

EL ANÁLISIS COMO HERRAMIENTA EN LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA ATONAL PARA GUITARRA¹

Alberto Royo Abenia
Profesor de Música
IES Marqués de Villena (Marcilla, Navarra)
e-mail: aroyoabe@pnte.cfnavarra.es

RESUMEN

La música atonal constituye un repertorio minoritario dentro de la literatura guitarrística en particular y de la interpretación musical en general. Asimismo, la interpretación de estas obras puede resultar, en ocasiones, poco convincente y rigurosa. El análisis se considera de gran importancia para alcanzar el máximo rigor, solidez y hondura en la interpretación, máxime en el campo de la música contemporánea. El presente trabajo pretende realizar algunas aportaciones acerca de la interpretación de la música atonal para guitarra desde el punto de vista del análisis musical.

ABSTRACT

Atonal music is not very common inside guitar literature in particular and musical performance in general. Also, the interpretation of these pieces can occasionally turn out not very convincing and rigorous. The analysis is considered of great importance to reach the major rigour, solidity and depth in performance, especially in contemporary music. The presente work intends to make some contributions about the guitar performance of atonal music from the point of view of musical analysis.

1. MARCO TEÓRICO

Son pocos los estudios que han centrado su investigación en la interpretación de la música atonal desde el punto de vista del análisis. Por ello, se han tenido en cuenta, en el

¹ Este Trabajo ha sido elaborado dentro del Programa de Doctorado "Educación musical y cultura estética" de la Universidad Pública de Navarra y dirigido por la Dra. Dña Ana Laucirica Larrinaga durante el curso 2005-2006. Quisiera agradecer especialmente la colaboración desinteresada de los cuatro intérpretes entrevistados del Centro Superior de Música del País Vasco, Musikene (San Sebastián).

Marco Teórico, aquellos que han tratado la música atonal, la interpretación musical, la interpretación de la música atonal y el análisis musical.

1.1 La música atonal-contemporánea

1.1.1. Algunas cuestiones terminológicas

La elección del término más correcto en relación con el repertorio objeto de estudio ha sido una tarea compleja. Para ello, se han estudiado diferentes posturas al respecto. Para Barce (1996), por ejemplo, no es tanto una cuestión de cronología como de estilo. No toda la música contemporánea (es decir, la escrita en, pongamos, los últimos treinta, cuarenta o cincuenta años) recibe el apelativo de contemporánea. Sólo si es, de una manera u otra, atonal, es decir, si renuncia por completo al sistema tonal. Podemos, en este sentido, comprobar cómo obras no recientes como "Pierrot Lunaire" de Schönberg son consideradas música contemporánea, mientras músicas de creación actual de autores como Antón García Abril, que apuestan por un lenguaje tonal, parecerían ajenas a esta categoría.

La atonalidad, entendida como ausencia de tonalidad, es una característica más que un estilo, pudiendo ser compartido por infinidad de ellos. A dicha atonalidad se llegó por el agotamiento tonal, que llevó a una disolución por la transgresión continua de las reglas (Marco, 2003). Por tanto, no podemos pensar que el concepto *música contemporánea* engloba a toda la música de la época en que vivimos, pues, contra las apariencias, la música contemporánea no es una. Esta impresión de unidad que, a veces, transmite es más bien negativa puesto que refleja ante todo, según Dufour (1998), su tendencia global hacia la desarticulación del tempo homogéneo y lineal de la armonía clásico-romántica.

Compositores actuales como David del Puerto o Ramón Lazkano (2005) coinciden en la enorme diversidad que caracteriza hoy a la creación musical. Para éste último, la música “*se expande en todos los sentidos, como el universo. Y al mismo tiempo se individualiza completamente*”. Algunos autores, como López (2004), han advertido del riesgo de considerar composición musical contemporánea a toda música producida en el presente puesto que, en ese caso, deberíamos incluir tanto la música compuesta actualmente en África por los Wagogos de Tanzania, como la compuesta para la opera de Pekín o para el teatro de marionetas Bunraku de Japón. Por esa misma razón deberíamos integrar en nuestro análisis la inmensa producción de música ligera, de flamenco, de música rock, de rap, de músicas populares, así como la infinidad de tendencias difícilmente definibles que cotidianamente nos rodean. Por lo tanto, es obligado limitar el terreno.

En definitiva, se ha optado por el término *música atonal* por considerarse, aunque discutible, menos ambiguo, en tanto en cuanto las obras analizadas se encuentran alejadas del sistema tonal.

1.1.2 El punto de vista musicológico

En términos musicológicos, la composición, desde finales del siglo XIX, evolucionó, desde la disolución ficticia de sus principios, hacia el cromatismo integral de Wagner, que flexibilizaba la rigidez de las transiciones armónicas y de las relaciones entre los acordes. En cuanto a la forma, durante el siglo XX las proporciones se flexibilizaron y multiplicaron, y el contrapunto pasó, en expresión de López (2004), de la austeridad numerológica del Barroco a la libertad total de las vanguardias. Por otra parte, la armonía tradicional se fragmentó y densificó hasta tal punto con compositores como Scriabin, que las polaridades perdieron su funcionalidad, abriendo camino al sistema dodecafónico de Schoenberg y al serialismo integral de Boulez, Stockhausen y Nono, donde la fragmentación no sólo afecta a las alturas sino también a los ritmos y a las intensidades.

García Laborda (2004, citado en Ramos, 2005) clasificó la música contemporánea en tres grandes períodos históricos:

- I. El arranque de la modernidad musical y la aparición de las primeras vanguardias históricas (1890-1920)
- II. La música en la época de entreguerras (1920-1945)
- III. La música después de 1945 (nuevas técnicas de composición, de difusión y de interpretación. La nueva música -1945/1975-, la crisis serial y la época de la posmodernidad: 1975/2000).

1.1.3 ¿Un nuevo lenguaje?

Que la música, a partir del siglo XX, comienza a adquirir unas características propias, que la diferencian de la música de épocas anteriores, es algo evidente. Para Saitta (1998), considerando el aspecto estructural, el compositor dispone de una enorme libertad, referida a la organización interna sobre un doble eje: uno referido a las asignaciones de altura y otro al campo de la organización rítmica. Abandonando la concepción tradicional, da lugar a estructuras cuyos modelos, pueden ser obtenidos a partir de estructuras matemáticas, procesos de mutación celular, etc. En otros casos, pueden proceder de la escala de los armónicos o utilizar otros sistemas que las diferencien de las escalas habituales, dando lugar a escalas microtonales, pro ejemplo. Hay procesos basados en la materia sonora, dirigidos hacia la inarmonicidad, incluyendo la percusión, empleando multifónicos en los instrumentos de viento o partiendo de otras cualidades del sonido como hacen la música concreta o electrónica.

Indudablemente, uno de los parámetros musicales que más se ha desarrollado en los últimos tiempos es el timbre; podríamos decir que ya se encuentra tan desarrollado como la altura. El compositor Sánchez Verdú, reconocía en una entrevista no trabajar solo con el timbre. “Quizás, decía, *es que todo está enormemente desarrollado desde cualquiera de los parámetros musicales, y en esta interrelación todos se ven afectados y entran en vibración conjunta.*” (Sánchez Verdú, 2004)

Turina (2001) admitía también un nuevo sentido de ordenación del material musical, radicalmente distinto del anterior, para el que no se ha encontrado hasta la fecha un código que le confiera un carácter de lenguaje universal, hablado y entendido por todos como el que poseían el sistema tonal y los sistemas anteriores.

Este destacado desarrollo de algunos parámetros musicales-en detrimento de otros- en la música contemporánea, lo sostenía también Michels (1987), para quien, una vez incorporadas otras cualidades del sonido distintas de la altura, especialmente el timbre, pierde significación la formación de sistemas de sonidos orientados según su frecuencia. El valor lingüístico de los sonidos o ruidos deja de depender -o sólo lo hace de un modo secundario- de su frecuencia. La importancia adjudicada al timbre y al ritmo, así como la utilización de la disonancia (según Adorno, lo más "obviamente moderno" de esta música), son rasgos comunes a toda la música de vanguardia.

1.2 La interpretación musical

Sobre la interpretación musical se han llevado a cabo multitud de estudios. Hemos encontrado en muchos de ellos coincidencias que nos han movido a crear varios epígrafes: la fidelidad de las ideas del compositor, la importancia y responsabilidad del intérprete, los criterios y el proceso de interpretación y la interpretación solista, en este caso por lo que este tipo de actuación tiene de específico.

1.2.1 La fidelidad a las ideas del compositor

Como recogió Ritterman (Rink, 2002), muchos compositores han sido sumamente exigentes en lo que se refiere a la fidelidad del intérprete con respecto a sus propias intenciones musicales. Ya en el siglo XVIII, Carl Phillippe Emmanuel Bach hablaba de "*contenido verdadero*" y de la importancia de que el intérprete se identifique con las ideas del

compositor. Así, por ejemplo, el autor señala que Louis Spohr requería al intérprete que fuera capaz de *"animar intelectualmente"* el tema para que el oyente descubriera y participara de las ideas del compositor, Hanslick alababa la *"subordinación artística"* de la personalidad de Clara Wieck Schumann a las intenciones del compositor durante un concierto de ésta en Viena, y Alfred Brendel, por su parte, comentó durante un ensayo que una obra musical habla por sí misma, siempre que el intérprete *"no se interponga con su personalidad"*.

1.2.2. Importancia y responsabilidad del intérprete

El gran intérprete Anton Rubinstein decía, sobre los pianistas: *"todo el mundo sabe tocar"*. Heinrich Neuhaus (1967, p. 32), tradujo esta frase de la siguiente manera: *"Todo el mundo sabe tocar, pero pocos saben interpretar"*.

La responsabilidad del intérprete radica, entre otras cosas, en que debe aunar el rigor con la personalidad, sin que ninguno de los dos se resienta, alcanzando un equilibrio entre ambos. Un intérprete debe dar su visión personal de la obra que va a compartir con el oyente, teniendo en cuenta no sólo lo escrito en la partitura (Gustav Mahler decía que *"en la partitura está todo menos lo esencial"*) sino también todo aquello que tenga que ver con ella, como el contexto en que fue escrita, su relación con otras artes o disciplinas, las motivaciones del compositor a la hora de crearla...siempre partiendo de una sólida técnica, entendiendo ésta en el sentido artístico (la palabra *"técnica"* procede del griego y significa *"arte"*)

Decía Neuhaus (1987, p. 16 y ss.): *"(...) muchos pianistas, desdichadamente, entienden por técnica la rapidez, la igualdad, la agilidad, el brío, a veces esencialmente lo superficial, el golpe de vista, que solo representan elementos de la técnica y no de su conjunto tal y como lo entendían los griegos y como debe concebirlo el auténtico artista (...) La agilidad, la pureza del sonido, el brío no garantizan necesariamente una interpretación artística que solo se adquiere al precio de un trabajo serio, profundo e inspirado"*.

La maestría en la interpretación musical, por tanto, puede evaluarse en función de dos amplias dimensiones: la puramente *técnica* y la *expresiva*. Las destrezas técnicas son necesarias para asegurar la precisión, fluidez y velocidad, y un buen control de elementos como la entonación, la regularidad del sonido y el timbre. Pero son las destrezas expresivas las que “*dan valor a las actuaciones individuales*” (Sloboda, 1986).

La responsabilidad del intérprete es, por lo tanto, doble, porque debe filtrar el sentido de la obra antes de exponerla a la interpretación del público. Por eso, el intérprete debe plantearse, antes de comenzar a reconstruir una obra, qué es lo que busca a través de los signos que la exteriorizan, qué es lo que se estima como esencia de la misma. (Carmona, 2003). Sería por ello que Cristóbal Halfter (Gan, 2005) afirmaba que la música no existe “*sino en el instante de su interpretación*”.

1.2.3. Criterios y proceso de interpretación

Aunque los criterios de interpretación suelen variar según la personalidad del intérprete, existen una serie de principios comunes, sobre todo a partir de la investigación musicológica, lo que hace que el intérprete actual disponga, por lo general, de una gran cantidad de datos y elementos para que la interpretación no sea fruto de la improvisación o el desconocimiento sino que, en expresión de Carmona (2003), esté dictada por una serie de criterios dentro de los cuales podamos tomar nuestras decisiones con conocimiento.

A pesar de que la grafía, (esto es, la notación) es el punto de partida objetivo para la interpretación, no es menos cierto que no tiene la capacidad absoluta para reflejar los pensamientos del compositor (Molina, 2006). En este sentido, puede considerarse la partitura más como una “*provocación para la acción*” (Clarke et al., 2005) que como una “*receta o representación del sonido*”.

Chaffin e Imreh (2002) llevaron a cabo rigurosos estudios sobre interpretación y coincidieron con Neuhaus en la importancia de que el intérprete se forme, al comienzo del

estudio, una imagen estética de la obra (la “*imagen artística*” de este autor). Del propio Neuhaus (1987, p. 21) es el siguiente comentario: “¿*Qué significa la imagen estética sino la música misma, la materia sonora viviente, los discursos musicales con sus leyes, sus componentes, que se llaman armonía, polifonía, etc...en la forma definida, y en el contenido poético y emocional?*” .

1.2.4. La interpretación solista

Las características de una interpretación solista no son las mismas que las de una interpretación en conjunto. No es la misma la responsabilidad, ni son compartidas las decisiones. En relación con la interpretación solista, se han recogido en el Trabajo de Investigación algunas reflexiones de intérpretes; entre ellas, la del guitarrista Pepe Romero (2000), quien reflexionaba sobre la actuación del concertista de guitarra, mencionando que éste se encuentra sujeto pro su propio ego, pensando en la dificultad de la obra que debe interpretar, así como en la posibilidad del éxito o el fracaso. Para el intérprete, el guitarrista debe recibir la energía que desprende el público cuando sale al escenario y unirla con la suya. Esta energía facilita que el músico entre en un estado de *super-conciencia* y convierta el concierto en lo que el gran Rubinstein llamaba “*momentos del infinito*”.

1.3. La interpretación de la música atonal-contemporánea

La interpretación de la música contemporánea no siempre asume los mismos criterios interpretativos que se siguen para la interpretación de obras de otras épocas. Los propios compositores son conscientes de ello, por lo novedoso de su lenguaje, por la utilización de nuevas grafías y por la poca familiaridad que, generalmente, tiene el intérprete con este repertorio. La dificultad estriba a menudo en que los intérpretes deben “olvidar” la técnica que han asimilado para poder acercarse a formas distintas de interpretación, lo que redundará en la dificultad de las obras, no en su interpretación tradicional, sino en su “*interiorización mental, intelectual*” (Sánchez Verdú, 2004).

El compositor busca la exploración de los recursos musicales-expresivos, nuevas asociaciones tímbricas, el estudio exhaustivo de los recursos específicos de los instrumentos, experimentando con dinámicas, intensidades, colores, registros, articulaciones... El clarinetista y compositor José Luis Estellés (2005), antes de componer una obra, se preguntaba : “¿*Qué es capaz de hacer este instrumento?*” Todas estas novedades que plantea el compositor de hoy crean dificultades a los intérpretes, especialmente por la poca familiaridad de éstos con el lenguaje. Incluso, como constataron Clarke et al. (2005), la mayoría de los estudios sobre interpretación se centran en el habitual periodo de música tonal y métrica.

Acerca de esta dificultad del intérprete para con el lenguaje contemporáneo, Ordoñana et al. (2006) encontraron que uno de los mayores obstáculos para la inclusión de la música atonal en el aula es la falta de un repertorio adecuado para estos niveles y la correspondiente dificultad técnica del alumnado para afrontar obras de esa dificultad. En la metodología guitarrística, la carencia señalada es, si cabe, más irrefragable, así como la necesidad acuciante de una mayor aportación de orientación didáctica que permita a los estudiantes familiarizarse con el lenguaje contemporáneo. Por ello son tan necesarias actividades de investigación como las realizadas por el guitarrista McAllister (2004).

En el repertorio contemporáneo para guitarra nos encontramos con un lenguaje armónico no tonal, desafíos rítmicos más complejos, un abanico extenso de indicaciones expresivas, técnicas extendidas y nuevos sistemas de notación. Como resultado de no afrontar nunca estas partituras, la mayoría de los guitarristas no pueden afrontar con garantías este repertorio. Este autor elaboró un método pedagógico para preparar al intérprete de cara a la interpretación de la música contemporánea, agrupando las dificultades en:

- lenguaje melódico y armónico no tonal
- gran complejidad rítmica
- uso ampliado de recursos expresivos -timbre y dinámica-

1.4. El análisis musical

Siguiendo a Andrés (2005) –quien, a su vez, se basa en el modelo de Rice- y teniendo en cuenta a otros importantes investigadores que han tratado el Análisis Musical, se señalan diferentes niveles de proyección analítica:

- Música y pensamiento. La tripartición clásica de Molino/Nattiez distingue entre el momento de la “poiesis” o fase de las intenciones del creador, el nivel neutro, o el análisis de la organización de la obra y el nivel de la “estesis” que tiene que ver con la recepción.
- Elementos del lenguaje musical y eventos sonoros. Corresponde a los “*materiales de construcción básica*” (melodía, ritmo, armonía, estructura, dinámica, textura) y a las acciones que tienen que ver “en última instancia con el resultado sonoro”.
- Metodologías y técnicas analíticas. Este apartado está basado en los estudios de Ian Bent y Nicholas Cook, así como en el “*Breve repaso de la historia del Análisis*” de Andrés, en el cual se detallan y examinan los autores y modelos más importantes de análisis musical, como Schenker, Réti, Schönberg, Meyer, Forte, Lehrdahl, y Jackendoff y Nattiez, entre otros.
- Función del análisis. En este último nivel de proyección analítica, el propósito sería responder a la pregunta: *¿Por qué analizamos?*. La respuesta de Andrés es clara: Analizamos con la intención de “*construir el conocimiento musical*”.

1.4.1. Análisis musical e interpretación

Nattiez, entrevistado por Martínez Ulloa (1996) manifestaba que la organización interpretativa de un texto musical es algo tan complejo en el desarrollo temporal de la ejecución que no se puede jamás proponer una ejecución de la cual se pueda afirmar, que responde por ejemplo, al cien por ciento de lo que nosotros sabemos de la *poiesica*, aún admitiendo que podamos reconstituir integralmente dicha *poiesica*. No obstante, el análisis

puede proporcionarnos una información muy necesaria que nos permitirá estar lo más cerca posible de una interpretación realmente rigurosa.

Muchos investigadores han justificado la necesidad de utilizar el análisis para lograr una interpretación de mayor calidad. Para Molina (2006), 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 completado necesariamente con la búsqueda del sistema de composición empleado por el autor, el análisis de la forma, las líneas melódicas y sus articulaciones, los entramados verticales y las texturas, las sintaxis de sus acordes, las tensiones y distensiones...Igualmente, son importantes otros conocimientos históricos, del estilo de la época y del autor en cuestión, sobre las condiciones del instrumento para el que se escribió y las circunstancias concretas que dieron origen a la propia obra, siempre con la misma finalidad: obtener una genuina visión de la música. Todos estos conceptos teóricos, historiográficos, musicológicos e incluso psicológicos son los que acercan al intérprete a la idónea comprensión de la obra.

1.4.2. El análisis de la música contemporánea

La ayuda del análisis resulta, en palabras del compositor Agustín Charles (2002), imprescindible para acercarnos a la música en una época en la que el creador ha dejado de lado “*el oficio de orfebre*” y para una sociedad en la que el acercamiento a la música es notablemente inferior al de sus antepasados -a excepción de algunas músicas populares, como el pop, rock, jazz, etc”.

Charles llevó a cabo una descripción del método analítico de “pitch class”o “set theory” para aplicarlo a la música serial. Según el autor, es éste uno de los métodos de análisis de la música del siglo XX de mayor difusión y uso, especialmente en los libros y análisis anglosajones.

Muchos compositores han aseverado que *escuchar* no es simplemente *oír*, escuchar es comprender lo que está sonando. Esta obviedad encierra más dificultades de las previstas

cuando, como señaló Ortega (2005), uno no está familiarizado con el código. El análisis es una manera de profundizar en la comprensión.

2. Objetivos, hipótesis y preguntas de investigación

Los objetivos de este Trabajo de Investigación son:

1. Indagar acerca de cuál es el término más adecuado para denominar al repertorio objeto de análisis
2. Estudiar la importancia del análisis en la interpretación, según la opinión de distintos compositores actuales
3. Estudiar la manera en que los estudiantes de los últimos cursos de guitarra afrontan el estudio de una obra atonal.
4. Observar en qué medida y de qué forma utilizan el análisis para la interpretación de este repertorio, así como conocer el modelo de análisis empleado.
5. Descubrir las posibles dificultades y deficiencias en la preparación para la interpretación de esta música.

Se parte de la hipótesis de que la interpretación musical, para ser rigurosa, coherente y expresiva debería ayudarse de una herramienta como es el análisis, con objeto de profundizar en la propia esencia de la obra. Así, nos planteamos: ¿Hasta qué punto y de qué modo son analizadas las obras de música atonal para guitarra antes de su interpretación?

3. Metodología

En este trabajo hemos empleado un método descriptivo desde una perspectiva cualitativa. En primer lugar se realizó un estudio documental vía Internet a partir de la búsqueda de un importante número de entrevistas realizadas a compositores e intérpretes representativos del estilo musical objeto de nuestro estudio con el fin de indagar sobre su criterio acerca del concepto de “música atonal” y de la importancia del análisis en la interpretación. Para responder a las preguntas de investigación derivadas de nuestros objetivos y para contrastar algunos datos obtenidos en el trabajo documental se realizaron entrevistas a unos estudiantes de grado superior de conservatorio.

3.1. Sujetos

Se han realizado entrevistas con cuatro estudiantes de grado superior de guitarra del Centro Superior de Música del País Vasco, Musikene (San Sebastián), de los cuales tres eran de género masculino y una de femenino. Las edades estaban comprendidas entre los diecinueve y los cuarenta años y su experiencia musical era dispar- uno de ellos tenía experiencia en el ámbito de la música pop- En cuanto a la procedencia, tres eran españoles y uno oriental. Los profesores de estos cuatro estudiantes son dos intérpretes de reconocido prestigio a nivel nacional e internacional: Marco Socías y Álex Garrobé.

Se pretendió que los sujetos estuvieran trabajando música no tonal en el curso presente o que lo hubieran trabajado recientemente. Se pretendía que el proceso de preparación para la interpretación de las obras se encontrase en un punto avanzado, para poder estudiar la relevancia del análisis en dicho proceso.

3.2. Instrumentos y procedimiento

Por medio de diversos buscadores se descubrieron revistas electrónicas relacionadas con la música contemporánea que recogen análisis de partituras, entrevistas con compositores e intérpretes, y artículos o reseñas de artículos, libros y discos de este tipo de música. También se llevaron a cabo distintos sondeos en foros dedicados a la guitarra clásica en Internet, así como mantenido conversaciones telefónicas con otros guitarristas que han trabajado este repertorio.

Posteriormente se mantuvieron conversaciones con profesorado de grado superior con el fin de conocer una pequeña muestra de alumnado de este nivel que trabaje con asiduidad la interpretación de lenguajes no tonales. Se mantuvo correspondencia electrónica con los guitarristas que más tarde serían entrevistados para comunicarles que las entrevistas serían confidenciales y se preservaría el anonimato de las personas entrevistadas con la intención de que se sintieran cómodos durante los encuentros.

El tipo de entrevista efectuada ha sido no estructurada, sin guión previo (excepto el que se deriva de las propias intenciones del trabajo) y dejando libertad al entrevistado para encaminar la conversación según su propio criterio. No obstante, se ha interrumpido y reconducido el diálogo cuando derivaba hacia cuestiones ajenas al estudio. En definitiva, se ha tratado de entrevistas informales, puesto que el entrevistado-al haber mantenido contacto con el entrevistador en ocasiones anteriores-ya estaba informado de las características de la conversación y de los puntos que interesaba tratar. Todo el proceso de entrevistas se desarrolló con la ayuda de una videocámara, con la que se registraron las conversaciones que, posteriormente, fueron visionadas, transcritas y resumidas.

Una vez escogidos los sujetos que serían entrevistados, se decidió-en los casos en que éstos tuvieran en su repertorio más de una obra atonal-elegir una obra concreta por entrevistado, que se ajustara al término "atonal".

Las obras seleccionadas fueron:

Equinox (1995), de Toru Takemitsu -1930. Tokio (Japón) / 1996. Tokio (Japón)-

Dos soliloquis (1972), de Joaquim Homs Oller 1906.-Barcelona (España) / 2003. Barcelona (España)

Cielo vacío (1996), de Joan Guinjoan 1931. Ruidoms. Tarragona (España)

Canticum (1968), de Leo Brouwer 1939 .La Habana (Cuba)

Estas cuatro obras están escritas en un lenguaje no tonal y presentan características comunes a la música contemporánea, como la dificultad rítmica y dinámica y la importancia concedida al color (timbre).

4. Análisis de resultados

Del análisis de las entrevistas, de los documentos y de la información que emana de la bibliografía consultada, hemos encontrado que un gran número de compositores actuales consideran el término música contemporánea el más adecuado y clarificador para denominar todo tipo de música occidental que ha roto con las reglas y jerarquía tonales. Por otra parte, todos ellos valoran de un modo especialmente positivo la utilización del análisis de cara a la interpretación de cualquier obra musical en general y de la música atonal en particular.

Respecto a los datos obtenidos a través de las entrevistas realizadas a los y las estudiantes de grado superior del conservatorio Musikene, la actitud de los entrevistados con respecto a la interpretación de obras no tonales fue muy diferente, aunque coincidían al considerar complejo el análisis de este repertorio, en mayor medida que en el caso de la música tonal. Por otro lado, dos de los entrevistados fueron bastante más reflexivos que los otros y uno de ellos se encontraba más habituado que el resto al estudio de esta música.

Asimismo, podemos observar que la mayor parte de los intérpretes prefieren tomar un primer contacto con la obra, tocando ésta a primera vista de principio a fin, para tener una idea de la estructura a gran escala (Chaffin e Imreh, 2003) o quizás, también, para comenzar a “*formarse una imagen estética*” (Neuhaus, 1987).

La libertad compositiva del autor contemporáneo parece influir en un cierto sentimiento de libertad creativa del intérprete –recordemos la expresión de Hill “*leer entre líneas*” recogida en Rink (2002)-, contrastando esta sensación con el hecho de que los compositores acostumbran a ser sumamente explícitos en las indicaciones de la partitura. También se considera de vital importancia el trabajo del sonido en sí mismo, en cuanto a las diferentes posibilidades de atacar las cuerdas, la modificación del ángulo de pulsación, la colocación de la mano derecha más cerca o lejos del puente, la proporción de uña o yema, la mayor o menor densidad, etc.

Se constata la necesidad de que el intérprete “*olvide*” en cierto modo la técnica aprendida para partir de diferentes conceptos técnicos y abordar con garantías nuevas técnicas y maneras de tocar. Del mismo modo, parece deducirse que los guitarristas conceden más importancia a la fidelidad del intérprete para con las intenciones del compositor que en otro tipo de repertorio.

En el estudio y la interpretación de la música contemporánea para guitarra se tiende más hacia un análisis para la interpretación que hacia un análisis por el análisis. Es decir, el análisis se utiliza como herramienta antes que como fin en sí mismo, lo que no sucede cuando el estudiante de guitarra analiza obras de épocas anteriores y se centra más en cuestiones tímbricas, rítmicas y dinámicas que en otras relacionadas con aspectos melódicos o armónicos. El estudiante, aunque no realiza un análisis formal exhaustivo, siente la necesidad de buscar una cierta estructura formal, para evitar que el resultado parezca lógico y no inconexo. Además, la manera de abordar el análisis es mucho más intuitiva que sistematizada, no partiendo de ningún modelo concreto, sino mezclando diferentes metodologías, entre las que

podemos destacar: análisis formal, análisis histórico-estilístico, análisis motivico (o de materiales sonoros)-temático, análisis perceptivo-auditivo, análisis tímbrico y análisis textural.

Se ha detectado una relación no pretendida entre la forma de analizar de los cuatro entrevistados y el sistema de trabajo analítico propuesto por Padilla (2006), cuyas cuatro fases son: análisis descriptivo; búsqueda de líneas de coherencia, lógica y unidad; estilo y relaciones de la obra con su *corpus*; y período reflexivo. Sin embargo, se han encontrado bastantes diferencias en algunos puntos, como la importancia que unos y otros dan a la reflexión. Por otro lado, las tres fases de Nattiez -“*poiesis*”, “*nivel neutro*”, y “*estesis*”-son tenidas en cuenta, a pesar de serlo de manera no consciente, si bien no siguen un orden predeterminado sino que se trabajan de manera algo desordenada y en función de diversos factores.

En cuanto a las dificultades que los guitarristas encuentran durante la preparación de este repertorio podemos señalar que el principal problema que afronta el intérprete de guitarra en cuanto a la capacidad comunicativa de estas obras reside en la propia dificultad de comprensión del lenguaje de las mismas y la poca familiaridad con este tipo de repertorio, dada la escasa presencia de la música atonal contemporánea en el currículum (Ordoñana, et al., 2006) y el acceso a este repertorio en cursos altos; esto conlleva no haber trabajado las técnicas modernas y afrontar de repente obras de un alto nivel.

Otra dificultad comprobada es la memorización y la necesidad de interiorizar la obra a veces más teniendo en cuenta la memoria muscular que la musical. Y en relación con la anterior, otro serio obstáculo, durante el estudio de este repertorio, es la relación entre los distintos elementos que conforman la obra. El guitarrista trata de buscar otro tipo de relaciones, por ser estas obras ajenas al sistema de jerarquías de la tonalidad. Es probable que los obstáculos que encuentra el intérprete para dotar de sentido a la obra, tengan que ver con que, quizás, lo busque desde un punto de vista tonal. Se percibe, a través de las entrevistas y del contacto con guitarristas de Grado Superior, la poco habitual práctica analítica en los estudios de conservatorio,

especialmente en relación con el instrumento y más aún en el repertorio contemporáneo.

5. Consideraciones generales

La guitarra es un instrumento que ha tardado tiempo en ser aceptado sin reservas dentro de la denominada "música culta". En parte, ello es debido a la labor que desarrolló la poderosa figura de Andrés Segovia, quien situó a la guitarra en el lugar que merece como instrumento de concierto.

Sin embargo, hay dos cuestiones relevantes que debemos considerar. En primer lugar, la técnica guitarrística se ha desarrollado de forma muy rápida en poco tiempo -de manera que muchos guitarristas todavía no han terminado de eliminar ciertos "tics" que se derivan de las propias características del instrumento- y de la realidad de haber permanecido bastante tiempo en un ambiente no demasiado riguroso y fuera del ámbito concertístico. Esto ha tenido su influencia en la poca profundización interpretativa, cuestión que se acrecienta en la interpretación, demasiado a menudo frívola, de la música contemporánea. El problema señalado se ha visto incrementado por el hecho de que muchos de los más importantes compositores para la guitarra han sido o son también guitarristas, lo que redundaba en una excesiva adaptación de las ideas musicales a las posibilidades del instrumento. En efecto, la relación intérprete-compositor (no guitarrista) es de vital importancia en la evolución técnica y musical de nuestro instrumento.

En segundo lugar, los gustos estéticamente conservadores de Segovia impidieron que músicos de la talla de Stravinsky, por poner un ejemplo, compusieran para él como lo hicieron otros de estilo neoclásico como Ponce o Castelnuovo Tedesco. En este sentido, la aportación de Segovia a la guitarra, tan importante en algunos aspectos, resulta ciertamente pobre en lo que se refiere al repertorio contemporáneo más avanzado. Consecuencia de ello es la estandarización de un repertorio muy del gusto "segoviano" que no ha ayudado a la formación

de un *corpus* musical importante de repertorio contemporáneo y hace que el guitarrista esté demasiado acomodado en un estilo musical tradicional y pocas veces innovador.

En definitiva, observados los resultados obtenidos en esta investigación, aunque esperamos realizar otros trabajos que analicen esta realidad desde múltiples perspectivas y teniendo en cuenta un mayor número de sujetos, podríamos sugerir la necesidad de encontrar un sistema estructurado de análisis en relación con el repertorio guitarrístico contemporáneo, con el objetivo de no dejar tanto margen a la intuición y lograr un trabajo de mayor profundidad y una interpretación más rigurosa. Dicho análisis debería ser flexible, por tener que adaptarse a una gran diversidad estética y estilística e igualmente a las características propias del instrumento.

Referencias bibliográficas

Andrés, Marcos (2005) AIBR. "Algunas cuestiones sobre la enseñanza de análisis en conservatorios a partir del modelo etnomusicológico de Timothy Rice". *Revista de Antropología Iberoamericana*, 42. <http://www.aibr.org/antropologia/aibr>

Andrés, Marcos (2005). *El análisis musical en Educación Especializada*. CD-Rom. Curso de Doctorado en el Programa Educación musical y cultura estética. Universidad Pública de Navarra. Obra no publicada

Barce, Ramón (1996). "Lenguaje actual y comunicación de oculta belleza". *Eufonía*, 5, 7-21

Bent, Ian (1987). *L'Analyse musicale. Histoire et méthodes*. Nice. Editions Main d'Ouvre

Carmona, José Carlos (2003). "Criterios hermenéuticos y tipos de interpretación musical: Una propuesta de definición". *Música y Educación*, 54, 15-32

Chaffin, Roger e Imreh, Gabriela (2002). "Practicing Perfection. Piano performance as expert memory". *Psychological Science*, 13, (4), 342-349.

Chaffin, Roger e Imreh, Gabriela (2003). "Seeing the big Picture: Piano Practice as Expert Problem Solving". *Music Perception*, 20, 465-490.

Clarke, Eric, Cook, Nicholas, Harrison, Bryn & Thomas, Philip (2005). "Interpretation and performance in Bryn Harrison's être-temps".. *Musicae Scientiae*, 19, (1), 31-74.

Cook, Nicholas (1987). *A guide to musical analysis*. London. J. M. Dent & Sons
Del Puerto. David (2005). Entrevista de Camilo Irizo. *Revista Trimestral de Música Contemporánea Espacio Sonoro*, 6. <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/06/Entrevista.htm>

Dufour, Michèle (1998). "Memoria, tiempo y música". *Rev. electrónica A Parte Rei*, 2. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/musica.html>

Gan Quesada, Germán (2005). "El intérprete como individuo". Artículo sobre "Solo" de Cristóbal Halfter. (2000). *Revista Trimestral de Música Contemporánea Espacio Sonoro*, 7. <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/07/index.htm>

Lazcano, Ramón (2005). Entrevista de Camilo Irizo. *Revista Trimestral de Música Contemporánea Espacio Sonoro*, 4. <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/04/index.htm>

López, José Manuel (2004). "Mapa y territorio: partitura y sonido. In memoriam Gérard Grisey". *Revista Trimestral de Música contemporánea Espacio Sonoro*, 1. <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/actual/JMLopez.htm>

López, José Manuel (2004). Entrevista de Camilo Irizo. *Revista Trimestral de Música Contemporánea Espacio Sonoro*, 1. <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/index2.htm>

McAllister, Colin (2004). *The Vanguard Guitar. Etudes and Exercises for the study of Contemporary Music*. Québec: Les Productions d'Oz

Marco, Tomás (2003). *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid. Editorial Alpuerto.

Martínez Ulloa, Julio (1996). Entrevista a Jean-Jacques Nattiez. *Revista Musical Chilena*, 50, 186. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27901996018600004&script=sci_arttext

Michels, Ulrich (1987). *Atlas de Música I*. Madrid. Alianza Editorial

Molina, Emilio (2006). "Análisis, improvisación e interpretación". *Eufonía*, 36, 29-39

Neuhaus, Heinrich (1967/1987). *El arte del piano*. Madrid. Real Musical.

Ordoñana, Jose. A., Almoguera, Arantza, Sesma, Fernando, y Laucirica, Ana (2006). "La atonalidad en la enseñanza musical". *Música y Educación Vol. 8*, (3), Nº 66, 51-74.

Ortega Castejón, José Francisco (2005). "Análisis del op. 23, nº 1 de Schönberg". *Música y Educación*, 64, 51-72.

Padilla, Alfonso (2000). "El análisis musical dialéctico". *Revista de Musicología Argentina*, 6. <http://www.monografias.com/trabajos15/analisis-musical/analisis-musical.shtml>.

Ramos, Francisco (2005) Reseña sobre el libro: García Laborda, José María (2004). La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados. Editorial Doble J. Sevilla. "*Revista Trimestral de Música Contemporánea Espacio Sonoro*", 6. <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/06/index.htm>

Rink, John (2002). *Musical Performance. A guide to understanding*. Cambridge University Press.

Sánchez Verdú, José María (2004). Entrevista de Camilo Irizo. *Revista Trimestral de Música Contemporánea Espacio Sonoro*, 2. <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/index2.htm>

Saitta, Carmelo (1998). "El lenguaje musical en la música contemporánea". *Eufonía*. 11, 76-84

Sloboda, John y Davidson, Jane (1996). The Young Musician. En I. Deliège y John Sloboda (Eds.): *Musical Beginnings. Origins and development of musical competence*. New York. Oxford University Press.

Turina, José Luis (2001). Entrevista de Gloria Collado. *Doce notas preliminares*, 8, 138-147

Otras fuentes documentales

Romero, Pepe (2000). La preparación del guitarrista ante el concierto. <http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/conciertodeguitarra.htm>

Charles, Agustín (2000). Sobre el lenguaje y la expresividad en mi música. Autoanálisis. <http://www.agustincharles.com>

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. Los artículos y reseñas que se envíen a la revista pueden ser inéditos o no. En este último caso, el artículo deberá incluir la referencia de publicación. Irán precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección y teléfono, su situación académica y el nombre, si procede, de la institución científica a la que pertenece. Así mismo se hará constar la fecha de envío del trabajo.
2. Los manuscritos se enviarán a la dirección: jetejada@us.es como adjuntos de correo electrónico; se presentarán en formato Word para PC o Macintosh. Los artículos deberán tener una extensión máxima equivalente a 15 páginas y las reseñas bibliográficas de 5. El artículo incluirá un resumen de no más de 10 líneas; el título y el resumen se presentarán en castellano e inglés.
3. Las ilustraciones, tablas, figuras y fotografías deberán estar insertas en el texto. En caso de no ser originales, deberán incluir la referencia de la publicación.
4. Las referencias bibliográficas se indicarán a pie de página y se ajustarán a las normas APA (American Psychological Association).
5. Los artículos ya publicados serán analizados por los miembros del Consejo de Redacción quienes podrán remitirlos al Consejo Científico a algún especialista de reconocido prestigio. Los artículos inéditos serán revisados por dos referees que tendrán en cuenta los siguientes criterios: significación y relevancia del tema tratado, relación con la bibliografía de investigación, diseño de investigación, análisis de datos y uso de los mismos (en el caso de artículos de investigación), uso de la teoría en el tratamiento del tema, cualidades críticas, claridad de las conclusiones y calidad final del artículo.
6. Los originales que no se ajusten a esta normativa serán devueltos al autor para que haga las modificaciones necesarias.
7. Antes de la publicación definitiva se remitirán al autor las pruebas para su corrección. Los autores deberán corregir las pruebas en un plazo no superior a 10 días y las remitirán a la secretaría de la revista. Durante la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adicionales al texto que supongan gastos adicionales de composición o impresión.
8. La publicación de artículos en las revistas de la Universidad de La Rioja no da derecho a remuneración alguna. Los derechos de edición de la Revista Electrónica de LEEME son de los editores de la revista (Univ. de La Rioja y Jesús Tejada Giménez); se necesitará su permiso para cualquier reproducción y siempre se deberá citar la procedencia.
9. Los autores recibirán un certificado de su colaboración en la revista emitido por los editores.