



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

“LA INTERPRETACIÓN MUSICAL Y LA METODOLOGÍA DEL ESTUDIO”

AUTORÍA ANTONIO BERNAL MERCEDES
TEMÁTICA MÚSICA
ETAPA GRADO PROFESIONAL DE MÚSICA

Resumen

Para que un alumno llegue a realizar una buena interpretación de una obra musical es necesario leer lo más fielmente posible la partitura, y por supuesto, teniendo en cuenta todos los parámetros musicales, ritmo, fraseo, melodías, armonías... Es competencia de los profesores enseñar a sus alumnos a estudiar con un buen método pedagógico, destinado a conseguir los mejores resultados con el mínimo esfuerzo.

Palabras clave

Sentido polifónico, periodo, semifrase, lectura a primera vista, enseñanza, memoria, análisis, contrapunto, colectivo.

1.- LECTURA Y FIDELIDAD A LA PARTITURA. LA IMAGEN MUSICAL.

Debemos aprender a leer lo que está escrito y a transponer lo que no lo está, por ejemplo, todas aquellas ligaduras e inclinaciones de dinámica que aparecen en Bach o Mozart.

Quizás la culpa se la tengamos que echar a los avances de la técnica y con esto a la evolución de los pianos. La noción de color es esencial. En Beethoven nos encontramos con oposiciones continuadas de registro y dinámica, por ejemplo, agudo calificado pp con una nota breve calificada f; sabiendo lo transparente que eran los agudos de la época, debemos reforzar más bien este efecto para hacerlo evidente en el piano actual.

La notación de dinámica es también muy relativa. Entre un piano Walter de 1730 (60 kg) y un Steinway actual (media tonelada), no hay un baremo común. Todas las relaciones han crecido al mismo tiempo que el objeto, en particular la relación entre las nociones de p y f. Es totalmente legítimo transponer esta relación de "lo más suavemente posible" a "lo más fuerte posible" a la escala exacta de posibilidades del piano contemporáneo, lo que sería entonces anotado ppp y fff.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

2.- RITMO, FRASEO Y DINÁMICA. EL SENTIDO ARMÓNICO Y POLIFÓNICO.

La música es un proceso sonoro que se desarrolla en el tiempo, y no en un instante ni en un estado inmóvil. Simple conclusión lógica: el sonido y el tiempo forman los dos elementos de base que determinan todo aprendizaje de la música y definen el resto. El ritmo y la medida se aproximan pero no se confunden nunca.

Una interpretación sin base rítmica produce un discurso musical desfigurado, desconocido e imposible de identificar. Las aceleraciones o desaceleraciones injustificadas de ciertos intérpretes dan la impresión de una monotonía y de un mayor aburrimiento que el de una ejecución bien medida, tocada por un auténtico artista.

En el ritmo debe estar presente el equilibrio, la subordinación y la correspondencia de las partes. Tan difícil es hablar del equilibrio rítmico como fácil de percibirlo, pues su acción es directa. Cuando verdaderamente se consigue nadie puede quedar insensible y es difícil resistir a la tentación de participar con gesto.

Se nos presentan dos posibilidades de distinta naturaleza en la cuestión del tiempo:

- decidir sobre la pulsación de base de un movimiento.
- decidir la manera de conducirlo.

El metrónomo es un invento relativamente reciente, puesto que fue construido por Johann Maelzel en 1816. Las indicaciones de los compositores anteriores a esta fecha hacen referencia a una tradición, a menudo la razón profunda de un movimiento es su referencia a la danza, lejana, sublimada, por descontado, pero siempre propulsiva. Son pues extremadamente relativas y más teniendo en cuenta que los movimientos de una obra son independientes.

Podemos definir el ritmo como el orden y la proporción en el tiempo. El ritmo musical se origina por una desigualdad real en la duración, la intensidad o la agudeza de los sonidos, siendo necesario por lo menos dos emisiones de sonidos, para establecer esta desigualdad. Y de aquí se sigue que cada movimiento rítmico está constituido por el nexo inseparable de dos frases, una inicial y la otra final, que comprenden entre las dos la duración total del movimiento. Así pues, cada grupo rítmico está formado por un mínimo de dos movimientos o parte, la fase inicial alzar y la fase conclusiva dar; por otro lado, y esto es muy importante retenerlo, cada grupo rítmico simple sólo admite una acción de alzar y otra de dar, las cuales son contrastantes entre sí.

En cuanto al fraseo, el concepto de fraseo debe irse inculcando al alumno desde dos vertientes: en cuanto a la evolución de la intensidad del sonido que se da en cada uno de los elementos estructurales, y en las respiraciones que hay que efectuar entre cada uno de dichos elementos.

Para determinar un fraseo, hay que haber analizado estructuralmente la obra previamente, para conocer donde empiezan y donde terminan cada una de sus secciones, periodos, frases, semifrases, motivos, incisos, células, articulaciones. También es necesario un análisis armónico para saber donde están localizadas las armonías más tensas (punto culminante armónico) generalmente en un acorde de



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

la familia de la dominante, sobre todo si tiene una disonancia de séptima y novena. Hay que analizar también la altura relativa de los sonidos; según este último criterio, el punto culminante de un diseño de varias notas, sería la nota más alta. Por tanto existen tres tipos de punto culminante: el dinámico, el armónico y la altura relativa de las notas.

También otros diseños son el de culminar dinámicamente hacia la mitad del fraseo, y las respiraciones, que si no se efectúan, la obra quedaría ahogada e inquieta.

El fraseo aporta un sentido de unidad dentro de la variedad; un orden progresivo hacia un punto culminante para decaer posteriormente hacia un punto muerto.

El fraseo no tiene por qué ser siempre en legatto. Por tanto, cuando aparezca un elemento con otro tipo de articulación, non legatto, stacatto, picado, etc. También habrá que hacerlo culminar. En legatto hay que tener en cuenta los aspectos siguientes:

- 1.- Tiene que haber transmisión de peso. Si no, se perciben fuertes y pianos sin relación entre sí.
- 2.- Tiene que utilizarse la técnica de sustitución de dedos.
- 3.- En las articulaciones de dos notas, hay que mantener el valor real de la segunda puesto que si se acorta suele percibirse un pequeño acento.

Para frasear un diseño en el que se intervengan escalas y arpeggios descendentes o ascendentes hay que dirigir la fuerza de todo el cuerpo si fuera preciso a la planta de la mano.

El toque polifónico consiste en la ejecución de dos o más partes melódicas por cada mano, y constituye la base de la independencia de los dedos, no solo por lo que respecta a su movilidad, sino y principalmente, a la pulsación aplicada en destacar las partes o voces más importantes, al mismo tiempo que desarrolla la habilidad del digitado.

Es en el género fugado y en los casos en que una misma mano toca melodía y acompañamiento a la vez, donde tiene una aplicación.

A parte de los ejercicios para la práctica de este toque, un estudio completo e inteligente de "El Clave Bien Temperado" de J.S.Bach, dará óptimos resultados cuyo dominio podrá aplicarse con las fugas de Haendel, Mendelssohn, Reger, etc.

El alumno al querer destacar la parte melódica de la del acompañamiento en una misma mano, descuida el fraseo de aquella, pulsando con uniformidad cada una de sus notas. Debe prestarse atención a que estas tengan toda la intensidad que dentro de la frase le corresponde.

3.- EL SONIDO.

La música es el arte de los sonidos. La obtención de un sonido bonito debe ser la idea que presida siempre una ejecución pues es una de las facetas que más distinguen la personalidad del artista.

Un bello sonido es el que se obtiene por una cuidada pulsación de la tecla que permite la vibración natural de las cuerdas sin estridencias ni impulsos violentos, evitando en los fuertes y en los acordes, el



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

ataque seco y duro, y procurando producir un sonido pastoso y redondo, con amplitud sonora. Aquí la recomendación de escucharse atentamente durante el estudio es donde tiene su más real aplicación.

El mismo instrumento pulsado por uno u otro dedo suena muy distintamente. La calidad sonora debe cuidarse desde los comienzos del piano. Por ello será indicado que tanto en los ejercicios como en la preparación de un estudio se prescindan, por el momento, de los matices y se emplee solamente el mf con intensidad uniforme, pasando más adelante a tocarlo con las sonoridades requeridas.

El equilibrio sonoro entre una y otra mano tendrá que ser trabajado en cuanto el alumno empiece a tocar estudios de fraseo y expresión, procurando adquirir la independencia de pulsación entre ambas manos.

4.- LA MEMORIZACIÓN.

La memoria es una poderosa facultad para el pianista. No sólo para el intérprete que la exhibe frente a un auditorio, sino para el estudiante, que en cuanto domina una obra mecánicamente puede prestar mayor atención al aspecto interpretativo.

4.1.- Tipos de memoria:

- Intelectiva: reflexiva o mental. Ordena a los sentidos sobre lo que conviene almacenar o no. Posibilita el análisis y la interpretación.
- Sensitiva: mecánica, irreflexiva e inconsciente.
- Auditiva: se desarrolla bajo dos aspectos; armónicamente y melódicamente. Ayuda a la interpretación de tonos, timbres y duraciones proporcionales.
- Motora: su mecanismo se basa en el reflejo condicionado. Cuanto más correctos sean los datos almacenados de mayor calidad será la respuesta.
- Afectiva: para la interpretación y el espíritu interno, evocación de sentimientos.
- Visual: familiarización con el teclado y los movimientos que sobre él se realizan con las manos y los dedos. Recuerdo consciente de la partitura, imágenes mentales de anotaciones al margen y subrayado con colores.

4.1.- Ventajas del aprendizaje de memoria:

- Permite una ejecución natural y con anticipada conciencia de lo que se va a hacer. No hay sorpresas, ni improvisaciones. Se ha aprendido a concentrar el cerebro en disponer cómo y cuando debe realizar cada cosa; el oído está presto a escuchar la sonoridad requerida, y la vista controla los movimientos de los dedos, manos, brazos, muñeca, etc.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

- El intérprete que memoriza todo cuanto debe hacer, tiene más ventaja, y demuestra mayor asimilación. La memoria es fruto de madurez.
- Obliga a una mayor profundización sin la cual todo quedaría sujeto a finísimos hilos que son las notas.
- Es positivo obligar al alumno a tocar de memoria. El profesor, en casos extremos y según el conocimiento que tenga del alumno, debe discernir si este se niega a hacerlo por pereza o miedo, y el sentido del fracaso puede suponerle un serio trauma. Aunque en general, el tímido, por ese fuerte miedo ante la frustración, suele ir todo lo preparado que puede.
- Proporciona confianza en el alumno.
- Nunca debe repetirse muchas veces seguidas diferentes pasajes hasta perder la concentración. Automedirse para saber cuánto tiempo es uno capaz de estar concentrado.
- Memorizar una obra no es lo mismo que memorizar un estudio. Desde el comienzo, la memoria es una herramienta para vencer las dificultades en la ejecución.
- El profesor no debe escribir en la partitura de los alumnos, pues estos se relajan y piensan que no hace falta tomar anotaciones, ya que el profesor se encarga de hacerlas.
- Ejercicios de autoeducación de la memoria:
 - * Después de asistir a una clase, elaborar una síntesis y reconstruirla.
 - * Recordar y reconstruir acontecimientos pasados.
 - * Escuchar fragmentos de música y escribirlos después de oírlos.
 - * Estudiar fragmentos musicales, memorizarlos, escribirlos y ejecutarlos memoria.

4.3.- La lectura a primera vista. La improvisación.

La práctica de la lectura a primera vista, queda algo olvidada hoy entre los ejercicios de piano, y no obstante es de gran utilidad por el ahorro de tiempo que supone en el estudio, pues la dificultad mecánica de un pasaje resulta bastante reducida, con la rápida lectura del mismo.

Se sabe la diferencia que existe entre la dificultad de una lectura repentizada a un sólo pentagrama, y la de dos conjuntamente y en claves distintas. Por ello, desde los comienzos del estudio del instrumento deberían dedicarse pequeños espacios de tiempo a esa práctica, procurando que lo que se lea no sea superior a las posibilidades mecánicas del alumno, para que la ejecución resulte lo más correcta posible. Por tal motivo es necesario el pronto conocimiento de la clave de fa.

A parte de la dificultad de repentizar existe la de conjuntar las manos en la ejecución de distintos ritmos entre sí cuya práctica es indispensable para el futuro pianista que quiere entrar en el estudio de las nuevas tendencias.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

5. METODOLOGÍA DEL ESTUDIO. ENSEÑAR A ESTUDIAR.

La diversidad de elementos y circunstancias que concurren en la enseñanza musical requieren del profesor una labor muy compleja. No se puede establecer un único método pero sí algunos principios metodológicos.

Todo método pedagógico debe ser coherente en su planteamiento y destinado a los mejores resultados con un mínimo esfuerzo.

Los objetivos en los que se tiene que basar el profesor son:

- Adquisición de los medios técnicos.
- Interpretación musical.
- Desarrollo de la personalidad artística.

5.1.- Medios inmediatos.

· Ejercicios de adiestramiento para metodizar el esfuerzo físico - mental. Sistematización de práctica y ejercicios conducentes a una meta determinada.

· La enseñanza ha de estar centralizada en el alumno. El protagonista es él y para que se sienta como tal debe hacérsele participar de una forma activa.

· El sentido de la enseñanza será progresivo, según el cual, el profesor debe allanar el camino para que el alumno vaya venciendo sus dificultades.

· El proceso de la enseñanza deberá ir de lo conocido a lo desconocido, de lo simple a lo complejo, y de lo concreto a lo abstracto.

· La primera obligación de un profesor es la de enseñar la forma en que deben estudiar para que al alumno les resulte provechoso.

5.2.- Psicología de la relación entre el profesor y los alumnos.

· Jamás debe atiborrarse al alumno de conceptos, con un afán sensacionalista, cada cosa a su tiempo.

· El profesor debe mostrarse con ecuanimidad, comprensión y paciencia, pero no con una excesiva tolerancia que pueda desembocar en el desorden.

- Cuanto más atractivo sea el proceso de aprendizaje, mayor será su número de adeptos.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

- Jamás dejarse llevar por el alumno perezoso y desorganizado que no quiere estudiar lo que el profesor le aconseja.
- El profesor debe animar al alumno que no se nota evolución a sí mismo, haciéndole comprender que cada lección requiere un tiempo de asimilación, y que si está estudiando correctamente, su conciencia ha de estar tranquila.
- El profesor debe tener la suficiente flexibilidad para variar el enfoque de la clase si ello fuera necesario.
- Conviene que el profesor observe y estudie al alumno para comprenderle, orientarle y guiarle.
- Del profesor depende fundamentalmente que el alumno tenga confianza para plantearle sus dudas, creando un clima propicio para ello, pero tampoco esperará milagros al respecto, pues hay veces que problemas serios y fuera de lo normal mantienen al alumno en un silencio que lejos de ser recriminado, debe buscársele otras soluciones quizás más complejas.
- Tanto del profesor como del alumno depende que la enseñanza se desarrolle con los menos contratiempos, el menor desgaste de energía y la mayor rapidez posible.

El alumno adquiere conocimiento y debe ser estimulada su imaginación, a la vez que se le soluciona todo problema técnico. Esto se hace en la clase. En la clase no debe haber rigidez o tensión por parte del alumno. Podemos hablar de dos tipos de clase:

- + Individual: La adecuada para solucionar problemas particulares.
- + Colectiva: se abordan problemas relativos a la técnica o a la interpretación. Aquí el profesor debe escuchar la ejecución íntegra del alumno, seguidamente los comentarios del profesor y después trabajarlo por fragmentos.

5.3.- Los tipos de clase: la teórica y la práctica.

En general se controlará el grado de atención, disparando preguntas, debiéndose privar la amenidad sobre la aridez y teniéndose siempre claro el fin didáctico que se persigue, así como la estructuración a seguir. Al principio se le debe sugerir que tome nota durante la clase, pero luego y poco a poco, con la idea de que desarrolle la memoria, debe irse acostumbrando a que tome las notas al final, reconstruyendo así lo ocurrido en la clase.

La clase teórica: su fin es la comunicación de los conceptos analíticos, mecánicos, técnicos que permitirán la interpretación. Al principio de cada clase debe hacerse recordar la anterior y seguir el mismo hilo, para que el alumno vaya notando una continuidad, lo cual psicológicamente es más efectivo.

La clase práctica: una gran ventaja es que cada alumno va contrastando su marcha con la de los demás compañeros, lo cual sirve de estímulo y además para acostumbrarse a tocar en público. La dinámica de la clase práctica consistirá en lo siguiente: control de lo que aprendió en la última clase;



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

planteamiento explicado por el alumno de la obra o estudio que trae para esa clase; contrastar con otros planteamientos bien por el profesor o por otros alumnos que estén con las mismas obras; disertación sobre los problemas mecánicos y técnicos, sus soluciones; control de lo que se verá en la próxima clase.

También puede probárseles como profesores, conduciéndoles a la autocrítica para ver si son conscientes de un concepto musical al que quieren llegar, aunque ahora mismo no puedan.

6.- EL ESTUDIO MENTAL O ANALÍTICO Y EL ESTUDIO PRÁCTICO EN EL INSTRUMENTO.

La importancia del estudio es enorme. Para esto es necesario un alto grado de concentración. En el estudio existen dos medios fundamentales de control:

- El oído; por el que sabemos si lo que tocamos corresponde con nuestra intención musical.
- La sensación; que permite saber si el movimiento ejecutado es el adecuado o no.

Las dos formas más importantes de estudio son: el mental y el práctico.

El objetivo general de estudio es conseguir una adecuada formación técnica. Pueden distinguirse dos fases: Una mental, en la que se efectúa el análisis de la obra a ejecutar, y se ejercita el entendimiento hacia la comprensión y otra práctica, en la que se adiestran cada uno de los órganos del cuerpo humano en orden a una capacitación que les permita desempeñar con la mayor eficacia posible la tarea que se les asigna.

6.1.- Fases del análisis:

1/ Escuchar la obra con la vista. Schumann dice: *"Debe llegar a comprender perfectamente la música leyendo la partitura"*.

2) Planteamiento de los problemas mecánicos. Resolverlos teóricamente usando el cerebro, planeando las soluciones antes de llevarlas a cabo. Después de haberlas practicado, meditar sobre los resultados obtenidos. Deducir las consecuencias y rectificar el procedimiento. Buscar ejercicios o estudios que ayuden a resolver esos problemas.

3/ Lectura a primera vista.

4/ Vislumbrar el contenido de la obra; lo que el compositor quiere transmitir. Predisponerse psicológicamente a ese mundo de sentimientos, aportando los propios. Determinar cuál es el carácter de la obra, esa forma de ser y expresar que la diferencia de todas las demás.

5/ Análisis estructural.

6/ Análisis armónico, tonal, contrapuntístico y textural.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 14 – ENERO DE 2009

7/ Análisis del fraseo; la respiración y evolución de la dinámica a lo largo de la obra, y jerarquización de la misma.

8/ Los cambios tímbricos, el toque y la articulación en función del carácter.

9/ Análisis de la digitación en función del fraseo.

10) Análisis de la pedalización, en función del análisis armónico, el fraseo y la estética.

¿Por qué debe de analizarse la obra antes de empezar a tocarla?

Porque para empezar a trabajar la obra hace falta tener un concepto musical previo. Si empezamos a trabajar los dedos sin un objetivo determinado, hasta hacer sonar la obra, van asimilando un trabajo en falso, que después habrá que reconstruir, con el consiguiente trabajo y pérdida de tiempo. Sólo a través del método analítico consciente puede empezarse un trabajo técnico para obtener resultados deseados según el concepto musical. Ello se consigue a través de un trabajo lento que permita ir controlando todos los movimientos previamente conectados. Gracias al análisis podemos dar relieve a lo que convenga, y dejar en segundo plano lo que distraiga; puede crearse una variedad en cuanto a contraste dinámico y tímbrico, dentro de la unidad. Para ello conviene tener muy claro donde se producen los cambios de tono y de modo. Para poder recitar, respirar y frasear dando sentido y evitando la monotonía, dando énfasis donde lo requiera la obra. Aquí puede encontrar un paralelismo con la interpretación teatral.

El alumno tiene que aprender a trabajar por sí mismo, no puede limitarse a imitar y reproducir al profesor. Al principio caerá en muchos errores, pero esto es mucho mejor a que el profesor se lo de todo hecho, puesto que atrofia su propia imaginación y la voluntad en el ejercicio de la misma. Además cuando el profesor falte no habrá quien le solucione las cosas y él no podrá puesto, que no ha sido educado en ello.

7.- BIBLIOGRAFÍA.

Levaillant, D. (1989). *El piano*. Hartford: Labor.

Neuhaus, H. (1985). *El arte del piano*. Madrid: Real musical.

Vallribera, P. (1969). *Manual de ejecución pianística y expresión*. Madrid: Quiroga

Seguí, S. (1994). *Teoría de la música*. Madrid: Unión musical editores, S.L

Cortot, A. (1989). *Principios racionales de la técnica pianística*. París: Salabert



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 14 – ENERO DE 2009

Autoría

- Nombre y Apellidos: Antonio Bernal Mercedes
- Centro, localidad, provincia: Cádiz
- E-mail: momuaso@yahoo.es