

r.m.v. 55

septiembre - diciembre 2017

Revista Musical de Venezuela

Depósito legal: DC2017000086 / ISSN: 2542-3134

ARTÍCULOS  
pp. 94-118

## CÓDIGOS SIMBÓLICOS DE LA OBRA MUSICAL: INFLUENCIA SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL

### RESUMEN

En el complejo proceso de la construcción de la interpretación musical intervienen varios factores sobre los que se exige una constante reflexión, por ejemplo, la necesidad de la figura del intérprete y el soporte de la partitura en la existencia misma de la música. Estos dos agentes –partitura e intérprete– tienen una relación intrincada con el compositor, sobre todo, cuanto más lejos nos remontemos en el tiempo, a causa de todas las convenciones estilísticas que deben ser tomadas en consideración. De esta forma, la partitura, un sistema de notación a todas luces imperfecto, guarda las intenciones del compositor en forma de códigos simbólicos implícitos con los que el intérprete debe familiarizarse a lo largo de su período de formación.

**Palabras claves:** música, interpretación instrumental, docencia, códigos simbólicos.

Fotografía cortesía de la autora.

**MARTA VELA GONZÁLEZ**

marta.vela@unir.net

Universidad Internacional de La Rioja  
España

(Coslada, Madrid, 1985). Licenciada en Dirección de Orquesta, Piano, Pedagogía del Piano y Filología Hispánica, y Doctora en Educación tras una investigación sobre el análisis musical como fuente de conocimiento en la interpretación pianística en tres países europeos. Perteneciente al equipo de profesores de la Universidad Internacional de La Rioja en el Grado de Música y el Máster de Investigación Musical, presenta y dirige el programa *Música con Estilo* en Radio Clásica de Radio Nacional de España.

## Symbolic Codes of the Musical Work: Influences on the Construction of Instrumental Performance

### ABSTRACT

In the complex process of the construction of musical performance there are several factors that require constant reflection, for example, the need for the figure of the performer and the support of the score in the existence of music. These two agents –score and performer– have an intricate relationship with the composer, especially, the further we go back in time, because of all the stylistic conventions that must be taken into consideration. In this way, the score, a system of notation which is obviously imperfect, preserves the composer's intentions in the form of implicit symbolic codes in which the interpreter must become familiar throughout his period of formation.

**Key Words:** music, instrumental performance, teaching, symbolic codes.

## Introducción

La pervivencia de la obra musical a través de la partitura trae aparejada la cuestión de la codificación por parte del autor y la decodificación por parte del intérprete, de hecho, la partitura es el único vestigio que se conserva del pensamiento del compositor y, por tanto, se hace necesario el desciframiento de su contenido, tanto en un sentido literal como figurado.

De esta manera, el estudio intelectual de la obra se vuelve imprescindible para captar todos aquellos elementos que influyen en el proceso de construcción de la interpretación, pero ya no solo desde la mera lectura de la partitura, sino, también, desde un contexto artístico general, marcado por las pertinentes directrices estilísticas de cada período.

Lo que más interesa al creador es mantener despierta *la tensión* en el receptor. Cómo continuar, y cómo continuar eficazmente es su gran preocupación. Para ello se sirve de medios artísticos que son comunes a todas las artes, en relación con su respectivo material, y con su ayuda pone notas una junto a otra, com-pone (*componere* significa componer) (Swarowsky 1989: 6; énfasis nuestro).

De igual forma, la obra de arte musical, como en el caso de otras ramas artísticas, posee distintos tipos de significados de manera simultánea, en función de la recepción y/o interpretación de la misma, que dependen de todo aquello que se puede *inferir* del material proporcionado por el creador, organizado en diversos códigos simbólicos:

Toda gran obra del pasado tiene dos significados, uno de carácter contemporáneo y otro histórico. Si un poema, una pintura o una pieza musical no tienen significado contemporáneo, solo pertenecen a

la historia e interesarán principalmente al erudito. Cuando nos acercamos a una obra como el *Paraíso perdido* de Milton, el *Juicio final* de Miguel Ángel o la *Pasión según San Mateo*, de Bach, nos olvidamos completamente de la historia, pues se establece una comunicación directa con nosotros en términos relativos a nuestros propios sentimientos y pensamientos. En otros términos, tiene significado contemporáneo [...] y no es que estas obras no tengan significado histórico, pues están cargadas de dicho significado, pero nadie dirá que podemos comprenderlas con mayor claridad cuando solo hayamos comprendido sus implicaciones históricas. Pero la verdad es que la historia del arte se vuelve importante para el hombre solo después de que el mismo arte ha despertado su interés e implicado, por lo menos, de forma parcial, sus sentimientos (Moore 1990: 3).

Sin embargo, en el caso de la música, la identificación y traducción de estos códigos simbólicos resulta compleja, dado que es un arte efímero, que depende por completo de la interpretación para tomar forma y que existe a partir, únicamente, de un objeto, la partitura, que resulta, como ya se ha reseñado, la única referencia del intérprete procedente del compositor mismo. Entonces, ¿a qué se refiere el código simbólico en la música?

Tomemos, en este punto, un ejemplo de la literatura –un soporte artístico, en principio, más aprehensible que la música, gracias a la utilización de un sistema común a todos, la lengua escrita–, donde, tras un lenguaje de tipo *cotidiano*, se esconde un lenguaje de tipo simbólico, es decir, *literario*:

Debe contarse con que el escritor y el lector se hallan situados en un mismo nivel lingüístico, que puede llamarse nivel del *lenguaje cotidiano*; tanto uno como otro, por medio de la creación o de la recepción, han de trasladarse a otro orden expresivo, el del *lenguaje literario*, responsable de los valores y planteamientos que la obra pone en juego (Gómez Redondo 1994: 30; énfasis nuestro).

Por tanto, mientras el lenguaje *cotidiano* supone un medio de comunicación entre las personas que conocen una misma lengua, el lenguaje *literario*, por el contrario, trasciende ese significado doméstico para transmitir un mensaje de tipo expresivo, en suma, de naturaleza artística y, de nuevo, como en el ejemplo anterior de Douglas Moore, donde encontramos varios significados a partir de un mismo material:

Del modo en que el escritor tiene que trascender la situación lingüística en que se encuentra y acceder, desde ella, a un nuevo nivel de conocimiento, en el que sus operaciones lógicas y discursivas van a ser controladas por la misma expresividad o fuerza poética del texto que está creando, de esa misma manera el receptor seguirá arrastrado por un código, lleno de singularidades (estilísticas, casi siempre), que le obligará a adoptar también una serie de reacciones o de respuestas (Gómez Redondo 1994: 30).

En el caso de la música, el soporte *cotidiano* desaparece –dado que el lenguaje musical no pertenece, necesariamente, al dominio público, ni su notación ofrece un significado semántico inmediato y concreto, como en el caso de la lengua escrita y hablada– y, por tanto, solo queda el soporte *simbólico* (de hecho, la propia notación musical ya es un sistema de símbolos en sí misma), de ahí que la música haya sido considerada, tradicionalmente, como la más asemántica de las artes, en palabras de Theodor Adorno:

Que a muchos seres humanos que no son sensibles al arte la música no les diga nada, que no sepan qué hacer con ella, mientras apenas sucede algo análogo en los ámbitos de las artes plásticas o de la poesía, se explica seguramente en la medida considerable por la constitución de tales seres humanos, sobre todo por su desarrollo infantil, pero también parece remitir al hecho de que la esencia de la música no está trazada tan unívocamente como la de los otros

medios artísticos y por eso no ejerce la misma fuerza sobre el sujeto receptor (2000: 68).

Así como el mensaje de la obra poética –fundamentado en imágenes literarias y otros recursos expresivos– no llega al receptor sin una lengua compartida con el poeta, en el lenguaje musical ocurre un fenómeno parecido, en forma análoga, se necesita, en primer lugar, un conocimiento de la lectoescritura musical para acceder a los recursos expresivos que completan el mensaje transmitido por el compositor, a través del intérprete, una figura clave, dado que, como ha recordado Wilhelm Furtwängler: «...las palabras solo suenan bien si quien las pronuncia las entiende; en la música, vocal o instrumental, adquiere la forma correcta que la hace inteligible para el auditorio solo si el intérprete la ha experimentado» (2011: 79). Así pues, los códigos simbólicos implícitos en toda obra musical y las convenciones propias de cada estilo y época, generalmente, se encuentran sujetas a mandatos de leyes no escritas, cuyo conocimiento ha de suponerse a la hora de la interpretación:

Se prestaría a confusión y haría poco clara la escritura musical que el compositor tratara de indicar por escrito las modificaciones que están latentes en sus intenciones. Existen, empero, para tales modificaciones, leyes de ritmo y de estilo, como también de forma, que es necesario conocer y sentir (Leimer y Giesecking 1951: 35).

\* \* \*

Bajo la condición previa de que un músico se esfuerce por conseguir la reproducción adecuada y el sentimiento de una obra maestra, podría decirse, apoyándonos en un poema de Friedrich Rückert procedente de la *Sabiduría del Brahmán* y que recuerdo de mi juventud: «¡hay tanto sentido oculto en la obra!» (Mantel 2010: 28).

No obstante, la partitura –como cualquier elemento de soporte artístico– no es un sistema absoluto, sino que, en realidad, representa un simple esbozo para el ejecutante, cuya labor reside en interpretar las intenciones del creador, así como en recrear, por medio de su propia personalidad artística, el contenido de la obra, siempre en consonancia con el estilo correspondiente.

En la música escrita y en las indicaciones para la expresión puestas por el compositor, la intención de este está tan claramente expresada, que por medio de esa guía pueda recorrerse ya una parte considerable del camino hacia la interpretación ideal. Seguramente es necesario saber leer las indicaciones; y leer no significa deletrear sino captarlas en su conjunto y en su sentido general (Leimer y Giesecking 1951: 47).

\* \* \*

El intérprete solo encuentra en su texto un esquema de las tensiones motrices que debe producir; tiene que estar siempre más allá de esas notas y, en el fondo, *no toca jamás lo que está escrito* –aunque no deba tocar nada que no esté conforme con lo que está escrito... (Ansermet 2000: 39; énfasis nuestro).

Partiendo de estas premisas se puede observar que existen dos modalidades de códigos, un código simbólico escrito y un código simbólico artístico cuyas vertientes, aunque separadas, se complementan y dependen, casi íntegramente, de diversas perspectivas históricas y estéticas sumidas a los diferentes estilos musicales desarrollados hasta la época.

## Código simbólico escrito

Se entiende por código simbólico escrito aquella notación musical que se decodifica desde el estudio de la lectoescritura musical según las convenciones propias de cada estilo. Aunque este sistema ha sufrido una marcada evolución desde los tiempos del antiguo tetragrama, resulta un soporte incompleto, incapaz de captar todas las intenciones del compositor –como recuerda Nicholas Cook: «la notación conserva la música, sí, pero oculta tanto como revela» (2012: 89)–, pero, de nuevo, debe ser considerado como un elemento imprescindible si se quiere mantener la larga tradición musical del pasado.

De esta forma, la labor del intérprete –que no existe en otras ramas artísticas, aparte de la interpretación teatral y cinematográfica– insuflando vida a lo escrito, *encarnando* la partitura en sonido, se vuelve fundamental, pero, también, hasta cierto punto, se vuelve *peligrosa*, dada su complejidad en la que inciden diversas áreas de conocimiento y una serie de leyes no escritas, de carácter simbólico, implícitas en la partitura.

Un fragmento de música nunca es más que una individualización del mundo de los sonidos, una realización particular del continuo sonoro de la melodía y el ritmo individualizado. El director no puede situarse pues frente a él como el escultor delante de la arcilla, que añade trozo a trozo para elaborar su figura, sino como el escultor delante del mármol, del que desprende la figura que contiene virtualmente. Desgraciado el director que forma sus notas una después de otra y prueba luego a unirlos: nunca encontrará el impulso inicial del que han surgido (Ansermet 2000: 28).

A partir de aquí surge el gran interrogante: ¿Cómo captar el código simbólico escrito de una obra, o cómo determinar, al menos, el estilo al que pertenece?

### EJEMPLO N° I

LOUIS COUPERIN, *PRÉLUDE NON MENSURÉ*, CIRCA 1658



La necesidad de una interpretación coherente nos remite a la adquisición de conocimientos estéticos que mejoren en el intérprete la comprensión de la notación musical de cada época, de hecho, Nikolaus Harnoncourt refiere una cuestión significativa que puede aportar algo de luz sobre este asunto: la condición histórica de la notación musical y su interpretación a lo largo del tiempo:

La notación, por ejemplo, estuvo sometida hasta el siglo XVII a constantes transformaciones y sus signos, aun considerándose a partir de entonces *inequívocos*, se entendieron con frecuencia de maneras muy diferentes casi hasta finales del siglo XVIII. El músico actual toca exactamente lo que hay en la partitura sin saber que la notación matemáticamente exacta no fue habitual hasta el siglo XIX (Harnoncourt 2006: 17; énfasis nuestro).

La figura anterior ejemplifica que la mera lectura de las notas no basta para interpretar una obra, sobre todo, en aquellos estilos

en que el autor escribía para un intérprete perfectamente *entrenado* en la traducción de los códigos escritos de la partitura, como es el caso, por ejemplo, del período barroco.

Y es que aun sin remontarnos a épocas más pretéritas –la Edad Media, por ejemplo–, la notación musical resulta, solo ya en el área de la música instrumental, un campo de descubrimiento permanente, dado que, anteriormente al siglo XIX, los compositores se dirigían a intérpretes profesionales para los que la mayoría de directrices de la ejecución se daban por sabidas, en un contexto donde el exceso de información en la partitura, en este sentido, podía agravar al propio instrumentista sobre el grado de conocimiento de su labor:

Los problemas inherentes a todos estos campos se deben a la «escasez de materiales sobre práctica interpretativa de los tratados musicales de este período» y a la convicción generalizada «de que existe ya un tipo de código no escrito que se había transmitido de una generación a otra, como tradición oral» –en resumen, a que el compositor de la época de Bach no siempre dijo sobre el papel lo que en realidad quería–. Así pues, entre el compositor y el intérprete existía ya un vínculo tan especial que el primero estaba poco dispuesto a dedicar un esfuerzo innecesario para escribir de forma detallada la partitura e insultar así la inteligencia de los temperamentales músicos con los que tenía que trabajar (Gould 1984: 51).

En el ejemplo n° 2 podemos apreciar la tabla de ornamentación que Johann Sebastian Bach incluyó en el librito de enseñanza para clavicordio destinado a su hijo Wilhelm Friedmann: era el sistema utilizado por el propio Bach en una época en que, prácticamente, cada compositor tenía convenciones personales, incluso, para los símbolos de la notación musical, como en el caso de la ornamentación. De igual manera, en las primeras décadas del siglo

## EJEMPLO N° 2

J. S. BACH, *CLAVIERBÜCHLEIN FÜR WILHELM FRIEDMANN BACH*, 22 DE ENERO DE 1720

*Explication* unterschiedlicher Zeichen, so gewisse *manieren*  
artig zu spielen, andeuten.

Trillo. mordant. trillo und mordant. cadence. Doppelt-cadence. idem.

XVIII, determinados símbolos musicales se empezaron a explicar, sobre todo, con fines didácticos para jóvenes instrumentistas, pero ni siquiera con este tipo de *traducciones* se consiguió una unificación en la ornamentación ni en otros usos interpretativos, al menos, durante buena parte del siglo XVIII.

El estudio del código simbólico escrito, así pues, resulta un área enorme, que no acaba, prácticamente, hasta bien entrado el siglo XIX, pero, con todo, no puede olvidarse que buena parte de las tradiciones interpretativas del pasado se hallan ocultas en el texto musical y que, del mismo modo, el intérprete tiene la obligación de sumergirse en este campo, al menos, de los estilos de música instrumental que pretenda abarcar:

No obstante, la ejecución cabal no siguiente se corresponde con la notación [...] En las apoyaturas de los recitativos de las óperas de Mozart no hay que cantar dos notas iguales, tal como aparece anotado, sino una apoyatura con una primera nota elevada (y en ocasiones, con menor frecuencia, también rebajada) (Brendel 2013: 94).

De hecho, el estudio de la notación no reviste, únicamente, un interés musicológico e interpretativo, sino que rápidamente

trasciende a la práctica, al plano mismo de la técnica instrumental, hecho que redonda en su manifiesta importancia en la construcción de la interpretación:

En un *tempo* rápido, en las notas ligadas, como, por ejemplo, las notas corcheas que vinculan dos tiempos de un compás (no solo en el Barroco y en el Clasicismo), han de ejecutarse casi siempre como silencios. Quien no sepa esto fracasará ya en la ejecución técnica; el intérprete de cuerda, por ejemplo, tendrá problemas con la división del arco. La exposición adecuada en la dinámica y en la articulación se ve distorsionada debido al esfuerzo por tocar de una manera *fiel al texto* (Mantel 2010: 30; énfasis nuestro).

EJEMPLO N° 3

PROCEDENTE DE MANTEL (2010: 30)



...se toca como...



En suma, la notación musical resulta un soporte necesario para la transmisión de la obra musical que el intérprete debe completar con el conocimiento de las tradiciones, las convenciones interpretativas y los elementos expresivos del discurso musical, no solo para su propio entendimiento, sino, también, para la transmisión del mensaje del compositor.

Los grandes maestros pueden haber sido tan concienzudos como se quiera al escribir sus partituras, pero siempre es un estado de ánimo trascendente el que ha guiado su pluma –llamémosle *sentimiento, pasión, ensueño*–. Todo esto –la variedad, en el infinito– no puede reflejarse con notas y, a pesar de los pesares, hay que reconstruirlo por medio de notas (Corredor 1985: 117; énfasis nuestro).

\* \* \*

Y, sin la obra, que, hasta cierto punto, se ha liberado del compositor como creación autónoma, no hay fuente de información para el intérprete. Esta fuente de información no nos dice siempre con total claridad ni de una manera exhaustiva qué debemos hacer en todo momento, pero sí nos enseña lo fundamental. Esto no tiene nada que ver con el servilismo esclavo ni con una obediencia musical propia de un patio de armas (Brendel 2013: 31).

De modo que la construcción de la interpretación parte de la decodificación de los elementos plasmados en la partitura, es decir, del desciframiento del código simbólico escrito –fundamentalmente, altura de las notas, ritmo, *tempo* y, en ocasiones, dinámica, lo cual tiende a complicarse, sobre todo, cuanto más nos alejamos, en un sentido temporal, de la época presente–, y concluye en la progresiva decodificación del código simbólico artístico, después de un denso estudio intelectual y un largo proceso de estudio por parte del intérprete, mucho antes, en un sentido cronológico, de que el primer sonido de la obra llegue al oído del oyente. De esta manera, el grado de conocimiento necesario ante el estudio de una obra cualquiera se antoja ingente, porque el trabajo del intérprete ya no se remite solo a las notas, sino, también, a la completa recreación de un texto alumbrado en una época que, hoy día, ya no existe.

## Código simbólico artístico

Entendemos por código simbólico artístico musical aquel lenguaje expresivo al que solo se accede una vez descifrado el texto musical por medio de la lectoescritura, siempre desde el respeto a las convenciones estilísticas correspondientes, presuponiendo una experiencia interpretativa y cultural previa, interiorizada en el intérprete a través de un largo proceso de maduración personal. Por tanto, el entendimiento de este código artístico, más inaccesible aún que el escrito, se retroalimenta de este en el proceso de construcción de la interpretación que comienza con la decodificación del texto en la partitura.

Diversos artistas en el pasado barruntaban ya la relación de los códigos simbólicos de la obra musical, como relata Bruno Walter, director asistente de Gustav Mahler durante su juventud: «en música –[Mahler] tenía la costumbre de decir–, lo mejor no está escrito en las notas» (2002: 85). Felix Weingartner, otro de los grandes directores de orquesta de comienzos del siglo XX, habla de *estados artísticos comunes*: «Es decir, al mismo tiempo que no se cree en nuestros estados artísticos comunes *al poder del verdadero entendimiento artístico, contra el cual estas voluntades se romperían inmediatamente*» (1911: 53; énfasis nuestro)<sup>1</sup>. Ernest Ansermet, por su parte, insiste en ciertas leyes implícitas: «...ahora bien, las leyes que gobiernan el lenguaje musical y que se manifiestan en su origen por la elección de los sonidos musicales y de sus estructuras, esas leyes, decimos, nunca han sido *explícitas*» (2000: 62; énfasis nuestro).

En efecto, este código artístico se sustenta sobre leyes implícitas en el lenguaje musical y en sus tradiciones interpretativas que

posibilitan, a la hora de la interpretación, la decodificación de la partitura y su transformación en una obra musical viva que cada intérprete va construyendo de acuerdo con sus experiencias, su dominio técnico y su inmersión personal en un estilo musical determinado, como recordaba Heinrich Neuhaus: «...una de mis ocupaciones favoritas consiste en estudiar con mis alumnos las leyes dialécticas que rigen la música. Un pianista que las conoce toca obligatoriamente mejor, de manera más lógica, más expresiva y más inspirada que quien las ignora» (1987: 213).

Esta *verdadera comprensión artística* de la obra, como señala Weingartner, regida por las *leyes dialécticas* de la música, en palabras de Neuhaus, solo puede comenzar por la decodificación de la partitura a partir del conocimiento de la lectoescritura musical, pero esta circunstancia solo supone la primera fase del proceso, dado que la simple lectura del texto musical conduce a una comprensión muy superficial del significado artístico de la obra, de hecho, cualquier persona capaz de leer la música, en niveles elementales, no está capacitada, automáticamente, para entender todas las implicaciones históricas, estéticas, estilísticas y personales, con que los compositores sellan sus obras, en tanto que frutos de un elaborado código artístico; en este sentido, podríamos afirmar que la música se asemeja a la poesía.

El código artístico de la música es una cuestión aún más inaprensible que la del código escrito, dado que implica una larga formación musical y cultural que no puede adquirirse de manera instantánea, en la que no solo importa el estudio de la música en el ámbito intelectual, sino la experiencia interpretativa acumulada en el tiempo. El intérprete, pues, debe indagar sobre este código artístico implícito, forjado y continuamente reelaborado a lo largo de siglos y siglos de práctica artística, por los distintos estilos musicales. De aquí que, desde la perspectiva contemporánea, la labor de interpretación se acerque casi a una tarea de traducción,

1 «C'est dire en même temps que l'on ne croît pas dans nos états artistiques communs à une *puissance de la vraie compréhension artistique contre laquelle ces volontés se briseraient de suite*» (trad. de la autora).



dato que cada estilo debería ser tomado como un idioma artístico único e individual, cuyos inventores han desaparecido para siempre, dejando por escrito, eso sí, las bases de su mensaje musical: «Schuller seguramente coincidiría con el pianista, notable escritor y conferencista Alfred Brendel, en que comprender las intenciones del compositor significa *traducirlas* a nuestra propia comprensión» (Dunsby 2006: 270; énfasis nuestro).

La misión del intérprete no se reduce, entonces, a decodificar las notas y los ritmos del pentagrama, sino a dar vida a un intrincado sistema de relaciones internas plasmado en papel.

De nuevo, como en el caso del código escrito, surge el interrogante correspondiente: ¿Cómo captar el código simbólico artístico de una obra o, al menos, del estilo al que pertenece?

Los puntos de referencia que muestran la voluntad del compositor son las indicaciones para la interpretación, la instrumentación y muchos de los usos de la práctica interpretativa que constantemente han ido cambiando, y cuyo conocimiento el compositor suponía en sus contemporáneos (Harnoncourt 2006: 23).

Por este motivo, entendemos que la decodificación iniciada con el código escrito continúa con el conocimiento de un cúmulo de tradiciones, forjadas a través del tiempo, pertenecientes al código simbólico artístico, que depende, en sí mismo, de las relaciones internas de la música, marcadas por el estilo y una vasta cultura musical, estética e histórica que debe moldear, de manera progresiva, el criterio interpretativo del músico.

La experiencia de una sinfonía no consiste simplemente en constituir un primer tema, después un segundo, sino ver surgir la unidad de los dos temas como una estructura superior del tipo «pregunta y respuesta» o «masculino, femenino»; sentir, por sus

relaciones internas, la unidad de todos sus movimientos, incluso de un ciclo de movimientos. ¿Cómo se puede pretender que esta experiencia sea posible, si, de alguna manera, no estamos preparados? (Ansermet 2000: 40).

De hecho, estas *relaciones internas* de la música constituyen toda una galaxia de elementos que conforman la obra y que pueden ser estudiados de forma global y conjunta, o bien a partir de distintos parámetros musicales –acotados y jerarquizados según el estilo correspondiente–. Por tanto, consideramos que este debería ser el punto de partida de todo intérprete ante la obra musical, con un proceso de construcción de la interpretación que comience en la idea del conocimiento profundo del mensaje a transmitir, según el pensamiento del compositor, al que se orienta toda una serie de operaciones mentales y físicas en torno a su contenido artístico, cuya extrema complejidad ha descrito a la perfección el pianista Gerald Moore:

Dinámicamente, este pequeño *vorspiel* es todo *pianissimo*, pero dentro de los límites de ese *pianissimo* debería haber un ligero aumento y una subsiguiente reducción de la intensidad. Es una curva que asciende, luego desciende; la más suave de las curvas, en la que cada acorde se enlaza con el siguiente. Tan restringida es su gama, tan estrecho el margen entre tu acorde más suave y tu acorde menos suave, que si sobrepasas en una fracción el índice superior de la curva, todo se vendrá abajo. Cada acorde, aunque esté relacionado y enlazado con su vecino, tiene un peso diferente, y la diferencia no es mayor que el peso de una pluma. Escuchas con autocrítica mientras la practicas. Experimentas. Tocas acordes con una presión uniforme y ligera de modo que no haya aumento ni disminución de intensidad –todo *pianissimo*–. Después intentas darle ese *crescendo* y *diminuendo* infinitesimales que se desean para darle forma y sentido a la frase: pero está desproporcionado

–te has sobrepasado–, así que empiezas de nuevo. Ahora encuentras que tus acordes suenan turbios. Tu pedal es incorrecto, un acorde invade el terreno de otro en lugar de fundirse suavemente con él sin empañarlo todo. Intentas solucionarlo. Pero, a pesar del *pianissimo* que estás logrando, comienzas a darte cuenta de que tus acordes no tienen carácter –son pesados–, y a toda la frase le falta vida. Entonces, muy delicadamente, pruebas dándole una fracción más de peso al dedo superior de tu mano derecha [...] Todo ello es la búsqueda más fascinante que se pueda imaginar (en Rink 2006: 155-156).

## EJEMPLO N° 4

FRANZ SCHUBERT, *WANDERSNACHTLIED D. 768*

**Singstimme.** **Langsam.**

**Pianoforte.**

Estremece la cantidad de conexiones mentales que requiere un pasaje, aparentemente tan *sencillo* –compuesto de una línea de bajo con una alternancia armónica de tónica dominante y un acompañamiento en acordes, cuya nota superior hace las veces de melodía–, lo cual demuestra la importancia del mencionado código artístico, incluso, en el pasaje más *inofensivo*, con un proceso

de paulatina conciencia acerca del lenguaje musical y de las distintas necesidades interpretativas en función de cada pasaje.

Es, sin duda, en la comprensión del código artístico de la obra –y en una previa comprensión del código escrito, no en la mera lectura de las notas– donde reside la *búsqueda fascinante* mencionada por Moore, que implica un amplio compendio de saberes en el intérprete, de ahí el inmenso valor humano y cultural de la música.

## Conclusiones

Por tanto, en el intrincado camino de la construcción de la interpretación, el estudio intelectual de la obra musical se hace pertinente en pos de la captación de los códigos simbólicos alojados en la partitura. La inmensa red de *relaciones internas* de la música, elucidada por Ansermet, convierte a la obra en el punto de partida de cualquier interpretación que se precie, y a las tradiciones interpretativas, en las directrices propias del estilo:

En mis enseñanzas me abstengo de cualquier añadido que haya sido hecho a estas obras por intérpretes, e intento reproducir el espíritu de la época correspondiente, así como la individualidad del Maestro que las creó. Es decir, yo no parto de un estilo personal de ejecutar, sino del estilo personal del creador (Swarowsky 1989: 297).

Reconociendo la naturaleza lingüística de la música, en primer lugar, y, en segundo, su pertenencia a los distintos estilos –«...en el Barroco y en el Clasicismo vienés, esta naturaleza lingüística desempeñó un papel particularmente esencial; la conciencia de esta naturaleza lingüística era, en estas épocas, algo que se daba por supuesto» (Mantel 2010: 56)–, se hace necesario un conocimiento profundo del código simbólico escrito y su enseñanza.

Dado que en el sistema de notación musical (incompleto) que poseemos no todo puede escribirse (o describirse), en cuanto a las intenciones del compositor –«...el problema es que la música es la esencia de un sistema de comunicación pobre, precisamente porque cuenta con un vocabulario bastante débil y poco claro, aunque posee una gramática y una sintaxis muy ricas y poderosas» (Rosen 2010: 23)–, también en este caso se hace necesario un conocimiento profundo del código simbólico artístico y su enseñanza.

Por consiguiente, se necesita una docencia musical, desde las bases hasta los escalones superiores, más allá de la lectoescritura del texto, que conlleve a comprender no solo el estudio de los códigos simbólicos de la música, sino también que ofrezca al instrumentista en formación la posibilidad de enriquecer sus vivencias musicales desde la progresiva interiorización de las tradiciones interpretativas de los distintos estilos.

De esta manera, diversos pedagogos –Schonberg 1988, Adorno 2008, Molina 2008, Rosen 2010, Tovey 2012, Vela 2016 y un largo etcétera– han considerado el análisis musical como una herramienta multidisciplinar en el proceso de estudio intelectual de la obra (y, por ende, en la construcción de su interpretación), que pretende enriquecer la enseñanza de la interpretación a través de la observación de las *relaciones internas* de la música y de la aprehensión de los códigos simbólicos en el marco del *paradigma estilístico* (Vela 2016) correspondiente en cada caso.

El objetivo de esta enseñanza, apasionante, pero también ardua y prolongada a lo largo del tiempo, es la consecución de una interpretación propia, original y verdadera –en consonancia con la idea original del compositor y con el estilo de la época a la que este pertenecía–; una interpretación *inteligente*, ajena a una mera lectura de las notas de la partitura.

Esta mencionada interpretación *inteligente*, reclamada por Hugo Riemann y Mathis Lussy hace más de un siglo, dos de los primeros tratadistas de análisis –de perspectivas antagónicas, por cierto–, solo podrá ser, en efecto, propia, original y verdadera desde el punto de partida de la obra, más allá de los modas pasajeras de cada época y las limitaciones del soporte de la partitura:

Mas todas estas cualidades adquiridas, agilidad, fuerza, velocidad, seguridad, pulsaciones expresivas, etcétera, no son más que simples *medios* que deben servir a un fin más alto y que solo tienen precio y valor artístico según el uso que de ellos se haga [...] *El nombre de artista solo lo merece aquel que, aunque no siendo creador de obras originales, sabe recrear las de los grandes maestros, por medio de una interpretación inteligente* (Riemann 2005: 103; énfasis nuestro).

\* \* \*

Y lo repetimos una vez más: nadie debe esperar poder llegar a componer y escribir correctamente, o adquirir una manera inteligente y artística de ejecutar –ya sea por reflexión, ya sea espontáneamente– si no está en condiciones de acentuar de acuerdo con la afinidad que poseen las notas entre sí y conforme a la tendencia y a la natural atracción que acusan frente al reposo (Lussy 1945: 214).

Reivindicamos, entonces, el análisis musical desde un enfoque eminentemente pedagógico y práctico, del cual ha de participar, de forma muy activa, el maestro, en dos momentos diferenciados, como advierte Alan Walker, tanto en la enseñanza de la obra, en tanto que producto *histórico*, como en la enseñanza al alumno, en tanto que *producto* humano del presente, y en la fluida relación entre ambos.

Pero la erudición misma es una prueba viviente del hecho de que el presente cambiante es quien ayuda a desbloquear la puerta del pasado. El maestro tiene un deber doble en todo esto. Él no solo debe poner la música en el pasado; también debe adaptarse al presente psicológico de sus alumnos (Walker 1962: 153)<sup>2</sup>.

Por tanto, a partir del conocimiento de los códigos simbólicos se pretende un enriquecimiento del proceso de estudio de cualquier obra –a través del texto musical mismo–, no solo del alumno en formación, sino de todo aquel que deja de ser estudiante para convertirse en profesional de la música, ya sea como maestro o instrumentista, o ambas cosas a la vez.

De este modo, pretendemos poner en valor la importancia de la enseñanza de la interpretación, por un lado, de manos del maestro, durante el largo y arduo proceso de enseñanza-aprendizaje y, por el otro, de manos del propio alumno y de su capacidad de autonomía en su propio aprendizaje y en la autorregulación del mismo.

Sin embargo, estas ideas no son nuevas –como dijo Robert Schumann, en su álbum de 1848, *Reglas musicales para la vida y el hogar*: «a medida que crezcas, procura relacionarte más con las partituras que con los virtuosos» (2004: 36)– y, finalmente, el objetivo último del intérprete está esperando a ser descubierto en la obra de arte musical, en los códigos simbólicos, de ahí su inmensa y apasionante labor.

2 «But scholarship itself is a living proof of the fact that it is the changing present which helps unlock the door to the past: scholarship is a product of our age. The teacher has a double duty in all this. He must not only try to put across the music to the past; he must also adapt it to his pupils psychological present» (trad. de la autora).

## Fuentes

### Bibliográficas

- ADORNO, T. W. (2000). *Sobre la música*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- (2008). *Monografías musicales*. Madrid: Editorial Turner.
- ANSERMET, E. (2000). *Escritos sobre música*. Barcelona: Idea Música.
- BRENDEL, A. (2013). *De la A a la Z de un pianista*. Barcelona: Editorial Acanalado.
- COOK, N. (2012). *Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- CORREDOR, J. (1985). *Casals*. Barcelona: Editorial Salvat.
- DUNSBY, J. (2006). «Los intérpretes y la interpretación», en J. Rink (ed.). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- FURTWÄNGLER, W. (2011). *Conversaciones sobre música*. Barcelona: Editorial Acanalado.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1994). *El lenguaje literario*. Madrid: Edaf.
- GOULD, G. (1984). *Escritos críticos*. Madrid: Editorial Turner.
- HARNONCOURT, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. Barcelona: Editorial Acanalado.
- LEIMER, K. y W. Giesecking (1951). *Rítmica, dinámica, pedal*. Buenos Aires: Casa Ricordi.
- LUSSY, M. (1945). *El ritmo musical*. Buenos Aires: Casa Ricordi.
- MANTEL, G. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial.
- MOORE, D. (1990). *Guía de los estilos musicales*. Madrid: Taurus Editorial.
- NEUHAUS, H. (1987). *El arte del piano*. Madrid: Real Musical.
- ROSEN, C. (2010). *Música y sentimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- RIEMANN, H. (2005). *Manual del pianista*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- RINK, J. (ed.) (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- SCHOENBERG, A. (1988) *Cartas*. Madrid: Editorial Turner.

- SCHUMANN, R. (2004). *Reglas musicales para la vida y el hogar*. Madrid: Editorial NA.
- SWAROWSKY, H. (1989). *Defensa de la obra*. Madrid: Real Musical.
- TOVEY, D. F. (2012). *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London: ABRSM.
- WALKER, A. (1962). *A Study in Musical Analysis*. London: Barrie and Rockliff.
- WALTER, B. (2002). *Gustav Mahler*. Madrid: Alianza Editorial.
- WEINTGARTNER, F. (1911). *Sur l'art de diriger*. Leipzig: Breitkoff & Härtel.

### Digitales

- MOLINA, E. (2008). «La improvisación como sistema pedagógico. Funcionamiento, objetivos y resultados de la metodología IEM», en *I Congreso de Educación e Investigación Musical*. Madrid, disponible en <http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/Ponencia-Emilio-Molina-Congreso-IEM-ISME.pdf>
- VELA, M. (2016). «Análisis gráfico y sonoro en la enseñanza de la interpretación musical», *UNIR Revista*, Fundación UNIR, Universidad Internacional de La Rioja, disponible en <https://www.unir.net/humanidades/revista/noticias/analisis-grafico-sonoro-en-la-ensenanza-de-la-interpretacion-musical/549201507961/>
- (2017). «La noción de paradigma aplicada al estilo musical», *Sinfonía Virtual*, n° 32, disponible en <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/paradigmas.pdf>