y del vínculo tanto del compositor como de sí mismo en tanto músico.

40. Párrafo.	Sentido del texto
Objetivo: Cuando hablamos de objetivo de la interpretación nos referimos a para qué el músico va a tocar en la próxima presentación. (Weintraub, 2016.Página 41).	objetivo de la interpretación es el para para qué de su próxima presentación.

- **Inferencia:** El objetivo de la presentación constituye el final del proceso que el intérprete realiza en pro de su próxima presentación.

41. Párrafo.	Sentido del texto
Manera de estudiar: Es el objetivo puesto en la sesión de estudio. Es decir, la manera de estudiar se define según el objetivo (consciente o inconsciente) que el músico persigue durante su estudio cotidiano. (Weintraub, 2016.Página 41).	objetivo en la sesión de estudio, es la manera de estudiar durante estudio cotidiano

- **Inferencia:** La manera de estudiar determina el objetivo con que el que músico trabaja sobre la obra en su estudio cotidiano inconsciente o no; y que define su ser intérprete.

42. Párrafo.	Sentido del texto
Aspectos de la obra: Son los aspectos que veremos en la segunda parte de este libro, <i>aspecto específicamente musical de la interpretación musical:</i> el aspecto técnico, el aspecto analítico y el aspecto emocional. (Weintraub, 2016.Página 41).	los aspectos específicamente musicales de la interpretación musical, técnico analítico y emocional

- **Inferencia:** Los aspectos específicamente musicales de la interpretación musical son los aspectos en los que se puede dividir una obra para su estudio, siendo estos el aspecto técnico, el aspecto analítico y el aspecto emocional.

43. Párrafo.	Sentido del texto
El aspecto técnico tiene que ver con la técnica que es necesario poseer para poder tocar la obra, el aspecto analítico tiene que ver con lo que el músico puede entender de la obra que está tocando y el aspecto emocional tiene que ver con las emociones que la obra propone y que el músico tiene como tarea percibir, experimentar y expresar. (Weintraub, 2016.Página 42).	es la técnica necesaria para tocar, el analítico es para entender la obra el emocional es lo que propone la obra y el músico debe percibir, experimentar y expresar.

- **Inferencia:** El aspecto técnico es la parte que el músico debe poseer para poder interpretar la obra que se propone, el aspecto analítico es lo que el músico puede entender de la obra y el aspecto emocional son las emociones que la obra propone pero que el intérprete de música debe poder experimentar en sus ejecuciones.

44. Párrafo.	Sentido del texto
Aspectos del propio intérprete: Evidentemente, cada aspecto de la obra se relaciona directamente con un aspecto del propio músico y, para poder vincularse con la obra en cada aspecto el músico debe desarrollarse también en diferentes aspectos propios. (Weintraub, 2016.Página 42).	aspectos del propio intérprete aspecto del propio músico debe desarrollarse en diferentes aspectos propios

- **Inferencia:** El desarrollo de los aspectos propios del intérprete permite relacionarse con la obra de manera más concreta, creando mejores vínculos con la obra, logrando entender la obra y entenderse.

45. Párrafo.	Sentido del texto
Así, el desarrollo del aspecto técnico siempre tiene que ver con un desarrollo del <i>aspecto</i>	aspecto técnico tiene que ver con un desarrollo del aspecto
<i>físico/corporal</i> del músico, porque toda técnica es, en definitiva, un desarrollo corporal. (Weintraub, 2016.Página 42).	físico corporal, desarrollo corporal

- **Inferencia:** El desarrollo corporal es la habilidad técnica que necesita desarrollar el intérprete de música para poder abordar una obra.

46. Párrafo.	Sentido del texto
El desarrollo del aspecto analítico tiene que ver con un desarrollo del <i>aspecto intelectual</i> del músico porque el análisis de una obra tiene que ver con lo que de esa obra puede ser	aspecto analítico tiene que ver con un desarrollo del intelecto, mediante el análisis de una obra;
entendido y siempre entendemos a nivel intelectual. (Weintraub, 2016.Página 42).	entendemos a nivel intelectual

- **Inferencia:** El desarrollo intelectual es una habilidad necesaria en el intérprete de música para poder analizar obras y comprender todo lo que el aspecto analítico de la obra propone.

47. Párrafo.	Sentido del texto
Y finalmente, el desarrollo del aspecto emocional de la obra siempre tiene que ver con un desarrollo del <i>Aspecto emocional/psicológico</i> del músico porque solo pueden	aspecto emocional de la obra es el desarrollo del aspecto emocional/psicológico
experimentarse emociones propuestas por la obra a partir de la experimentación de las	busca experimentar emociones propuestas por la obra
propias emociones. (Weintraub, 2016.Página 42).	

- **Inferencia:** El desarrollo del aspecto emocional/psicológico es la habilidad que necesita el intérprete de música para expresar las emociones que la obra propone a través de su aspecto emocional, y experimentadas a través de las emociones propias.

48. Párrafo.	Sentido del texto
Concepto de intérprete ideal: Es la imagen que el intérprete tiene en su interior (consciente o inconscientemente) y que persigue. Esta imagen está armada a partir de infinidad de	es la imagen que el intérprete tiene consciente o no
factores y, si no está consciente en el músico, suele estar en desacuerdo con los propios	al ser inconsciente en él
valores del músico. Es decir que, si no está consciente, el persigue una imagen con la que	va en contra de los valores del
en realidad, está en desacuerdo. Busca llegar a un lugar al que, en realidad, no desea ir. (Weintraub, 2016.Página 43).	músico, estando en desacuerdo

- **Inferencia:** La imagen del intérprete ideal es la idea que tiene el intérprete de música acerca de lo que para él debe ser un intérprete, aunque esté hecho de manera inconsciente por el músico, yendo en contra, la mayoría de veces, con los valores del músico.

49. Párrafo.	Sentido del texto
El vínculo con el compositor: Evidentemente los intérpretes establecemos un vínculo con el compositor, aunque en general no lo conocemos personalmente ni lo conoceremos. En este	el intérprete establece un vínculo con el compositor
vínculo armamos un compositor como quien arma un muñeco y luego creemos que ese	y arma un compositor para creer que es como se arma.
compositor es como nosotros lo hemos armado. Este vínculo surge de la manera a partir de	esto influye con la obra.
la cual pensamos al compositor e influye notablemente en nuestro vínculo con la obra. (Weintraub, 2016.Página 43).	

- **Inferencia:** El vínculo que establece el intérprete de música con la obra y con el compositor, determina en gran medida su relación posterior con estos mismos, siendo muchas veces inconscientes en el músico quien forma un perfil de estos elementos para luego asimilarlos como reales y válidos.

50. Párrafo.	Sentido del texto
Etapa evolutiva personal a partir de la cual actúa el intérprete: existen tres etapas evolutivas centrales:	etapa evolutiva personal
La niñez	centrales
La adolescencia	la niñez
La adultez. (Weintraub, 2016.Página 43).	la adolescencia
	la adultez

- **Inferencia:** Las etapas evolutivas personales del intérprete de música tienen relación directa con los objetivos musicales, el vínculo con la música y su actividad musical, siendo la niñez, la adolescencia y la adultez, los tipos de etapas centrales del intérprete.

51. Párrafo.	Sentido del texto
En cada etapa hay una diferencia en relación con el punto de referencia. Así, en la niñez el punto de referencia es otro más grande a quien el niño necesita satisfacer. (Weintraub, 2016.Página 44).	la niñez es una etapa en donde el punto de referencia es otro.

- **Inferencia:** En la etapa de la niñez, el punto de referencia es una autoridad externa a la cual se le satisface por medio de la cesión absoluta del criterio musical.

52. Párrafo.	Sentido del texto
En la adolescencia el punto de referencia es otro más grande a quien el adolescente necesita desafiar. (Weintraub, 2016.Página 44).	la adolescencia es una etapa donde se desafía al otro.

- **Inferencia:** En esta etapa de la adolescencia, el punto de referencia sigue siendo una autoridad externa a quien se le puede desafiar a través del criterio propio o la necesidad de comprobar lo dicho por medio de la demostración.

53. Párrafo.	Sentido del texto
Y en la adultez el punto de referencia es el propio adulto que toma del otro aquello que considera bueno para él y no toma del otro aquello que no considera bueno para él. Y con todo eso, hace su propio camino. (Weintraub, 2016.Página 44).	punto de referencia es el propio adulto, toma de otro lo que necesita para sí

- **Inferencia:** En la adultez, el punto de referencia es el propio criterio que sirve como filtro para tomar lo que se considera como bueno y desechar lo que se considera como malo.

54. Párrafo.	Sentido del texto
Como veremos a continuación, cada tipo de interprete actúa desde una etapa evolutiva personal diferente". (Weintraub, 2016.Página 44).	cada interprete actúa desde etapa personal diferente.

- **Inferencia:** Cada intérprete atraviesa estas etapas evolutivas de su personalidad durante su proceso de formación. La niñez, la adolescencia y la adultez, en términos evolutivos de la personalidad, no se relacionan únicamente con la edad biológica del individuo, siendo las experiencias y vivencias de cada sujeto determinantes para el tránsito entre ellas.

55. Párrafo.	Sentido del texto
<b>El intérprete de música como un re-creador:</b> objetivo fundamental: experimentar y expresar las emociones profundas que la obra propone (en su opinión). (Weintraub, 2016. Pág.58).	el intérprete re-creador expresa emociones profundas que la obra propone

- **Inferencia:** El intérprete de música re-creador, hace uso del estudio previo para expresar las emociones profundas que la obra que contiene. Hace uso del conocimiento de los aspectos de la obra para proponer desde allí su interpretación.

56. Párrafo.	Sentido del texto
Este tipo de intérprete de música tiene, una consciencia más amplia que los anteriores. Esta amplitud se observa, como veremos, en la capacidad de incluir todos los aspectos y en comprender que, en definitiva, él es su propio juez en el momento de decidir una interpretación. Su objetivo fundamental es doble: Experimentar y Expresar. (Weintraub, 2016. Pág.59).	este intérprete tiene una conciencia más alta, incluye todos los aspectos siendo su su propio juez, busca experimentar y expresar

- **Inferencia:** Este tipo de interprete comprende que la ejecución de una obra es un proceso de inclusión de los aspectos que la obra contiene. La experimentación y la expresión son el resultado de objetivos conscientes en su interpretación, siendo su propio criterio el juez que determina la calidad de su desempeño.

57. Párrafo.	Sentido del texto
Manera de estudiar: Evidentemente este Músico estudia en su estudio cotidiano con el mismo objetivo con el que toca. Es decir, estudia para poder Experimentar y Expresar las emociones profundas que la obra tiene (en su opinión). (Weintraub, 2016. Pág.59).	estudia con el mismo objetivo con el que toca, busca expresar las emociones profundas

- **Inferencia:** La manera de estudiar en su estudio cotidiano tiene coherencia con los objetivos musicales que se ha propuesto (experimentar y expresar según su criterio), hay una relación funcional entre lo musical y lo personal.

58. Párrafo.	Sentido del texto
Qué aspectos de la obra incluye y que aspectos no: Este tipo de intérprete es el único (al menos de los que veremos aquí) que incluye todos los aspectos mencionados: El Aspecto técnico, analítico y emocional. (Weintraub, 2016. Pág.60).	es el único que incluye todos los aspectos mencionados técnico, analítico y emocional

- **Inferencia:** Este tipo de intérprete es el más integral porque involucra todos los aspectos mencionados (El aspecto técnico, el analítico y el emocional) y es quien está más desarrollado en la etapa evolutiva de su personalidad.

59. Párrafo.	Sentido del texto
Qué aspectos de propio interprete están incluidos y que aspectos no: Como es evidente, también en este ítem este tipo de intérprete es el único que incluye los aspectos mencionados. (Weintraub, 2016. Pág.61).	este intérprete incluye todos los aspectos mencionados

- **Inferencia:** El intérprete de música incluye todos los aspectos sobre su proceso, es aquel que puede dar cuenta de los aspectos que posee y de aquellos sobre los que debe trabajar.

60. Párrafo.	Sentido del texto
Concepto del interprete ideal: A diferencia de los otros tipos de intérprete éste considera que el intérprete ideal es un re-creador. (Weintraub, 2016. Pág.61).	intérprete ideal
	es un re-creador

- **Inferencia:** El intérprete ideal es un re-creador porque tiene en cuenta todos los aspectos de la obra, tanto el aspecto técnico, como el analítico y el emocional, y sus aspectos en tanto músico: aspecto físico/corporal, aspecto intelectual y emocional psicológico, para luego expresar y experimentar las emociones que la obra propone desde las emociones propias.

61. Párrafo.	Sentido del texto
Vínculo con el compositor: El Vínculo que este tipo de intérprete desarrolla con el compositor es profundo y, digámoslo así, amoroso. (Weintraub, 2016. Página 61).	vínculo con el compositor
	es profundo y amoroso

- **Inferencia:** El vínculo entre el compositor y el intérprete está dado por la relación que el músico establece con la obra desde el respeto profundo por todos los aspectos que la obra posee y que el intérprete en su tarea debe captar y desarrollar desde su estudio y su presentación.

62. Párrafo.	Sentido del texto
Etapa evolutiva sobre la cual actúa el intérprete: Este tipo de intérprete se encuentra en lo que podríamos llamar la Etapa adulta. No es indiferente o despectivo hacia las opiniones externas a él, las escucha y las considera. Escucha a los maestros y los considera, le interesa profundamente lo que el compositor quiso decir con/en su obra, le importa el público y la opinión de los otros músicos de su hacer. Sin embargo, en última instancia, él es su propio parámetro. (Weintraub, 2016. Pág.63).	este interprete se encuentra en la etapa adulta
	no es indiferente a las opiniones,
	le importa el público,
	escucha la opinión de los otros
	pero él es su propio parámetro

- **Inferencia:** El intérprete de música que actúa desde la etapa evolutiva adulta, mantiene su criterio en primera instancia, sin rechazar la opinión de maestros, compañeros de oficio, el compositor, pero siempre pensando en el público y teniendo el centro en su parámetro.

63. Párrafo.	Sentido del texto
La carrera: la carrera es lo que sucede en lo relativo al crecimiento a nivel profesional de una persona, y que surge como consecuencia de la mirada que otros tienen sobre el desempeño de esta persona (Weintraub, 2016. Página 68).	la carrera es relativo al crecer profesional como consecuencia de la mirada de otro.

- **Inferencia:** La carrera es el crecimiento personal de un músico el cual se somete al criterio evaluativo de otros quienes catalogan y aprueban su desempeño.

64. Párrafo.	Sentido del texto
Como hemos visto, es necesario recordar que en las instituciones de educación musical se hace fundamentalmente carrera y no Música para poder así entender que el hacer Música debe quedar para otro espacio. Ahora bien, muchas veces esta idea de hacer carrera en lugar de hacer Música invade también un espacio en el que la enseñanza es individual y sin momentos de evaluación como la clase particular de instrumento. (Weintraub, 2016. Página 82).	instituciones de educación musical hacen fundamentalmente carrera, hacer música queda para otro espacio en donde la enseñanza es individual, clase particular de instrumento

- **Inferencia:** La clase particular de instrumento es el espacio dentro de las instituciones y la carrera dedicado al desarrollo individual del músico, dejando otros espacios para la formación profesional en donde el criterio evaluativo es general.

65. Párrafo.	Sentido del texto
Una clase de instrumento es un lugar en el que dos personas se reúnen para que una de ellas (el maestro) ayude a otro (el alumno) a expresarse a través de un instrumento musical. (Weintraub, 2016. Página 87).	la clase de instrumento es un lugar para el maestro y alumno y un instrumento musical

- **Inferencia:** En la clase de instrumento se lleva a cabo la relación entre alumno y maestro, en donde el maestro ayuda a su alumno a tocar mejor y a expresarse a través del instrumento musical.

66. Párrafo.	Sentido del texto
Como se observará el vínculo entre Maestro y Alumno constituye un punto de suma importancia en la vida del alumno y, como veremos más adelante, servirá de vínculo matriz a partir del cual se armarán, en el interior del alumno todos los otros vínculos relacionados con la música (al menos hasta que pueda ser consciente de este vínculo). (Weintraub, 2016. Página 112).	vínculo entre alumno y maestro servirá de vínculo matriz con el que se arman los vínculos relacionados con la música.

- **Inferencia:** Los vínculos relacionados con la música, que se arman a partir del vínculo matriz entre el alumno y el maestro, son condicionados por este primer vínculo, cuya marcha dependerá de la funcionalidad de este vínculo matriz.

67. Párrafo.	Sentido del texto
En este sentido, un músico que toca para sí mismo es como el sol, él mismo está en contacto con su propia luz y está, por lo tanto, iluminado y así ilumina a su alrededor. Pero no porque esté pensando en hacerlo sino porque en el tocar se ha conectado con su propia luz, y lo ha hecho a través de su búsqueda esencial del hecho musical. (Weintraub, 2016. Página 169).	un músico que toca para sí mismo tiene su propia luz, en el tocar se ha conectado y busca la esencial del hecho musical

- **Inferencia:** Para encontrar la esencia del hecho musical es necesario aprender a tocar para sí mismo, determinando las condiciones que implica y conectándose con su propia luz.

68. Párrafo.	Sentido del texto
La técnica general es lo mismo. Es la técnica del instrumento, pero no atravesada por la búsqueda personal del instrumentista. Por lo tanto, es, en líneas generales, común a todos los instrumentistas que ejecutan ese instrumento, o, al menos, a todos los instrumentistas que comparten esa escuela de instrumento. (Weintraub, 2016. Página 184).	técnica general es la búsqueda no personal del instrumento es común a todos los instrumentistas y a esa escuela de instrumento

- **Inferencia:** La técnica general es el desarrollo técnico en el instrumento, siendo esta técnica general a todos los instrumentistas que participan en este tipo de escuela de instrumento.

69. Párrafo.	Sentido del texto
Porque como veremos, no sólo cada instrumentista necesita un desarrollo también individual de técnica general, sino que cada obra necesita también un desarrollo individual de la técnica general del instrumento. (Weintraub, 2016. Página 188).	cada instrumentista necesita un desarrollo individual de la técnica general, y una obra necesita un desarrollo individual de la técnica general

- **Inferencia:** La técnica individual está ligada con la técnica general en tanto que la técnica individual parte de la técnica general para su desarrollo a nivel personal del músico, y a su

vez, la técnica general de una obra, necesita un desarrollo individual de su técnica general del instrumento.

70. Párrafo.	Sentido del texto
Llamamos técnica individual a aquella técnica que es necesario desarrollar para expresar lo que denominamos la Emoción Profunda Individual. (Weintraub, 2016. Página 188).	la técnica individual expresa la emoción profunda individual

- **Inferencia:** La emoción profunda individual son las emociones que el aspecto emocional de la obra produce y que el músico en su ser individual expresa con sus emociones particulares con la ayuda de la técnica individual.

71. Párrafo.	Sentido del texto
Capítulo 16: Las consecuencias del vínculo básicamente disfuncional entre crítico/guía y su Ejecutante: (Weintraub, 2016. Página 425).	consecuencia del vínculo entre el crítico/guía y el ejecutante

- **Inferencia:** La relación básicamente disfuncional entre el crítico/guía y el ejecutante, repercute en ámbito existencial del músico, trayendo consecuencias en su ser intérprete.

77. Párrafo.	Sentido del texto
El lugar en el que toca el músico puede ser cualquiera de los <i>lugares de exposición</i> que hemos mencionado en este libro (44) (concierto, concurso, examen, clase, fiesta familiar, ensayo, etc.) y allí donde está tocando hay al menos una persona escuchándolo (público, jurado; examinador, maestro, familiar, colega, etc.), o que el músico cree que lo escucha, como por ejemplo el vecino que el músico cree que lo escucha cuando él estudia. Como esta es una escena interna poco importa si el vecino verdaderamente escucha al músico o no, lo verdaderamente importante es que el músico cree que el vecino sí lo está escuchando, por lo tanto, para el músico lo está escuchando. Con el correr de los años también he comprendido que hay otro factor que, sin ser una persona, actúa en esta escena interna como una persona que “escucha” al músico: el grabador con el que el músico graba su sesión de estudio. (Weintraub, 2016. Página 429).	el lugar donde el músico toca puede ser el concierto, clase, y una persona está escuchándolo jurado, examinador, maestro o el vecino, siendo más una escena interna porque cree que el vecino sí lo está escuchando, por tanto, para el músico si lo escucha, también el grabador actúa como una persona en la sesión de estudio

- **Inferencia:** Los lugares de exposición son escenarios en donde existe una persona que escucha tocar al músico, siendo el examen, el concierto, la clase posibles escenarios, y, profesores, colegas, vecinos; posibles escuchas o públicos.

79. Párrafo.	Sentido del texto
Evidentemente no hace falta andar mucho más para comprender que la escena que mencionábamos anteriormente y que el músico teme que se dé en el vínculo con el <i>otro</i> en el ámbito musical es, en realidad, una escena que le viene al músico de otro ámbito, el interno, y que tiene que ver con el Vínculo básicamente disfuncional entre el crítico/guía y Ejecutante. Y, más específicamente, el familiar en el vínculo entre él, siendo niño y su padre/Madre. (Weintraub, 2016. Página 431).	la escena anterior evidencia el temor del vínculo con el otro que le viene al ámbito interno y el vínculo básicamente disfuncional entre el crítico/guía y el ejecutante y más entre él de niño y su padre/madre

- **Inferencia:** La primera relación entre el músico siendo niño y su padre/madre, incide en las relaciones futuras funcionales o no, que el músico tenga cuando se relacione con otro u otros, en ambientes evaluativos donde el músico deba ser expuesto y los escenarios en donde estas interacciones tienen lugar.

84. Párrafo.	Sentido del texto
Habitar la obra: Una obra es como una casa. Tiene diferentes partes, habitaciones, lugares.	la obra tiene diferentes

Y también energías, sensaciones. Y también aromas, situaciones, colores. En una casa uno puede estar o puede no estar. Si estamos, podemos vivir en ella o no vivir en ella. Si vivimos en ella, podemos habitarla o no habitarla.	energías, sensaciones, situaciones, colores, se puede vivir en ella habitarla la obra
--	---

- **Inferencia:** habitar la obra significa entender las diferentes partes que la componen: energías, sensaciones, situaciones, colores; para luego poder habitarla desde el conocimiento de estos elementos.

85. Párrafo.	Sentido del texto
Habitar no significa estar en, sino significa vivir en. Habitar significa <i>estar lo más presente posible allí donde estamos, siendo lo más conscientes posible de lo que allí ocurre y tomando decisiones allí donde nos corresponde tomarlas. Al igual que en una casa, podemos vivir en ella durante años y no habitarla o podemos comenzar a habitarla ya desde el primer día.</i> (Weintraub, 2016. Página 464).	habitar significa vivir en lo más conscientes posibles, viviendo en ella habitarla desde el primer día

- **Inferencia:** Entre más alto sea el nivel de consciencia de lo que ocurre en la obra, más sencillo es habitarla y vivirla desde el primer momento, tomando decisiones o no en relación a la experiencia profunda de vivir la obra.

86. Párrafo.	Sentido del texto
Habitar como tener la obra en el cuerpo: Desde la perspectiva técnica decimos que una obra está habitada cuando el cuerpo puede tocarla con comodidad y con facilidad. Este concepto de comodidad y facilidad alude a un desarrollo técnico más amplio que el de la dificultad que la obra me impone. Como sabemos el desarrollo técnico es un desarrollo físico y, aquí es donde la música más se parece a un deporte en el sentido de necesitar que nuestro cuerpo pueda llevar a cabo la actividad con facilidad. (Weintraub, 2016. Página 465).	desde la perspectiva técnica habitar la obra es tocarla con el desarrollo técnico más amplio de la que la obra impone. la música se parece a un deporte al necesitar del cuerpo para llevar a cabo la actividad.

- **Inferencia:** Habitar la obra en el sentido corpóreo significa, poder superar los problemas técnicos y el nivel del mismo en la obra, permitiendo que el desarrollo corpóreo sea superior a la técnica exigida.

87. Párrafo.	Sentido del texto
Así, habitar la obra desde esta perspectiva supone que los recursos técnicos sean holgados con relación a la dificultad de la obra. Recién cuando esto sucede podemos habitar la obra técnicamente hablando. (Weintraub, 2016. Página 465).	habitar la obra supone que los recursos técnicos sean holgados técnicamente hablando

- **Inferencia:** Cuando los recursos técnicos son mayores que los recursos técnicos de la obra, es posible habitar la obra en el sentido técnico, porque se supera la dificultad y permite mayor fluidez.

88. Párrafo.	Sentido del texto
Habitar como “dotar de sentido analítico”: Así, una misma nota está inserta en un proceso de tensión o distensión o es un punto culminante o todo eso a la vez, según el nivel estructural desde el que estemos analizando (Análisis estructural), forma parte de una tonalidad y un grado (Análisis Armónico), es parte o no de un tema (Análisis temático), de una sección formal (Análisis formal), es parte de una melodía, bajo, armonía (análisis funcional) o es <i>Levare</i> , punto culminante o desinencia en una Melodía (análisis Melódico). (Weintraub, 2016. Página 466).	una nota está inserta en un proceso de tensión-distensión es parte de una estructura tonalidad, grado, tema sección formal, melodía, bajo, punto culminante, etc...

- **Inferencia:** Habitar la obra implica entender los diversos roles y funciones que puede cumplir una nota en determinado momento o sección de la misma, esta comprensión se realiza mediante el análisis, y facilita el entendimiento del sentido total de la nota.

89. Párrafo.	Sentido del texto
Habitar como “dotar de sentido emocional”: De la misma manera, desde la perspectiva emocional cada nota contiene también en sí misma una o varias posibilidades emocionales.	desde la perspectiva emocional cada nota tiene posibilidades
Preguntarse acerca de qué emoción expresa esa nota, cuestionarse sobre la manera en la que esta emoción es expresada, buscar diferentes opciones, descartar aquellas que no corresponden y profundizar aquellas que pueden ser pertinentes es un trabajo no solo deseable sino imprescindible a la hora de habitar la nota desde esta perspectiva.	emocionales, preguntarse por las diferentes opciones y profundizar aquellas opciones, es deseable para habitar la nota
(Weintraub, 2016. Página 466).	

- **Inferencia:** Para lograr dotar la obra de sentido emocional, es necesario analizar cada nota desde la perspectiva emocional, categorizando las notas por sus características a partir del análisis minucioso, y poder habitar la nota y la obra en un sentido general.

90. Párrafo.	Sentido del texto
El tiempo en la experiencia interpretativa profunda: Así, llamaremos tiempo a aquello que tiene que ver con la sensación temporal que el músico suele experimentar a partir de la experiencia interpretativa profunda. (Weintraub, 2016. Página 468).	el tiempo es la sensación temporal que el músico experimenta de la experiencia interpretativa profunda

- **Inferencia:** La experiencia interpretativa profunda utiliza el tiempo de una obra de manera opuesta al tempo general de una obra, siendo la primera una consecuencia de la experiencia del intérprete en su acto interpretativo.

91. Párrafo.	Sentido del texto
La sensación de unidad de la experiencia Interpretativa Profunda: Es en ese momento, en el momento en el que experimentamos la sensación de unidad de la experiencia interpretativa profunda cuando comprendemos, o, mejor dicho, vivimos el hecho de la imposibilidad de pensar la obra y, en definitiva, la música compuesta por un Aspecto Técnico, un Aspecto analítico, y un Aspecto Emocional; y, además, cada uno de ellos compuestos por sub-aspectos. (Weintraub, 2016. Página 474).	es una sensación de unidad de la experiencia interpretativa profunda, viviendo el hecho de la música uniendo lo técnico, analítico y emocional.

- **Inferencia:** La unión de todos los aspectos, el aspecto técnico, el aspecto analítico y el aspecto emocional, permite la unión y conversión en una sensación de unidad, una unidad de la experiencia profunda como resultado de la comprensión de todos sus componentes.

92. Párrafo.	Sentido del texto
Es allí en esa experiencia, en esa sensación cuando nos damos cuenta que la división solo existe como una manera de acercarse a la música, sólo es previa a la música. Pero nunca es la música. Porque la música trasciende esa división, es una experiencia. Es un vivenciar. (Weintraub, 2016. Página 474).	en la sensación de la experiencia no existe la división de la música, trasciende la división, es un vivenciar

- **Inferencia:** La sensación de unidad de la experiencia interpretativa profunda se experimenta a través de una visión globalizada, porque la música es una experiencia que se vive a través de su unidad y no de su división.

# CATEGORIZACIÓN

## CATEGORIZACIÓN

“Categorizar es una operación de clasificación de elementos constitutivos de un conjunto por diferenciación, tras la agrupación por analogía, a partir de criterios previamente definidos”. (Bardín., 1996). Las inferencias son el resultado de los datos a partir de procesos deductivos. (Abela, 2011).

Una vez desarrolladas las inferencias en el paso anterior, (capítulo 3), procedemos a clasificarlos en conceptos emergentes (categorías) que resultan del análisis de las inferencias en busca de sus propiedades y dimensiones, cuyos datos representan los fenómenos base de la investigación: Miedo escénico e interpretación musical.

Las categorías resultantes de ésta operación son:

- 1. DESARROLLO MUSICAL**
- 2. DESARROLLO PERSONAL**
- 3. DISFRUTE DEL HECHO MUSICAL**

El **DESARROLLO MUSICAL** constituye la categoría referente al músico y su relación con la obra. El concepto que engloba esta categoría es el desarrollo del músico en tanto músico, principalmente, debido a que lo central aquí serán las habilidades, competencias, destrezas y aptitudes necesarias para el perfil del músico integral.

El **DESARROLLO PERSONAL** consolida la categoría del músico en su aspecto personal principalmente. Conciérne lo personal como punto inicial para el desarrollo de sus capacidades musicales, de modo que no están en la música, pero inciden en ella.

El **DISFRUTE DEL HECHO MUSICAL** constituye la categoría más subjetiva de las tres, debido a que se relaciona con el disfrute del hacer musical, y aunque en este trabajo es visto de manera general, el resultado será producto de un trabajo individual.

## DESARROLLO MUSICAL

1. El miedo escénico es el resultado del desencuentro entre el músico y la obra en su ámbito musical no resuelto, desencuentro generado en el trabajo exclusivo del músico hacia el no equivocarse en su estudio cotidiano, dejando de lado la relación entre el ámbito musical y la verdadera finalidad expresiva y artística.
2. En el estudio cotidiano, el músico debe incluir el disfrute y la experiencia profunda del hecho musical para consolidar una relación funcional entre el músico y la obra en su ámbito musical, para que se evidencie esta funcionalidad en el momento del concierto cuando toca.
3. El ámbito musical permite conocer los aspectos técnicos, analíticos y emocionales tanto de la obra como del músico que son necesarios para la construcción de la relación funcional entre ellos y su consecución con el miedo escénico. Siendo el aspecto técnico, la relación corporal del músico con la obra, su aspecto analítico, la relación del músico con la obra a partir del análisis de los datos, y su aspecto emocional, cuya relación se establece entre las emociones de la obra y las emociones propias del músico.
4. Un estudio cotidiano consciente, permite la sistematización de los objetivos y los pasos más convenientes para lograr la conexión con la esencia musical y el sentido del estudio, involucrando los aspectos técnicos, analíticos y emocionales de manera consciente, dándole al aspecto emocional la importancia que requiere y tiene en tanto objetivo final del que hacer musical.
5. La inseguridad central que produce el desconocimiento profundo de la obra que se está tocando genera miedo escénico, porque se teme mostrar esta carencia y quedar en evidencia ante el público por la falta de conocimiento de los aspectos centrales de la obra, que se sabe que no se conoce o domina, siendo primero la inseguridad que el miedo escénico.
6. El miedo escénico es un indicativo de algún vacío que persiste en la obra que se está tocando, una vez que el aspecto técnico está resuelto pero el síntoma persiste.
7. El intérprete de música es un músico cuyos elementos de su ser intérprete están diferenciados del improvisador y el compositor, estas diferencias radican en el vínculo que establece con el compositor y la obra a través de objetivos conscientes o inconscientes, siendo ambos elementos, compositor y obra, ajenos a él.
8. El intérprete de música se define y diferencia por los objetivos que pretende alcanzar con la obra que está estudiando o que va a estudiar, siendo muchas veces estos objetivos inconscientes en el intérprete y que determina el trabajo del intérprete sobre la obra, sobre su ser intérprete, sobre su manera de estudiar y del vínculo tanto del compositor como de sí mismo en tanto músico.
9. El objetivo de la presentación constituye el final del proceso que el intérprete realiza en pro de su próxima presentación.
10. La manera de estudiar determina el objetivo con que el que músico trabaja sobre la obra en su estudio cotidiano, inconsciente o no; y que define su ser intérprete.
11. Los aspectos específicamente musicales de la interpretación musical son los aspectos en los que se puede dividir una obra para su estudio, siendo estos el aspecto técnico, el aspecto analítico y el aspecto emocional.

12. El aspecto técnico es la parte que el músico debe poseer para poder interpretar la obra que se propone, el aspecto analítico es lo que el músico puede entender de la obra y el aspecto emocional son las emociones que la obra propone pero que el intérprete de música debe poder experimentar en sus ejecuciones.
13. El desarrollo de los aspectos propios del intérprete permite relacionarse con la obra de manera más concreta, creando mejores vínculos desde los aspectos del músico y la obra, logrando entender la obra y entenderse.
14. El desarrollo corporal es la habilidad técnica que necesita desarrollar el intérprete de música para poder abordar una obra.
15. El desarrollo intelectual es una habilidad necesaria en el intérprete de música para poder analizar obras y comprender todo lo que el aspecto analítico de la obra propone.
16. El desarrollo del aspecto emocional/psicológico es la habilidad que necesita el intérprete de música para expresar las emociones que la obra propone a través de su aspecto emocional, y experimentadas a través de las emociones propias.
17. La manera de estudiar en su estudio cotidiano tiene coherencia con los objetivos musicales que se ha propuesto (experimentar y expresar según su criterio), hay una relación funcional entre lo musical y lo personal.
18. Este tipo de intérprete es el más integral porque involucra todos los aspectos mencionados (El aspecto técnico, el analítico y el emocional) y es quien está más desarrollado en la etapa evolutiva de su personalidad.
19. El intérprete ideal es un re-creador porque tiene en cuenta todos los aspectos de la obra, tanto el aspecto técnico, como el analítico y el emocional, y sus aspectos en tanto músico: aspecto físico/corporal, aspecto intelectual y emocional psicológico, para luego expresar y experimentar las emociones que la obra propone desde las emociones propias.
20. El vínculo entre el compositor y el intérprete está dado por la relación que el músico establece con la obra desde el respeto profundo por todos los aspectos que la obra posee y que el intérprete en su tarea debe captar y desarrollar desde su estudio y su presentación.
21. La carrera es el crecimiento personal de un músico el cual se somete al criterio evaluativo de otros quienes catalogan y aprueban su desempeño.
22. La clase particular de instrumento es el espacio dentro de las instituciones y la carrera dedicado al desarrollo individual del músico, dejando otros espacios para la formación profesional en donde el criterio evaluativo es general.
23. En la clase de instrumento se lleva a cabo la relación entre alumno y maestro, en donde el maestro ayuda a su alumno a tocar mejor y a expresarse a través del instrumento musical.
24. La técnica general es el desarrollo técnico en el instrumento, siendo esta técnica general a todos los instrumentistas que participan en este tipo de escuela de instrumento.
25. Los lugares de exposición son escenarios en donde existe una persona que escucha tocar al músico, siendo el examen, el concierto, la clase, posibles escenarios, y, profesores, colegas, vecinos; posibles escuchas o públicos.
26. Habitar la obra significa entender las diferentes partes que la componen: energías, sensaciones, situaciones, colores; para luego poder habitarla desde el conocimiento de estos elementos.

27. Entre más alto sea el nivel de consciencia de lo que ocurre en la obra, más sencillo es habitarla y vivirla desde el primer momento, tomando decisiones o no en relación a la experiencia profunda de vivir la obra.
28. Habitar la obra en el sentido corpóreo significa, poder superar los problemas técnicos y el nivel del mismo en la obra, permitiendo que el desarrollo corpóreo sea superior a la técnica exigida.
29. Cuando los recursos técnicos son mayores que los recursos técnicos de la obra, es posible habitar la obra en el sentido técnico, porque se supera la dificultad y permite mayor fluidez.
30. Habitar la obra implica entender los diversos roles y funciones que puede cumplir una nota en determinado momento o sección de la misma, esta comprensión se realiza mediante el análisis, y facilita el entendimiento del sentido total de la nota.
31. Para lograr dotar la obra de sentido emocional, es necesario analizar cada nota desde la perspectiva emocional, categorizando las notas por sus características a partir del análisis minucioso, y poder habitar la nota y la obra en un sentido general.

## **DESARROLLO PERSONAL**

1. El desgaste que produce intentar resolver los vínculos básicamente disfuncionales que posee el músico en su interior, limitan sus verdaderas posibilidades de crecer musicalmente, porque su energía está dirigida a evitar el sufrimiento, y no, a su crecimiento musical.
2. A partir de los cuadros psicopatológicos más frecuentes del intérprete de música es posible reflexionar sobre los problemas que presenta su actividad musical, siendo el miedo escénico, la vergüenza escénica, la sensación de hastío y la pérdida de sentido de la actividad musical los más frecuentes en el músico.
3. Las diversas situaciones sociales en donde exista algún criterio de evaluación por parte de otros hacia el sujeto expuesto, generan temor, siendo este temor, fobia social o miedo escénico.
4. El maltrato hacia un músico que se equivoca cuando está tocando, es consecuencia de la mirada negativa que se tiene sobre el error por parte de quien o quienes lo escuchan, siendo necesario crear límites que amporen al músico del maltrato cuando éste los padece.
5. Equivocarse es la consecuencia de pensar el error casi siempre como un error técnico, o con manifestaciones físicas, o con dificultades en la expresión emocional, o el disfrute en el momento de tocar, cuando el problema radica en aspectos más profundos del músico y de la obra.
6. Comprender las diferencias existentes entre el miedo escénico y la vergüenza escénica como dos cuadros psicopatológicos distintos que intervienen en la actividad del músico, posibilita su detección y transformación.
7. La sensación de hastío es una consecuencia evidenciada por el no deseo de llevar a cabo actividades que hacen parte del desempeño normal de cualquier músico en su práctica laboral.

8. Hacer carrera como principal y único objetivo de la actividad musical puede generar sensaciones displacenteras en el momento de tocar, que más adelante, pueden desembocar en diversos problemas de orden psicológico, siendo la sensación de hastío una de las consecuencias de esta priorización.
9. Reflexionar sobre el para qué creo bueno estudiar música, y ser músico en la realidad cotidiana, hace posible y visible las verdaderas motivaciones profundas que llevan a las personas a ser músicos y a estudiar música.
10. El músico que fomenta su auto aprobación no suele ser como muchos músicos, ya que no cae en el juego de la aprobación externa, y por tanto no desperdicia su energía en la obtención de éxito o reconocimiento, cuyo efecto, suele ser adverso; de vacío, a lo que se considera como satisfactorio o lleno.
11. Al pensar en el miedo escénico como un adversario que se interpone en nuestro deseo de hacer música, se cierra la posibilidad de comprender su causa y su sentido, porque el objetivo primario radica en el vencimiento de la experimentación del temor desde el primer momento.
12. Al pensar en el miedo escénico no como un enemigo, sino como una señal que indica que algo no está bien, abre la posibilidad de su comprensión y tratamiento, logrando así su disminución parcial.
13. La transformación del miedo escénico es la consecuencia de pensar de manera inclusiva los aspectos específicamente musicales y profundamente personales del músico, siendo el miedo escénico la señal que indica en cuál de los ámbitos, emocional, musical y existencial es necesario trabajar para transformar y contrarrestar el sufrimiento.
14. El miedo escénico es el resultado del maltrato interno que sufre el músico en su ámbito emocional no resuelto, del desencuentro entre su crítico/guía y su ejecutante interior.
15. El miedo escénico es el resultado del desencuentro entre el músico y su propia esencia musical en su ámbito existencial, porque olvida su finalidad artística al estudiar, buscando con su estudio solo reconocimiento externo y éxito.
16. Ni el estudiar más ni presentarse más veces ante el público hacen posible la transformación del miedo escénico al momento de tocar sin la debida preparación de la obra en su ámbito musical a través del estudio consciente, puesto que no solucionan de manera directa el surgimiento del miedo escénico, ni su transformación ligada al disfrute del hecho musical.
17. Comprender que el miedo escénico es una señal que indica la presencia de un problema interno y no como un problema que impide al músico tocar, hace posible entender su raíz y su función, abriendo el camino de su transformación.
18. Los desacuerdos, las confusiones y olvidos internos son los verdaderos problemas que generan el miedo escénico, evidenciados por el músico a través del síntoma del miedo al momento de tocar. Al comprender la diferencia entre problema y síntoma, se permite entender las causas y por tanto sus posibles soluciones.
19. El crítico/guía es quien evalúa el trabajo del ejecutante, su función consta de su aspecto no práctico, y suele opinar de la misma manera en la que el maestro suele evaluar el desempeño del músico.
20. La autoestima, la confianza y la valoración del músico están determinadas por la relación crítico/guía y ejecutante en el ámbito emocional del músico, y su incidencia en el miedo escénico está basada en esta relación.

21. La relación entre el crítico/guía y ejecutante reproduce la relación entre el hijo y el padre, por tanto, las características de la relación disfuncional entre el hijo y el padre afectan de manera directa las relaciones entre el alumno y el maestro en el ámbito emocional
22. Por lo general, los músicos excelentes presentan carencias como profesores y como ayudadores de sus alumnos, debido a que no se conoce la verdadera función del maestro en tanto guía del estudiante.
23. La relación interna entre el crítico/guía y ejecutante interior tiene su fundamento en lo psicológico, como un problema que desde la infancia radica su manera de tratar y ser tratado como consecuencia de la interacción de las primeras figuras de autoridad, permeando lo personal y afectando el desempeño musical.
24. La clase es un espacio en donde el alumno aprende a relacionarse con su instrumento y a tocar mejor guiado por su profesor cuya función bien establecida excluye del rol los aspectos emocionales no convenientes para el funcionamiento de la clase
25. El alumno funcional es aquel músico que tiene claro que el objetivo de su estudio es aprender, y no ser aceptado por su maestro, y por esta razón no soporta el maltrato que pudiera surgir de esta confusión.
26. Al reconocer la responsabilidad y función de cada integrante en la relación alumno-maestro, permite que el alumno pueda progresar y tocar mejor, al igual que disfrutar más. Ya que el maestro debe ayudar al alumno y ser consciente de su responsabilidad en la obtención de resultados, así como el alumno.
27. El deseo de abandonar la actividad musical radica en la disfuncionalidad de la clase, creando un ciclo continuo y repetitivo en el alumno, teniendo como etapas el entusiasmo inicial, decepción, sensación de no poder, abandono. Con esto se pierde el interés en la clase y en el estudio, creando poco a poco el deseo por el abandono de la música.
28. La elección del alumno sobre su clase, sobre su maestro y sobre su vida musical es primordial y necesaria, porque al comprender el para qué de su clase y que tipo de maestro tiene o desea tener, afecta o beneficia su desarrollo musical.
29. Encontrar la fuente interior dentro del músico, posibilita su deseo y necesidad de expresión que posee y que puede manifestar a través del sonido.
30. La imagen del intérprete ideal es la idea que tiene el intérprete de música acerca de lo que para él debe ser un intérprete, aunque esté hecho de manera inconsciente por el músico, yendo en contra, la mayoría de veces, con los valores del músico.
31. El vínculo que establece el intérprete de música con la obra y con el compositor, determina en gran medida su relación posterior con estos mismos, siendo muchas veces inconscientes en el músico quien forma un perfil de estos elementos para luego asimilarlos como reales y válidos.
32. Las etapas evolutivas personales del intérprete de música tienen relación directa con los objetivos musicales, el vínculo con la música y su actividad musical, siendo la niñez, la adolescencia y la adultez, los tipos de etapas centrales del intérprete.
33. En la etapa de la niñez, el punto de referencia es una autoridad externa a la cual se le satisface por medio de la cesión absoluta del criterio musical.
34. En esta etapa de la adolescencia, el punto de referencia sigue siendo una autoridad externa a quien se le puede desafiar a través del criterio propio o la necesidad de comprobar lo dicho por medio de la demostración.

35. En la adultez, el punto de referencia es el propio criterio que sirve como filtro para tomar lo que se considera como bueno y desechar lo que se considera como malo.
36. Cada intérprete atraviesa estas etapas evolutivas de su personalidad durante su proceso de formación. La niñez, la adolescencia y la adultez, en términos evolutivos de la personalidad, no se relacionan únicamente con la edad biológica del individuo, siendo las experiencias y vivencias de cada sujeto determinantes para el tránsito entre ellas.
37. El intérprete de música incluye todos los aspectos sobre su proceso, es aquel que puede dar cuenta de los aspectos que posee y de aquellos sobre los que debe trabajar.
38. Los vínculos relacionados con la música, que se arman a partir del vínculo matriz entre el alumno y el maestro, son condicionados por este primer vínculo, cuya marcha dependerá de la funcionalidad de este vínculo matriz.
39. La relación básicamente disfuncional entre el crítico/guía y el ejecutante, repercute en ámbito existencial del músico, trayendo consecuencias en su ser intérprete.
40. La técnica individual está ligada con la técnica general en tanto que la técnica individual parte de la técnica general para su desarrollo a nivel personal del músico, y a su vez, la técnica general de una obra, necesita un desarrollo individual de su técnica general del instrumento.
41. La primera relación entre el músico siendo niño y su padre/madre, incide en las relaciones futuras funcionales o no, que el músico tenga cuando se relacione con otro u otros, en ambientes evaluativos donde el músico deba ser expuesto y los escenarios en donde estas interacciones tienen lugar.

## **DISFRUTE DEL HECHO MUSICAL**

1. Reflexionar permite contraponer el reconocimiento externo por el disfrute del hecho musical como el objetivo final de la actividad musical, beneficiando a los músicos que sufren de displacer en el momento de tocar.
2. El miedo escénico como sensación displacentera que impide el disfrute, aparece cuando el músico que está tocando, se siente observado; y dirige su atención y rendimiento en quien lo escucha.
3. El tener la expresión emocional como un objetivo dentro del concierto, permite que el músico no sólo se prepare para no equivocarse, sino que permite que no desperdicie su energía innecesariamente evitando el temor hacia el error.
4. En el músico, la sensación de plenitud y realización surgirá de la capacidad expresiva de sus emociones a través de los sonidos, producto del trabajo consciente de nutrir al pequeño músico interior.
5. Disfrutar verdaderamente una obra implica conocerla a profundidad en sus aspectos técnicos, analíticos y emocionales, para luego adaptarla a una versión a partir de los datos de la obra y de las emociones de igual similitud encontradas dentro del músico, y así, reproducirla

6. El miedo escénico es una causa por la cual el músico no puede disfrutar de su presentación y dar un buen rendimiento al momento de tocar, debido a que el miedo es una sensación displacentera que usualmente no aparece en su estudio cotidiano.
7. Con las herramientas técnicas y analíticas se pueden sustraer las emociones que la obra propone para que el músico pueda expresarlas y reproducirlas.
8. Un buen ejecutante en su ámbito emocional mantiene el espíritu de juego en el hecho de tocar, porque desea hacerlo, contando a través de la expresión sonora sus vivencias y emociones.
9. El “músico interior” o ejecutante interior es quien expresa la conmoción de la obra y de sí mismo a través del sonido; a través de la interpretación de una obra.
10. La función del ejecutante consiste en el hecho de tocar, y su función en tanto ejecutante, puede estar afectado por el miedo que produce salir al escenario, o por el desconocimiento interno del músico de su ser y su hacer.
11. Una persona puede ser músico y artista, dependiendo de sus deseos y necesidades de expresión y por el medio en el cual necesita guiar ésta expresión, siendo el sonido, la herramienta que posibilita ser a la persona, músico.
12. El intérprete de música re-creador, hace uso del estudio previo para expresar las emociones profundas que la obra que contiene. Hace uso del conocimiento de los aspectos de la obra para proponer desde allí su interpretación.
13. Este tipo de intérprete comprende que la ejecución de una obra es un proceso de inclusión de los aspectos que la obra contiene. La experimentación y la expresión son el resultado de objetivos conscientes en su interpretación, siendo su propio criterio el juez que determina la calidad de su desempeño.
14. El intérprete de música que actúa desde la etapa evolutiva adulta, mantiene su criterio en primera instancia, sin rechazar la opinión de maestros, compañeros de oficio, el compositor, pero siempre pensando en el público y teniendo el centro de su atención, en su parámetro.
15. Para encontrar la esencia del hecho musical es necesario aprender a tocar para sí mismo, determinando las condiciones que implica y conectándose con su propia luz.
16. La emoción profunda individual son las emociones que el aspecto emocional de la obra produce y que el músico en su ser individual expresa con sus emociones particulares con la ayuda de la técnica individual.
17. La experiencia interpretativa profunda utiliza el tiempo de una obra de manera opuesta al tempo general de una obra, siendo la primera una consecuencia de la experiencia del intérprete en su acto interpretativo.
18. La unión de todos los aspectos, el aspecto técnico, el aspecto analítico y el aspecto emocional, permite la unión y conversión en una sensación de unidad, una unidad de la experiencia profunda como resultado de la comprensión de todos sus componentes.
19. La sensación de unidad de la experiencia interpretativa profunda se experimenta a través de una visión globalizada, porque la música es una experiencia que se vive a través de su unidad y no de su división.

# Capítulo 4

## PRODUCCIÓN TEÓRICA

PRODUCCIÓN TEÓRICA

Para la presente producción teórica será necesario interpretar los datos obtenidos en su clasificación por categorías. Esta agrupación permite detectar conceptos que emergen a partir de patrones, variaciones, propiedades y dimensiones de los datos (inferencias), para consolidarlos en el siguiente apartado. Al igual que en la categorización, cada concepción se encuentra inventariado bajo el nombre de la categoría de donde emerge.

La producción teórica constituye el punto final del análisis cualitativo de contenido propuesto en el presente trabajo, y representa un intento por validar los conceptos mencionados por el autor Mauricio Weintraub y su importancia frente a la formación profesional de agentes educadores, además de ser el aporte principal que realiza el investigador sobre la formación pianística de la Universidad Pedagógica Nacional.

La siguiente producción teórica, por tanto, tiene su origen en los datos, pero representa la interpretación de los mismos en búsqueda de nuevos conceptos.

## **DESARROLLO MUSICAL**

En el contexto universitario, la clase particular de instrumento es el espacio dentro de las instituciones y la carrera dedicado al desarrollo individual del músico, espacio en donde se privilegia el hacer música por encima del cumplimiento normal de objetivos específicos propios del hacer carrera. De esta manera la clase es un espacio en donde el alumno aprende a relacionarse con su instrumento y a tocar mejor guiado por su profesor cuya función bien establecida excluye del rol los aspectos emocionales no convenientes para el funcionamiento de la clase. Es por ello que la elección del alumno sobre su clase, sobre su maestro y sobre su vida musical es primordial y necesaria, porque al comprender el para qué de su clase y que tipo de maestro tiene o desea tener, afecta o beneficia su desarrollo musical.

En la relación psicológica entre el alumno y el maestro el crecimiento musical de un alumno no funcional será impedido por la relación de maltrato entre él y su maestro, siendo relegado el objetivo principal de aprender en la interacción de esta relación. Esto genera el deseo de abandonar la actividad musical debido a la disfuncionalidad de la clase, creando un ciclo continuo y repetitivo en el alumno, teniendo como etapas el entusiasmo inicial, decepción, sensación de no poder, abandono. Con esto se pierde el interés en la clase y en el estudio, creando poco a poco el deseo por el abandono de la música. Por esta razón reconocer la responsabilidad y función de cada integrante en la relación alumno-maestro, permite que el alumno pueda progresar y tocar mejor, al igual que disfrutar más. Ya que el maestro debe ayudar al alumno y ser consciente de su responsabilidad en la obtención de resultados, así como el alumno.

La carrera es el crecimiento profesional de un músico el cual se somete al criterio evaluativo de otros quienes catalogan y aprueban su desempeño. Por tanto, el criterio evaluativo es general y objetivo. Sin embargo, su definición radica en la perspectiva psicológica con la que son vistos estos momentos, pero estas definiciones son complementarias con otras cuya perspectiva radica en lo pedagógico. Estos elementos y conceptos enriquecen y

complementan el panorama de la educación, la enseñanza y el aprendizaje, siendo complementarios entre sí y no excluyentes.

El estudio exitoso es un concepto que surge de la reflexión y transformación del estudio cotidiano regular y superficial, en la inclusión de elementos y ejercicios poco valorados que subsidian y promueven esta transformación. Estos elementos son: el hábito de estudio o rutina, las técnicas y estrategias de estudio, la administración del tiempo y recursos motivacionales. Los hábitos de estudio concebidos como práctica habitual constante y rutinaria dentro de las técnicas de estudio, son estrategias que permiten desarrollar las habilidades y competencias del individuo a través del recurso metodológico de la repetición consciente en espacios de aprendizaje. Consolidar tales hábitos implican en el músico, una disciplina tanto corpórea como mental en la adquisición de consciencia en el ejercicio y objetivos definidos, por tanto, Un estudio cotidiano consciente, permite la sistematización de los objetivos y los pasos más convenientes para lograr la conexión con la esencia musical y el sentido del estudio, involucrando los aspectos técnicos, analíticos y emocionales de manera consciente, dándole al aspecto emocional la importancia que requiere y tiene en tanto objetivo final del que hacer musical. Este hábito de estudio disciplinario permite incorporar en el aprendizaje todos los aspectos abarcables en un estudio que no discrimina las motivaciones implícitas dentro de estudios de este tipo. Además, La manera de estudiar determina el objetivo con que el que músico trabaja sobre la obra en su estudio cotidiano, inconsciente o no; y que define su ser intérprete. La manera de estudiar en su estudio cotidiano tiene coherencia con los objetivos musicales que se ha propuesto (experimentar y expresar según su criterio), hay una relación funcional entre lo musical y lo personal. En este aspecto musical, radican los objetivos del estudio cotidiano como la columna que sistematiza el ejercicio en la adquisición de competencias que desarrolla a su vez, las habilidades inherentes en el músico.

En el estudio cotidiano, el músico debe incluir el disfrute y la experiencia profunda del hecho musical para consolidar una relación funcional entre el músico y la obra en su ámbito musical, para que se evidencie esta funcionalidad en el momento del concierto cuando toca. Por tanto, El intérprete de música se define y diferencia por los objetivos que pretende alcanzar con la obra que está estudiando o que va a estudiar, siendo muchas veces estos objetivos inconscientes en el intérprete y que determina el trabajo del intérprete sobre la obra, sobre su ser intérprete, sobre su manera de estudiar y del vínculo tanto del compositor como de sí mismo en tanto músico. Además, en el estudio cotidiano, el miedo escénico como sistema de medida permite detectar problemas o resultados en el momento de tocar, así, El miedo escénico es el resultado del desencuentro entre el músico y la obra en su ámbito musical no resuelto, desencuentro generado en el trabajo exclusivo del músico hacia el no equivocarse en su estudio cotidiano, dejando de lado la relación entre el ámbito musical y la verdadera finalidad expresiva y artística.

Para el estudio cotidiano exitoso, será indispensable y necesario reconocer todos los aspectos en los que una obra se puede dividir artificialmente para una mejor comprensión, siendo: El aspecto técnico la parte que el músico debe poseer para poder interpretar la obra que se propone, el aspecto analítico lo que el músico puede entender de la obra y el aspecto emocional son las emociones que la obra propone pero que el intérprete de música debe poder experimentar en sus ejecuciones. El desarrollo de los aspectos propios del intérprete permite

relacionarse con la obra de manera más concreta, creando mejores vínculos desde los aspectos del músico y la obra, logrando entender la obra y entenderse. El desarrollo corporal es la habilidad técnica que necesita desarrollar el intérprete de música para poder abordar una obra.

El desarrollo intelectual es una habilidad necesaria en el intérprete de música para poder analizar obras y comprender todo lo que el aspecto analítico de la obra propone, y el desarrollo del aspecto emocional/psicológico es la habilidad que necesita el intérprete de música para expresar las emociones que la obra propone a través de su aspecto emocional, y experimentadas a través de las emociones propias.

En el estudio cotidiano se fundamenta la técnica general, siendo el desarrollo técnico en el instrumento, esta técnica general, es común a todos los instrumentistas que participan en este tipo de escuela de instrumento. Y la técnica individual está emparentada con la técnica general siendo una adaptación particular del instrumentista basado en sus aspectos personales cognitivos y corpóreos. El desarrollo de estas habilidades permite al músico, pianista e intérprete, lograr una conexión profunda con la obra y el piano, conexión que se hará evidente en el momento de tocar una pieza musical.

Habitar la obra es una sensación que se experimenta a nivel cognitivo, emocional y corporal. Entonces, habitar la obra significa entender las diferentes partes que la componen: energías, sensaciones, situaciones, colores; para luego poder habitarla desde el conocimiento de estos elementos. Habitar la casa en el sentido corpóreo significa, poder superar los problemas técnicos y el nivel de este en la obra, permitiendo que el desarrollo corpóreo sea superior a la técnica exigida.

Cuando los recursos técnicos son mayores que los recursos técnicos de la obra, es posible habitar la obra en el sentido técnico, porque se supera la dificultad y permite mayor fluidez. Habitar la obra implica entender los diversos roles y funciones que puede cumplir una nota en determinado momento o sección de esta, esta comprensión se realiza mediante el análisis, y facilita el entendimiento del sentido total de la nota.

El miedo escénico en los pianistas es fruto del desconocimiento que produce el abordaje superficial de la obra por parte de un estudio no exitoso, siendo La inseguridad central producto del desconocimiento profundo de la obra que se está tocando, temiendo mostrar esta carencia y quedar en evidencia ante el público por la falta de conocimiento de los aspectos centrales de la obra, que se sabe que no se conoce o domina, siendo primero la inseguridad que el miedo escénico. Será necesario procurar al desarrollo de un estudio holístico, incorporando de manera equilibrada los ámbitos musicales en donde el músico se relaciona con la obra de interés, siendo el ámbito musical, los aspectos técnicos, analíticos y emocionales tanto de la obra como del músico que son necesarios para la construcción de la relación funcional entre ellos y su consecución con el miedo escénico. Siendo el aspecto técnico, la relación corporal del músico con la obra, su aspecto analítico, la relación del músico con la obra a partir del análisis de los datos, y su aspecto emocional, cuya relación se establece entre las emociones de la obra y las emociones propias del músico.

Una persona puede ser músico y artista, dependiendo de sus deseos y necesidades de expresión y por el medio en el cual necesita guiar ésta expresión, siendo el sonido, la herramienta que posibilita ser a la persona, músico. En consideración, un intérprete es

primero un pianista, un músico y un artista, pero siempre será primero una persona y, por tanto, lo relativo a su ser persona no puede ni podrá ser excluido de su ser músico.

El concepto de intérprete ideal es aquel intérprete que re-crea, porque tiene en cuenta todos los aspectos de la obra, tanto el aspecto técnico, como el analítico y el emocional, y sus aspectos en tanto músico: aspecto físico/corporal, aspecto intelectual y emocional psicológico, para luego expresar y experimentar las emociones que la obra propone desde las emociones propias.

El intérprete de música re-creador, hace uso del estudio previo para expresar las emociones profundas que la obra que contiene. Hace uso del conocimiento de los aspectos de la obra para proponer desde allí su interpretación y su concepto de música y músico.

## **DESARROLLO PERSONAL**

El desarrollo del pianista puede estar impedido a partir de los cuadros psicopatológicos más frecuentes del intérprete de música porque estos representan problemas internos en el músico evidenciados al momento de tocar, que afectan el desarrollo de su carrera, y futuro como profesional docente, siendo el miedo escénico, la vergüenza escénica, la sensación de hastío y la pérdida de sentido las más usuales en la actividad musical.

Distinguir las diversas situaciones sociales en donde el pianista se vea expuesto a algún criterio de evaluación por parte de otros y que le genere temor, permite distinguir la raíz de este temor y así distinguir entre fobia social o miedo escénico.

El miedo escénico representa un error, un error fundado en la manera sistemática y repetitiva de hacer las cosas siempre de la misma manera, pretendiendo conseguir resultados diferentes y concretos frente a problemas como el equivocarse en escena, cuando equivocarse es la consecuencia de pensar el error casi siempre como un error técnico, o con manifestaciones físicas, o con dificultades en la expresión emocional, o el disfrute en el momento de tocar, cuando el problema radica en aspectos más profundos del músico y de la obra.

La sensación de hastío es una consecuencia evidenciada por el no deseo de llevar a cabo actividades que hacen parte del desempeño normal de cualquier músico en su práctica laboral. Esta sensación es muy usual en pianistas dentro de la universidad, debido a la poca comprensión que se tiene sobre hacer carrera y hacer música, cuando estas acciones y consecuencias si bien son sinónimas, son también diferentes.

El miedo escénico no es un enemigo, es un mecanismo primario del sistema nervioso que reacciona bajo condiciones de peligro, siendo una alarma que se enciende en consecuencia de, por tanto, al pensar en el miedo escénico como un adversario que se interpone en nuestro deseo de hacer música, se cierra la posibilidad de comprender su causa y su sentido, porque el objetivo primario radica en el vencimiento de la experimentación del temor desde el primer momento.

El miedo escénico es el resultado del desencuentro entre el músico y su propia esencia musical en su ámbito existencial, porque olvida su finalidad artística al estudiar, buscando con su estudio solo reconocimiento externo y éxito.

Ni el estudiar más ni presentarse más veces ante el público hacen posible la transformación del miedo escénico al momento de tocar, puesto que no solucionan de manera directa el surgimiento del miedo escénico, ni su transformación directa ligada al disfrute del hecho musical. Porque el estudio repetitivo no garantiza la disolución de problemas de todo tipo, si no pasa por la reflexión, por la consciencia y por la auto crítica.

El concepto de maestro es un desarrollo personal que se transforma con cada alumno y cada cierto tiempo porque por lo general, los músicos excelentes presentan carencias como profesores y como ayudadores de sus alumnos, debido a que no se conoce la verdadera función del maestro en tanto guía del estudiante.

La reflexión sobre el intérprete de música es poco usual en los pianistas de la universidad, porque se desconoce su origen y función al estar intrínsecamente relacionado con el hecho de ser músico, pero contrario a lo que se piensa, el intérprete de música incluye todos los aspectos sobre su proceso, es aquel que puede dar cuenta de los aspectos que posee y de aquellos sobre los que debe trabajar.

El vínculo funcional entre el pianista y su profesor es indispensable para su formación y para su desarrollo profesional, porque afectará la forma en la que se relacione con otros maestros y con sus futuros alumnos, debido a que los vínculos relacionados con la música, que se arman a partir del vínculo matriz entre el alumno y el maestro, son condicionados por este primer vínculo, cuya marcha dependerá de la funcionalidad de este vínculo matriz. Por esta razón, y por el interés primordial que reposa en el estudiante de piano es necesaria la toma de consciencia por parte de los miembros de esta relación. Además, porque la primera relación entre el músico siendo niño y su padre/madre, incide en las relaciones futuras funcionales o no, que el músico tenga cuando se relacione con otro u otros, en ambientes evaluativos donde el músico deba ser expuesto y los escenarios en donde estas interacciones tienen lugar.

Al comprender que el miedo escénico ocurre como consecuencia de la reacción interna que sufre el músico cuando se equivoca, permite ver que el detonante no es tocar en público, sino el maltrato interno que sufre el músico cuando se equivoca en público, temiendo en realidad, a una parte de sí mismo. Entonces podemos afirmar que el miedo es una consecuencia que denota todo un encadenamiento de pensamientos y acciones previas a la sensación consecuente, siendo el miedo escénico el punto final y de reinicio de un ciclo displacentero interno.

El músico que fomenta su auto aprobación no suele ser como muchos músicos, ya que no cae en el juego de la aprobación externa, y por tanto no desperdicia su energía en la obtención de éxito o reconocimiento, cuyo efecto, suele ser adverso; de vacío, a lo que se considera como satisfactorio o lleno.

El auto cuestionamiento abre la posibilidad mediante el ejercicio auto crítico, al análisis de problemas internos propios del individuo, músico y pianista en busca de las matrices que dan origen a los problemas clásicos del individuo. Al realizar el ejercicio de la auto evaluación, y contraponer el concepto del miedo escénico en los músicos, cambiando el concepto generalizado que se tiene de él, como un problema, para convertirlo en un elemento para el diagnóstico interno, posibilita Comprender que el miedo escénico es una señal que indica la presencia de un problema interno y no un problema que impide al músico tocar, esto hace posible entender su raíz y su función, abriendo el camino de su transformación. Entonces, Los desacuerdos, las confusiones y olvidos internos son los verdaderos problemas que generan el miedo escénico, evidenciados por el músico a través del síntoma del miedo al momento de tocar. Al comprender la diferencia entre problema y síntoma, se permite entender las causas y por tanto sus posibles soluciones.

El auto cuestionamiento permite transformar no solo el miedo escénico como principal problema en los músicos durante su proceso formativo pianístico, sino la intervención de otras cuestiones mucho más personales que inciden de igual manera en las posturas y decisiones sobre su labor y valor artística, como lo es La autoestima, la confianza y la valoración del músico, que están determinadas por la relación crítico/guía y ejecutante en el ámbito emocional del músico, y su incidencia en el miedo escénico está basada en esta relación. Por tanto, es evidente que ésta relación entre el crítico/guía y ejecutante reproduce la misma relación entre el hijo y el padre, es por esto, que las características de esta interacción disfuncional entre el hijo y el padre afectan de manera directa las relaciones en entre el alumno y el maestro en el ámbito emocional. Acciones que pronto desencadenan en el ser musical y su quehacer profesional, encontrando que la raíz de este problema radica en un aspecto personal y psicológico del pianista en formación.

## **DISFRUTE DEL HECHO MUSICAL**

Reflexionar acerca de la preparación del músico para el escenario, antes, durante, y después, permite la generación de una postura escénica en los pianistas de cara a la presentación física al escenario. Al pensar en este parámetro dentro de la preparación profesional de todo músico, permite que los lugares de exposición, sean escenarios preparados mentalmente en donde la interacción con los sujetos que intervienen en ella no produzcan roces que más tarde afecten el desempeño del músico al momento de la presentación, ya que el maltrato hacia un músico que se equivoca cuando está tocando, es consecuencia de la mirada negativa que se tiene sobre el error por parte de quien o quienes lo escuchan, siendo necesario crear límites que amparen al músico del maltrato cuando éste los padece.

La preparación de esta postura permite alcanzar la sensación de plenitud del hecho musical, contraponiendo el reconocimiento externo por el disfrute del hecho musical como el objetivo final de la actividad musical, beneficiando a los músicos que sufren de displacer en el momento de tocar, y al exponerse frente a un escenario. La unión de todos los aspectos, el aspecto técnico, el aspecto analítico y el aspecto emocional en una visión total, permite la sensación de unidad de la experiencia interpretativa profunda, que se experimenta al encontrar la esencia del hecho musical, y la emoción profunda individual en el acto

interpretativo, y son las emociones que el aspecto emocional de la obra produce y que el músico en su ser individual expresa con sus emociones particulares con la ayuda de la técnica individual, siendo necesario aprender a tocar para sí mismo, determinando las condiciones que implica y conectándose con su propia luz. Porque la música es una experiencia que se vive a través de la unión y no de su división.

Los espacios en donde existe una persona que escucha tocar al músico, siendo el examen, el concierto o la clase los posibles escenarios, y profesores, colegas o vecinos, posibles escuchas o públicos, constituyen el concepto de escenario porque están y participan de alguna manera en ella.

En estos escenarios el ejecutante en su ámbito emocional mantiene el espíritu de juego en el hecho de tocar, porque desea hacerlo, contado a través de la expresión sonora sus vivencias y emociones.

La función del ejecutante consiste en el hecho de tocar, y su función en tanto ejecutante, puede estar afectado por el miedo que produce salir al escenario, o por el desconocimiento interno del músico de su ser y su hacer.

Una causa del miedo escénico proviene del sobre cargo valorativo que se impone en el jurado cuando el pianista se presenta ante él, dejando el juicio de la interpretación y de su ser profesional a criterio exclusivo del jurado, cuando esta valoración debe estar determinada por el músico independientemente de los resultados y del nivel musical que posea. Este sobre cargo radica en la etapa evolutiva que tenga el intérprete de su personalidad durante su proceso de formación, siendo la niñez, la adolescencia y la adultez, estas etapas en términos evolutivos de la personalidad. Estas etapas son independientes de la edad biológica del individuo, ya que son diferentes y están generadas por las experiencias y vivencias durante su vida musical. Por tanto, es en la etapa de la adultez, en donde el punto de referencia es el propio criterio, que sirve como filtro para tomar lo que se considera como bueno y desechar lo que se considera como malo.

Así, el intérprete de música que actúa desde la etapa evolutiva adulta, mantiene su criterio por encima de las demás en primera instancia, sin rechazar la opinión de maestros, compañeros de oficio, el compositor y el público, pero tiene claro que el centro de su valoración, es su parámetro.

## CONCLUSIONES

Las conclusiones que resultan de la elaboración del presente trabajo, están clasificadas según los resultados obtenidos en la implementación del análisis de contenido. Estas conclusiones son:

### **De tipo Musical:**

- En la realización de este escrito se hace evidente la necesidad de reflexionar sobre el para qué de ser músicos y para qué estudiamos música, porque el miedo escénico es solo una consecuencia causada por el olvido de nosotros mismos y hacia nosotros mismos. La costumbre y tendencia a repetir patrones fijos comportamentales, hace que se desvanezca el interés por el desarrollo musical y personal.
- El miedo escénico dentro del contexto académico es etiquetado como problema, sensación u obstáculo entre el músico y su interpretación, pensando que su origen radica únicamente en aspectos musicales, y como hemos visto esto no es cierto.
- Es posible transformar el miedo escénico y convertirlo en una herramienta que posibilita el reconocimiento de falencias en el proceso de enseñanza-aprendizaje a partir del diagnóstico de sus aspectos, transformando sus síntomas en indicadores que permitan auto evaluar el trabajo realizado en el estudio cotidiano para lograr el estudio exitoso.
- La reflexión como una herramienta dentro del proceso final de formación de profesionales músicos y docentes, permite a manera individual retroalimentar el proceso formativo, para evidenciar competencias adquiridas y habilidades faltantes, siendo el final de una etapa y principio de una nueva. La reflexión fundamenta el proceso evolutivo psicológico, y permite la reincorporación dentro del modelo de enseñanza-aprendizaje en la búsqueda de nuevos insumos cognitivos.
- En la formación instrumental de la cualquier carrera universitaria, la relación entre el alumno y el maestro no puede ser relegada de su importancia, ya que constituye la razón inicial de cualquier aspirante a ser músico profesional, y la Universidad Pedagógica Nacional debe ser el ejemplo de tal priorización, debido a la enorme responsabilidad que en ella descansa al formar los docentes del mañana.
- El compilado de concepciones representa una reflexión obligada y consciente de los aspectos musicales de todo instrumentista, sin importar si son pianistas o no, debido a la generalidad y apertura de sus conceptos, además de tratar un tema tan ambiguo como subjetivo. Es por ello que este trabajo pretende contribuir al contexto universitario al que pertenece, además de brindar un apoyo a cualquier músico que pudiese necesitarlo.

- Este trabajo pretende ser el inicio de un proceso formativo para el lector ingenuo, para aquel músico que necesita volver a empezar en su desarrollo y autoestima. Una guía que le permita remitirse a las fuentes originales de este escrito.

#### **De tipo investigativo:**

- La implementación de estudios de este tipo (cualitativo), con necesarios para complementar hallazgos trascendentales en ámbitos cuantitativos, siendo tan solo dos caras de una misma moneda.
- Este trabajo constituye tan solo el primer paso en la implementación de nuevas herramientas metodológicas que permitan poner en acciones las hipótesis propuestas en los libros base del Psicólogo, pedagogo, músico y director de orquesta Mauricio Weintraub. También pretende ser el motor de nuevas investigaciones de quienes decidan abordar estos conceptos y tomarlos para sí.
- Será de vital importancia la recopilación de información por medio de métodos científicos (entrevistas, muestreos probabilísticos, etc..) para someter estos datos a nuevas interpretaciones y así desarrollar las hipótesis hasta consolidar datos relevantes en el ámbito científico.

#### **A título personal:**

- Realizar este trabajo permite sanar y aclarar algunas falencias frente a mi proceso formativo, mitiga el dolor que causa la frustración y visión errada de éxito y fracaso, y me permite reconciliarme con mi deseo de estudiar.
- Puedo evidenciar durante la realización de este escrito la ausencia casi por completo de amor hacia mí mismo y la enorme necesidad de aprobación externa que padezco con cada acción que realizo.
- El amor propio es indispensable y necesaria para el desarrollo del individuo en cualquier ámbito, y el equilibrio entre el amor propio y la egolatría es el punto medio que todos debemos buscar si queremos ser mejores personas cada día.
- El deseo de cambiar hace posible la elaboración de este trabajo, y su feliz término es posible gracias a los increíbles aportes de quien fue mi asesor y amigo en este difícil proceso.

## Bibliografía

- Abela, J. A. (2011). *Las técnicas del análisis de contenido: Una revisión actualizada*.  
Obtenido de <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2018/02/Andreu.-análisis-de-contenido.-34-pags-pdf.pdf>
- Bardín., L. (1996). *El Análisis de contenido*. España: Ediciones Akal, S.A.
- Cáceres, P. (2003). *Análisis Cualitativo de contenido: una metodología alcanzable* .  
Obtenido de Psicoperspectivas: Individuo y Sociedad:  
<https://psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/view/3>
- Strauss, A. &. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Weintraub, M. (2017). *El Sentido del Miedo Escénico*. Buenos Aires : Wolkowicz Editores
- Weintraub., M. (2016). *Música y Emociones*. Buenos Aires: El Aleph Editores.