

## **Análisis, improvisación e interpretación** **Emilio Molina**

Eufonía, nº 036, Enero, Febrero y Marzo de 2006. Barcelona.

**Abstract:** La formación de intérpretes es el objetivo número uno de la mayor parte de los centros dedicados a la enseñanza de la música a nivel profesional pero la gran dedicación de los profesores de instrumento a la técnica de la interpretación acaba quedándose hueca y sin sentido ante la habitual falta de conocimientos, y de preocupación por obtenerlos, en análisis e improvisación de los futuros intérpretes. El autor de este artículo expone, en un continuo paralelismo con el lenguaje hablado y el teatro, tres hipotéticos tipos de interpretación: a) la que se deriva de la lectura de signos y la imitación, b) la que se deriva del análisis profundo del texto y c) la que se deriva del desarrollo de la capacidad de hablar espontáneamente (improvisación).

¿Qué es la interpretación? ¿En qué consiste?

Tanto en música como en cualquier lenguaje, interpretar consiste en transmitir una obra, o parte de ella, a un hipotético oyente. La obra puede ser propia o ajena y contiene elementos objetivos y subjetivos que permiten al intérprete recrear su propia versión con carácter y sensibilidad personal. Como elementos objetivos contamos con la grafía (el conjunto de figuras, palabras, signos, comentarios,...) con los que el autor plasmó su obra. Su objetividad total es discutible, porque los signos tienen una evidente deficiencia para reflejar los pensamientos, pero no hay duda de que constituyen un punto de partida concreto y necesario para la interpretación. Como elementos subjetivos contamos con las capacidades -adquiridas o innatas- del intérprete, además de todas aquellas incertidumbres que se derivan de la propia escritura, el estilo, la época,... que pueden originar muy diferentes versiones interpretativas.

Hoy por hoy somos conscientes de que la interpretación constituye el objetivo primordial de la educación musical instrumental en los Conservatorios y centros musicales profesionales. En estos centros la interpretación se enseña como un derivado directo y casi exclusivo de la técnica, que invade y absorbe la dedicación del alumno a su instrumento. De hecho los cursos de interpretación no son sino cursos de técnica instrumental en los que se aconseja al intérprete sobre cómo resolver los problemas técnicos (en su más amplio sentido) de unas u otras obras. Así, la capacidad técnica para poder “pronunciar” con perfección una obra se convierte en sinónimo de interpretación y un músico capacitado para “tocar” una partitura pasa a ser un músico que “interpreta” esa partitura. Esta situación no es en sí misma perniciosa sino sólo cuando deja de estar respaldada por una sólida base formativa del intérprete en muchas otras materias.

A modo de ejemplo expongo tres **estudios** muy significativos de distintos tipos de interpretación: (Ruego al lector que trate de leer estos párrafos siempre con una doble vertiente; por una parte pensando en la interpretación de una obra literaria y por otra en la interpretación de una obra musical).

### **1. Conocimiento de la grafía y la pronunciación.**

Podemos leer un idioma si conocemos la pronunciación correcta de los signos gráficos con que se escribe. Este primer estadio nos acerca a la pronunciación adecuada del sonido de cada letra y conjuntos de letras y no necesita ni supone la comprensión del texto. El conjunto de signos que intervienen en un lenguaje suele tener unas reglas concretas de lectura que permiten su descifrado y por tanto pueden conducir a la interpretación de un texto u obra.

Las figuras, los compases, los tempos, la dinámica, las palabras y signos que nos guían en la expresión,... todo ello forma parte de la grafía con la que el autor plasma su obra. Una buena guía por parte de un profesor o, en algunos casos, de forma autodidacta, puede llevarnos al conocimiento de todos ellos indicándonos en cada caso su correcta “pronunciación” instrumental.

Imaginemos este ejemplo: Tema de las variaciones Goldberg de J.S.Bach (c. 1-4).

Ej. 1



Los conocimientos de teoría musical necesarios para abordar este pasaje no son excesivamente complicados, exceptuando los que se refieren a los adornos barrocos (los mordentes y pequeñas notas con sus variados significados históricos que todavía son objeto de muchos debates).

Una vez descifrados los signos de la obra con la ayuda correspondiente, desarrollamos la capacidad de “pronunciar” en función del instrumento y todo lo que ello implica desde el punto de vista mecánico. De este modo se desarrolla el conocimiento de la correcta emisión de los signos gráficos y la capacidad técnico-instrumental para llevarlo a cabo. Con estos dos conocimientos básicos (grafía y “pronunciación”) ya se puede realizar una interpretación válida. Sería la consecuencia lógica de aplicar unas técnicas de lectura (que podría memorizarse o no) y una técnica instrumental. En algunos casos, incluso todo el proceso de lectura puede ser evitado utilizando sencillamente el oído y el talento de algunos individuos. Como sabemos, ese es el método normal del aprendizaje de la lengua materna y puede serlo también para la música. El oído puede, de forma exclusiva, permitir la interpretación de una obra musical sin necesidad de pasar obligatoriamente por la lectura y escritura. Es un hecho probado que multitud de cantantes de gran fama tienen como único soporte para sus magníficas interpretaciones su oído y su talento.

Si nos situáramos en el caso hipotético de una interpretación a partir de esta base (la grafía o el oído), cabría preguntarse ¿qué tipo de interpretación se obtiene en estas condiciones?, ¿qué ventajas y que inconvenientes puede tener?

Si el objetivo de la interpretación de una partitura es el de hacer llegar un mensaje a un auditorio, no cabe duda de que estos dos pilares (conocimiento de grafías –o el oído- y técnica de “pronunciación”) pueden dar lugar a interpretaciones que, con la ayuda que proporciona por una parte la intuición propia del intérprete y la ayuda de un profesor y por otra la audición anterior de otras interpretaciones de la misma obra, podrían ser consideradas como aceptables e incluso buenas, ¿por qué no?

El resultado es similar al que se produciría si aprendemos a leer correctamente, con la mejor de las pronunciaciones, los signos de un idioma extranjero y recitamos un pasaje de un libro cualquiera. Con la guía de un profesor para dar la entonación correcta, ya que no conocemos el significado de las palabras y de las frases, el resultado puede ser muy aceptable; nuestro mensaje llegará correctamente y el oyente, si conoce ese idioma (y la música es un lenguaje universal) lo entenderá perfectamente.

Podemos criticar o comentar que seguramente estas interpretaciones estarán faltas de soporte y fundamento por parte del intérprete quien siempre dependerá de una guía, ya sea de un profesor o de una interpretación ajena, para sentirse seguro de la suya y no podrá llevar a cabo por sí mismo exclusivamente la interpretación de obras nuevas sin correr un riesgo excesivo. Pero tampoco cabe duda de que son interpretaciones posibles y que este es el caso de muchísimas de las que escuchamos.

## **2. Comprensión del texto.**

Los signos nos acercan a la lectura y quizás a su pronunciación pero no aportan conjuntamente la comprensión. El conocimiento de los signos de la música y la capacidad instrumental para pronunciarlos no dice nada sobre el conocimiento del lenguaje y de su funcionamiento interno, cosa que en el lenguaje hablado es una obviedad pero en el lenguaje musical no se siente como una necesidad, ni siquiera una conveniencia. Sin embargo, con un mínimo de sentido común, podemos deducir que entender lo que significa un texto, es fundamental para su dicción (interpretación) y es algo que se asume contundentemente en el lenguaje hablado pero no así en el lenguaje musical. El músico formado en Conservatorios o centros profesionales de música conoce los signos, la grafía, todo tipo de posibilidades de escritura y sabe descifrar convenientemente una partitura; además, su aprendizaje lo ha hecho siguiendo pautas de técnica instrumental que le capacitan para pronunciar a la perfección todos y cada uno de los signos escritos. Sin embargo, su preparación para el análisis no suele ir pareja con su formación técnica y con frecuencia fracasa al intentar comprender las partituras que interpreta.

Pero, ¿qué significa comprender un texto musical? y ¿cómo se puede acceder a esa comprensión? ¿Cuáles son los elementos objetivos que nos aseguran una lectura comprensiva?

En el lenguaje hablado los sonidos se agrupan para formar palabras y estas a su vez para formar frases. Las palabras tienen un significado concreto y, aunque hay muchas circunstancias que pueden dar lugar a sentidos y matices diferentes en la comunicación, en general las frases expresan contenidos que todos comprendemos y nos sirven para concretar nuestros mensajes.

La música funciona como un sistema de comunicación de tintes tan especiales que cada individuo puede llegar a sentir sensaciones, sentimientos y mensajes muy diferentes a partir de un mismo mensaje, pero, siendo conscientes de estas peculiaridades, también sabemos que es posible acceder al interior de su discurso mediante una herramienta de incalculable valor que puede ser aplicada a cualquier sistema de lenguaje musical: **el análisis**.

La partitura es la fuente de conocimientos sobre el lenguaje. En un idioma analizamos los sustantivos, los adjetivos, las formas verbales, las concordancias, los complementos de todo tipo,... El análisis musical nos acerca a la sintaxis, al discurso, a la conducción, al descubrimiento de las ideas que dan origen a la obra, a su desarrollo y evolución, a su expansión, sus puntos culminantes y su desenlace. El análisis nos sitúa dentro de la obra y nos ayuda a “entonar” y a decidir fraseos, a avanzar, a matizar, a colocar ligaduras, pedales, digitaciones, arcadas, respiraciones, ataques, dinámicas y agógicas con el criterio que proporciona el conocimiento. El análisis es la herramienta principal de un músico ante una partitura.

El descifrado de una obra, la lectura de sus signos, ha de ser, pues, complementado necesariamente con la búsqueda del sistema de composición empleado por el autor y con el análisis de la forma, las líneas melódicas y sus articulaciones, los entramados verticales y las texturas, la sintaxis de sus acordes, las tensiones y distensiones, etc.

Ej. 2

En el ejemplo hemos esbozado parte de los conocimientos formales, melódicos, armónicos y de textura que el intérprete debe conocer junto a ciertas informaciones sobre las posibles síntesis que podrían hacerse de la línea melódica.

Otros conocimientos históricos, del estilo de la época y del autor en cuestión, condiciones del instrumento para el que se compuso y circunstancias concretas que dieron origen a la propia obra, también son necesarios para obtener una completa visión de la música. Todos estos conceptos teóricos, historiográficos, musicológicos e incluso psicológicos se agrupan en la mente del intérprete y le acercan a la comprensión completa de la obra.

¿Qué aporta el análisis a la interpretación?

Es bastante lógico deducir y suponer que todas estas ideas ayudarán a una interpretación en la que la intuición se sienta bien fundamentada y la imaginación se rodee de bases profundas para aposentar su creatividad. La lectura y la memorización, el fraseo, la entonación y dicción del texto, la convicción en la expresión general, colocación de matices, agógica, ... tendrán ahora un refuerzo intelectual a partir del cual la creatividad del intérprete y su propia personalidad podrán expresarse con libertad y además con fundamento.

Es conocida la opinión que Stravinsky mantenía en contra de los esfuerzos por interpretar comprensivamente. Él era defensor acérrimo de la “ejecución”, no quería “ser interpretado”, sino tan sólo “ejecutado” (como sinónimo de tocar las notas con corrección). Este compositor sería la anécdota histórica que confirma la regla y que sin duda tiene justificación en su propia forma de escribir música y en la estética peculiar de parte de su producción.

El análisis asegura la comprensión de la composición del texto y nos da las claves de una verdadera interpretación; nos aclara la función de cada elemento y su relación con el conjunto, nos sitúa en cada articulación y nos proporciona la visión de conjunto y los puntos de dirección. Un intérprete que controla el análisis de las obras de su repertorio se encuentra en situación potencial de llevar a cabo una interpretación coherente y además dejará de depender de la continua presencia y asesoramiento de otras personas.

### 3. Desarrollo de la capacidad de hablar libremente.

Sin embargo el análisis, por más exhaustivo que sea, no presupone que sabemos manejar el lenguaje con libertad para nuestra comunicación personal. En el lenguaje hablado no es probable encontrar una persona que, teniendo la capacidad de análisis de un idioma, no sepa hablarlo. Pero, incongruentemente, en música lo vemos con mucha frecuencia y ocurre tanto en intérpretes como en musicólogos, compositores o analistas: se es capaz de desmenuzar hasta límites insospechados una partitura o composición y sin embargo se es incapaz de improvisar (hablar) con espontaneidad ni una pequeña pieza con los elementos más básicos.

La improvisación es la herramienta que nos ayuda a desarrollar la capacidad de hablar música libremente y, convenientemente orientada, permite al músico convertirse en un colaborador del compositor que controla y dirige el desarrollo de sus ideas musicales. La improvisación nos ayuda por una parte a interiorizar las reglas que rigen un determinado sistema musical y por otra a transmitir,

mediante el instrumento de cada cual, la expresión de nuestra sensibilidad. Los recursos que nos aporta la improvisación se derivan de un tratamiento metodológico consciente y estratificado que tiene en cuenta la forma, la melodía, la armonía y la textura.

Dentro de los límites de este artículo intentaré exponer algunas de las sugerencias de trabajo que podrían surgir a partir del fragmento de la obra de Bach citada anteriormente:

Desde el punto de vista formal se trata tan sólo de una semifrase y como tal la trabajaremos. Los aspectos melódicos en esta obra tienen una importancia especial por tratarse de unas variaciones. Estas serían algunas de las posibles propuestas desde el punto de vista melódico:

1. Elegir y trabajar las células melódicas resultantes de desmenuzar con toda libertad los motivos adaptándolos a la armonía que se desee.
2. Acompañar con armonía y ritmo sencillo.
3. Realizar el mismo ejercicio en varios tonos.

Ej. 3



4. Otras células melódicas extraídas del mismo fragmento.

Ej. 4



A partir de la estructura armónica del pasaje...

6          +6  
**I | V | H | V |**

... podemos trabajar las siguientes propuestas que incluyen texturas de la propia obra:

1. Mantener el tipo de acompañamiento e improvisar la melodía a partir de las notas eje del modelo de Bach.
2. Cambiar de tonalidad siguiendo el círculo de quintas.

Ej. 5



3. Mantener la mano derecha con acordes e improvisar un bajo melódico a partir de las notas del bajo del modelo de Bach.
4. Cambiar de tonalidad siguiendo el círculo de quintas.

## Ej. 6

continuar en más tonos

Improvisación melódica en base a estas notas ejes

Un largo etcétera de propuestas, sugerencias y posibilidades se abre a partir de este pequeño fragmento que impulsan al desarrollo de la creatividad, dirigida en este caso a la interpretación. No todas tienen cabida en este pequeño esbozo pero pueden intuirse a partir de las expuestas.<sup>1</sup>

¿Qué aporta la improvisación al objetivo de la interpretación?

Aparte de todas las ventajas citadas en el punto anterior sobre la comprensión del texto, la improvisación aporta control del lenguaje y nos capacita para confeccionar nuestras propias frases, lo que, en caso necesario, nos permite repensar, adaptando a nuestra capacidad y nuestra sensibilidad el texto original, promoviendo una entonación y una adaptación a nuestra propia forma de expresarnos; por supuesto nos permite también tener acceso a modificaciones, añadidos o supresiones que no afectaran al discurso general y a las intenciones expresivas del autor; pero sobre todo, y esto es lo más importante, nos coloca en una situación de privilegio para recrear, como sería el ideal de una interpretación, la partitura del compositor.

La facultad de improvisar coloca al intérprete en la situación ideal para tomar decisiones, incluyendo las de modificar el texto (que algunos intérpretes detestan especialmente) o solucionar emergencias de memoria o de errores ocasionales.

### 4. Desarrollo de la técnica interpretativa.

No es suficiente con conocer a fondo un lenguaje ni con hablarlo con fluidez para poder garantizar una interpretación adecuada. Cualquiera de nosotros conoce bastante a fondo la lengua en la que se expresa pero en general no estamos capacitados para “interpretar” un pequeño papel en una sencilla comedia teatral y no podemos interpretar más que a nosotros mismos porque no hemos desarrollado las facultades necesarias. Saber analizar o improvisar no implica ser un buen intérprete si no se poseen las herramientas necesarias en lo que se refiere a la técnica de interpretación. El análisis y la improvisación constituyen el fundamento pero son completamente insuficientes. La condición para interpretar no es sólo la comprensión perfecta del texto; se precisa además una profunda técnica instrumental.

El ejemplo sería la interpretación de un actor. Imaginemos a uno de ellos: conoce el idioma, lo sabe hablar, ha analizado y comprendido su papel en el contexto, pero ¿cuál es su problema? Tiene que convencer al público de que no está actuando sino que está completamente dentro de su personaje. Todos sus conocimientos previos y sus vivencias son útiles pero necesita una formación especial que le permita desarrollar adecuadamente su función. No se trata sólo de saber leer, ni comprender el mensaje, ni de saber hablar; hace falta algo más: técnica de interpretación. Este es el objetivo de la carrera de Arte Dramático que, en su especialidad de interpretación, tiene como objetivo la formación de actores. Su misión es que los alumnos aprendan a utilizar las diferentes técnicas interpretativas para la recreación de personajes. Para este fin, se desarrolla la concentración, la memorización, la improvisación y la dicción.

<sup>1</sup> Consultar, en este sentido y a propósito de los Estudios de Chopin, MOLINA, E.: *Estudios de Chopin. Análisis y metodología de trabajo*. Enclave creativa. Madrid, 2005.

Claro que ¿qué sería de un actor con muchas dotes y formación en técnicas de interpretación pero desconocedor del lenguaje en el que tiene que interpretar? Sin duda sería un caso muy difícil de encontrar en el mundo de la lengua hablada pero mucho más común de lo que se piensa en el entorno de la música.

Un libro riguroso y admirable al respecto de Luca Chiantore<sup>2</sup>, relata con gran elocuencia el devenir de la interpretación que siempre ha estado relacionada con la técnica, aunque muchas veces no con la “música”. Él nos cuenta cómo la historia del último siglo separa irremediamente al intérprete del compositor con lo que ello acarrea de pérdida de visión musical.

Algunos otros tratadistas conocidos, como Thurston Dart<sup>3</sup>, se muestra especialmente preocupado por el tipo de instrumento con que se interpreta la música antigua, y sorprende que, siendo la música antigua sobre todo improvisación, sin embargo ésta no se cita como elemento interpretativo sino muy someramente; incluso se muestra indignado con cualquier modificación que pudiera hacer el intérprete de la partitura “original”.

Alfred Cortot<sup>4</sup>, es a la vez un acérrimo defensor de la técnica, de la comprensión y del arte de la interpretación como lleno de sensibilidad y poesía, de inspiración y de sentimiento. En parecidos términos se expresa Monique Deschaussées<sup>5</sup>, poética y apasionada, quien insiste en la exigencia de una entrega sin límites del pensamiento, la intuición y la inspiración del intérprete.

Como conclusión tenemos que constatar que las carreras de instrumento son realmente carreras de interpretación y los profesores de instrumento son profesores de interpretación y estoy convencido de que cumplen con creces esa labor. Al mismo tiempo debo confesar que no encuentro lógica alguna, ni comprendo cómo puede ocurrir, que encontremos gran cantidad de intérpretes que no cuentan -ni echan de menos- con un conocimiento profundo del lenguaje (análisis) y de su uso espontáneo hablando (improvisación), quizás porque la mimética se ha convertido en realidad en la teoría pedagógica imperante en nuestro tiempo. El disco o el profesor interpretan y el alumno escucha e imita. Los rasgos de personalidad interpretativa pueden darse, y se dan sin duda, a través de la intuición, el talento particular, la percepción sensorial y cualesquiera otras circunstancias de índole más o menos aleatoria; sin embargo en todo este entorno el conocimiento profundo de los elementos objetivos que deberían formar parte de una verdadera “interpretación” a menudo brillan por su ausencia.

Si se enseña interpretación sobre una base exclusivamente técnica -no análisis, no improvisación- se convertirá en un arte vacío que sólo mantiene en pie el talento personal y la intuición creadora sin límites de algunos intérpretes especialmente dotados y por el contrario una técnica de interpretación madura se beneficiará enormemente de todas aquellas ventajas que se desprenden de un buen conocimiento del análisis y la improvisación.

Emilio Molina

---

<sup>2</sup> CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza, 2001.

<sup>3</sup> DART, THURSTON: *Interpretación de la música*. Buenos Aires, Victor Lerú, 1978

<sup>4</sup> CORTOT, Alfred: *Curso de interpretación*. Buenos Aires, Ricordi, 1934.

<sup>5</sup> DESCHAUSSEÉS, M.: *El pianista. Técnica y metafísica*. Valencia, Ed. Alfons el magnànim, 1982.