

A close-up, high-angle photograph of the bell of a brass instrument, likely a trumpet or trombone. The metal is highly reflective, showing bright highlights and deep shadows that emphasize its circular, flared shape. The background is dark and out of focus.

Interpretar y transmitir emociones: instrumento y contexto musical

Julio SÁNCHEZ-ANDRADE FERNÁNDEZ,
profesor de percusión

MÁS ALLÁ DEL ESTUDIO DEL INSTRUMENTO PRINCIPAL

Hace ya muchos años, cuando comencé a estudiar el grado superior, recuerdo que en la primera clase que recibimos –las clases eran en grupo– el profesor insistió en un orden de prioridades que, como docente, suelo difundir siempre que tengo ocasión. Probablemente el término “humanista”, en la sociedad en la que vivimos, no goce del prestigio y aprecio que merece, ya que la concepción integradora de los valores humanos, al estilo renacentista, no parece prioritario –ni siquiera digno de consideración– en nuestro entorno cultural y social.

En ese orden de prioridades, nuestro profesor fue enumerando los campos de aquellas habilidades y conocimientos –o sea, competencias– que se suponía que deberíamos adquirir durante nuestra permanencia en el conservatorio: la primera de ellas era el comportamiento ético –saber ser y estar–, a continuación le seguía la preparación cultural en sentido lato –aquellos conocimientos que determinan a una persona como culta, propio de la instrucción que se le supone a un alumno que cursa estudios superiores–, luego venían los conocimientos en las materias que debía dominar un músico completo y, ya al final de todo, aparecían las habilidades como instrumentista. Consciente de nuestra perplejidad, añadí que el hecho de tocar un instrumento no era en absoluto secundario, sino que era tan importante como que con ello desarrollaríamos nuestra labor profesional; sin embargo, sin poseer las competencias previas nuestra formación sería incompleta.

No voy a tratar de la primera de ellas –a pesar de la importancia que conlleva un comportamiento respetuoso y cívico entre alumnos y profesores–, tampoco de la segunda –la referida a la cultura con la que cualquier universitario debería contar–, en cambio, he elegido la tercera de ellas, la que se refiere a conocer la música en su aspecto más general.

A pesar de que los currículos o planes de estudios LOGSE y LOE incluyen la mayoría de las asignaturas necesarias para que el alumno desarrolle plenamente sus posibilidades y adquiera una formación completa como músico, aún persiste la tendencia a tocar centrándose únicamente en el instrumento y no con una perspectiva musical más amplia y objetiva.

Debido a mi especialidad –aunque deliberadamente me he referido a los estudios de grado superior sin especificar más–, mi enfoque será desde la percusión como materia en general; de todos modos, hay muchos aspectos en que mi visión será común a cualquier otra especialidad de nuestro ámbito.

Cuando el estudio de la batería moderna o de *jazz* no formaba parte de las enseñanzas de un conservatorio, era muy común encontrar a instrumentistas dedicados a la música de variedades –algunos de ellos con cierto nivel técnico– que competían, no solo en la velocidad interpretativa, sino también en el diferente número de estilos que sabían acompañar; es decir, en los diferentes “ritmos” que conocían. Por ejemplo, tocar un ritmo *beat* –aquellos más esenciales que formaban la estructura rítmica de las canciones que interpretaban grupos de los años sesenta, como los Beatles, Hollies, Monkees, etcétera– era el primer escalón, el más sencillo y, por tanto, el de menor mérito. Tocar ritmos de *bossa nova*, samba, latinos, *swing* y otros –el escalón superior– era indicativo del buen nivel de coordinación, independencia y eficiencia profesional. El problema principal de estos intérpretes con poca o ninguna instrucción musical consistía en que no sabían qué estaban acompañando. Ellos, como si de un molde prefabricado se tratara, eran el recipiente rítmico para que el resto del grupo pudiese depositar en ellos sus melodías y armonías.

El caso es que si se ignora el rol del resto de los músicos del grupo, el cometido de acompañar se hace muy poco eficaz e impreciso: si no se conoce la estructura de acordes y la función de cada acorde dentro de la estructura armónica de un estándar de *jazz*, no es posible aportar al solista, o a quien improvise en ese momento, el timbre, la textura o el adorno rítmico adecuados (*fill* o *break*) que indique que ha finalizado una frase, que empieza otra, o que ha terminado la sucesión de acordes que componen el tema y que, por tanto, empieza otro “coro” o improvisación de igual longitud al tema.

La labor de muchos instrumentistas –sobre todo los percusionistas– es la de colaborar con el solista, y esa labor que ayuda rítmica, tímbrica o armónicamente, no es completa ni totalmente coherente si no se tiene una perspectiva más amplia de la que aparece en la partitura individual. Sucede casi lo mismo en los diferentes ámbitos musicales, tanto si se trata de música sinfónica, de banda, de cámara clásica o de grupos de *jazz* (sea un trío o una *big band*).

ALGUNOS PASAJES ORQUESTALES COMO EJEMPLO

El análisis armónico del *score* o partitura orquestal y la atenta escucha sirven de gran ayuda para entender el papel de los *timpani* dentro del contexto general orquestal: en qué momento debemos cambiar la afinación, cuándo es conveniente apagar el sonido para evitar una disonancia, qué grado de articulación hemos de imprimir a un grupo de notas –percutir en la zona de *staccato*, *semistaccato* o *legato*¹–, cuál es el color tímbrico más apropiado –atacar los *timpani* “top of the head”² o “botton of the head”³ (Schweizer, 2010)–, dónde marcar el énfasis e intensidad de los acentos y dónde las fluctuaciones del volumen relativo empleado en los *timpani* para destacar las frases y su ajuste dinámico con el resto de los instrumentos dependiendo de la función que desempeñen en ese momento en la orquesta, etcétera.

En el caso del vibráfono, por ejemplo, el estudio armónico de las “Danzas sinfónicas” de *West Side Story*, de Leonard Bernstein, conocer el tipo de tensiones que llevan los acordes y la función de las notas dentro de la estructura armónica, será muy útil para interpretar la partitura, ayudará a darle sentido y facilitará la comprensión de esas notas y acordes utilizados⁴.

Si nos referimos al triángulo, pandereta, bombo y demás accesorios de sonido indeterminado⁵ será preciso poner el énfasis en otras cualidades del sonido, y conocer la composición ayudará a darle sentido a esa intervención. En un sencillo golpe de bombo es muy conveniente saber si se corresponde con un *pizzicato* de la cuerda o si acompaña a un sonido más *legato*, qué otros instrumentos intervienen, su carácter, si se toca a solo, etcétera; de este modo podrá elegirse una maza más dura y con más ataque, o más blanda, decidir si se apagará el sonido o si se dejará resonar, si se articulará tocando en el centro del instrumento o más cerca del borde, si se percutirá más fuerte o más piano, tratando, de este modo, de que resulte una actuación fusionada, sin exabruptos, con la dinámica, duración, intensidad y timbre adecuados que contribuyan a crear un todo musical.

En *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky, existen varios pasajes que pueden servir como ejemplo de algunos aspectos comentados anteriormente. Es el caso de “The Dancing Out of the Earth”, el final de la primera parte de la obra, donde el bombo está escrito en tresillos en tempo *prestissimo*, lo que implica una interpretación bien definida –con el correspondiente uso de mazas articuladas y el punto de ataque de mayor definición–, corroborando además la conveniencia de este proceder lo escrito para el resto de la orquesta: los *timpani* tocan en semicorcheas y, para que se pueda percibir el polirritmo que se origina, es preciso que la interpretación en el bombo y *timpani* sea suficientemente articulada; además, estos dos instrumentos son la base rítmica, a modo de *ostinato*, para que el resto de la orquesta –en especial viento madera y viento metal– pueda tocar con la máxima precisión tresillos, quintillos, seisillos y septillos, lo que no es tarea fácil si no se cuenta con un ritmo sólido y claro como referencia.

Siguiendo con el mismo instrumento y para establecer una comparación homogénea, el bombo que toca a la vez que los platos en los compases anteriores y posteriores al número 57 de ensayo de “La marcha al cadalso” de la *Sinfonía fantástica*, de Hécctor Berlioz, tiene un carácter totalmente diferente, porque realza las notas largas de la cuerda y el dramatismo del viento (madera y metal), por tanto, debe buscarse un sonido diferente, más *legato*, grande y redondo.

Los célebres platos chocados escritos por Tchaikovsky en el “Finale” de su *Symphonie IV* aparecen como corcheas y negras, sin embargo, una mirada al *score* –al igual que un oído atento al resto de los músicos– nos indicará que la corchea del primer compás debe sonar muy larga y llena, como una redonda (porque tanto las secciones de ambos metales como la de la cuerda tocan notas largas); contrariamente, la misma figura rítmica que aparece en el cuarto compás debe ser muy corta (en este caso, todos ellos tocan corcheas). En el aspecto dinámico, las cuatro negras que aparecen en los compases 46 y 135, así como los nueve últimos compases –aunque no esté señalado, por el sentido general de la partitura y para darle tensión y enfatizar el punto de destino– suelen tocarse *crescendo*.

En el “Jeux de vagues” de *La mer*, de Claude Debussy, para la parte de *glockenspiel* (originalmente “jeu de timbres”) el compositor no sugiere el tipo de baquetas que debe utilizarse y la practica habitual es usar diferentes durezas, dependiendo del contexto orquestal de cada sección; por ejemplo, al final de este movimiento debe tocarse con unas que sean suficientemente blandas como para conseguir el empaste con el sonido de la flauta, con quien dialoga brevemente, ya que la elección de la dureza de las baquetas no es solo un asunto dinámico, sino de timbre. En cuanto al ajuste con el resto de la orquesta, en el número 18, para esta delicada intervención, el intérprete de *glockenspiel* debe estar muy atento al viento-madera, que toca rítmicamente lo mismo que él.

INTERPRETAR JAZZ

Si en el ámbito de la música orquestal –donde está casi todo escrito– es muy importante conocer el sentido general de la composición, su estructura, armonías y el cometido de los instrumentos que suenan en ese momento para poder acompañar con el carácter apropiado y lograr el empaste con la orquesta, cuando se interpreta música de *jazz* es aún más necesario, puesto que las partes individuales del arreglo suelen estar pensadas de un modo muy “abierto” –en muchas ocasiones ni siquiera están escritas– y en la mayoría de los casos es preciso ir improvisando a lo largo de la interpretación.

En un instrumento como el vibráfono, que puede hacer el papel de acompañante pero también de solista, lo más común –aunque hay excepciones de arreglos más elaborados– es que la partitura consista en una sencilla línea melódica y acordes cifrados⁶, de tal forma que el domino de la armonía es imprescindible, tanto para acompañar como para improvisar en los “coros” que se le adjudiquen al instrumento. Por tanto, está

“ La labor de muchos instrumentistas –sobre todo los percusionistas– es la de colaborar con el solista, y esa labor que ayuda rítmica, tímbrica o armónicamente, no es completa ni totalmente coherente si no se tiene una perspectiva más amplia de la que aparece en la partitura individual

claro que un depurado manejo del instrumento, con un buen control de las cuatro baquetas y el gobierno eficiente del pedal en sus diferentes posibilidades⁷ es fundamental pero no suficiente para poder interpretar música de *jazz*: todo ello sería el vehículo para hacer la música, o sea, sabríamos cómo decirlo, la forma de expresarlo, pero faltaría el conocimiento profundo de la armonía para llegar a comunicar el contenido musical.

Si nos referimos a la batería –instrumento exclusivamente de acompañamiento, salvo muy raras excepciones–, el caso es aún más claro: el punto de referencia de la mayoría de los estudiantes son aquellos baterías con una virtuosa técnica, muy veloz, intrincada y rica en polirritmos, *paradiddles* y toda suerte de dificultades. Eso está muy bien, especialmente si se quiere deslumbrar al oyente, pero en la mayoría de las ocasiones, para hacer música de *jazz* es suficiente un buen nivel técnico, sin más exhibiciones.

En cierta ocasión oí cómo un célebre y experimentado baterista le aconsejaba a un sorprendido estudiante de nivel avanzado: “¿Quieres tocar bien la batería de *jazz*?, deja de practicar la batería y estudia armonía”. El sentido de este consejo tan paradójico y extremado es bastante evidente: solemos dedicar demasiado tiempo a practicar el modo de decir las cosas pero, al final, no tenemos nada que decir.

Durante el curso 2010-2011 tuvimos la ocasión en el Conservatorio de recibir una clase magistral impartida por el músico de *jazz* Jorge Rossy. En realidad, en el título no aparecía la palabra “batería”, aunque, teniendo en cuenta su trayectoria, todos nos imaginábamos una excepcional y virtuosa clase de este instrumento. Durante las tres horas que duró la sesión apenas se sentó a la batería en un par de ocasiones y fue para mostrarnos algún efecto de fácil y sencilla ejecución, pero con un sentido muy musical. La mayor parte de su clase consistió en explicarnos desde el piano aquello que íbamos a acompañar con la batería. La técnica pasó a un discreto segundo plano, enfatizando de manera implícita la idea de que para lograr un buen acompañamiento es más importante atender al contenido musical que a la técnica empleada en ello.

A lo largo de la sorprendente clase, la mayoría de los asistentes comprendieron el mensaje de Rossy y tomaron buena nota, pero para otros más recalcitrantes hubo cierto desencanto y surgió la duda sobre las capacidades como instrumentista del ponente. Durante las semanas posteriores tuvimos la ocasión de escucharlo acompañando en Asturias a varios “grandes” como Steve Swallow y Brad Mehldau y pudimos disfrutar de la musicalidad y el talento de un baterista que, aparte de su dominio del instrumento, lo que fundamentalmente hace es música con su forma inspirada y precisa de acompañar. Una de las anécdotas más significativas que surgieron en su clase fue la que contaba de la época en que estudiaba trompeta en el Berklee College of Music de Boston: sus compañeros –sorprendidos de que fuera requerido como baterista por los mejores músicos de *jazz*– le preguntaron cuál era el secreto para trabajar más que ellos, habida cuenta de que su técnica no era nada excepcional. La clave consistía en darle a cada solista lo que este esperaba de un baterista, en conocer bien la armonía –para lo que es de gran ayuda haber estudiado trompeta y piano–, en pensar musicalmente desde la perspectiva del solista y no exclusivamente del baterista, adaptándose a los niveles dinámicos de aquel, acentuando detalles de manera delicada, destacando los finales de frase o de cada sección, decidiendo en qué momento es preferible tocar en los platos de ritmo o en el *charles*, eligiendo baquetas, escobillas, mazas o las propias manos para

percudir –dependiendo de las necesidades de cada sección–, entendiéndolo, en conclusión, la música interpretada como un todo.

EN DEFINITIVA, IMPORTA LA EMOCIÓN

Respecto al tiempo y esfuerzo dedicados al instrumento principal, es fundamental el estudio de la técnica, la preparación de las obras, la obtención de un buen sonido, lograr una personalidad interpretativa, etcétera; sin embargo, todas las asignaturas del currículo que están programadas como obligatorias y la mayoría de las optativas son de la mayor importancia para llegar a la esencia de la música y lograr una interpretación que trascienda los límites del propio instrumento.

En definitiva, después de todo lo comentado, lo verdaderamente importante de la labor de un intérprete es conocer los entresijos de la música para poder así transmitirla al público y que provoque emociones. Por eso, me parece que viene muy a propósito una cita de la poetisa americana Maya Angelou: “He aprendido que las personas se olvidan de lo que dices, también, de lo que haces, pero nunca se olvidan de cómo las haces sentirse”.

Y la interpretación musical, sobre todo –no importa de qué estilo se trate–, es sentimiento. ■

Bibliografía

SCHWEIZER, Steven L.: *Timpani Tone and the Interpretation of Baroque and Classical Music*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2010.

1- Edward Metzger –que fue timbalero de la Orquesta Sinfónica de Chicago– hablaba de un sistema de tres puntos básicos de percusión: la zona de *staccato*, cerca del centro, muy articulado pero con poca resonancia; la zona *semistaccato*, a mitad de radio, con menos articulación e incrementando la resonancia; y la zona *legato*, más cerca del aro (de 3 a 5 pulgadas de él), con mucha resonancia y poca articulación. La mayoría de las percusiones las realizaba en esta última zona, aunque intercalaba los diferentes golpes: las notas cortas en las zonas más *staccato* y las largas en la *legato*. Es esencial aprovechar todas las posibilidades del timbal para empastar con la orquesta.

2- “Top of the head”: tocar con menor penetración en el parche, obteniendo más parciales agudos además de la fundamental (color claro). Al percudir, si se eleva la baqueta nada más hacerlo, apenas se tocará el parche y el sonido será más estrecho. Se le da mayor retroceso a la baqueta, lo que implica una cierta tensión. La técnica francesa facilita este tipo de golpe.

3- “Botton of the head”: tocar con mayor penetración para obtener más nota fundamental y más parciales graves con menos agudos (color oscuro). Si se relaja la percusión, se aprovecha el rebote y se penetra en el parche, así el sonido es ancho. El retroceso de la baqueta es menor, más relajado. La técnica alemana facilita la penetración en el parche.

4- Esta composición tiene un especial interés debido a la inclusión de armonías procedentes del *jazz* en el repertorio clásico, aunque no es un caso singular ya que hubo otros compositores que también las emplearon.

5- Sus parciales son múltiples fraccionarios, no armónicos y, por tanto, no definen claramente una nota.

6- Como para cualquier otro instrumento de un combo de *jazz*, cuyos temas estándar están recopilados en ediciones como el *Real Book*.

7- En cuanto a la técnica de cuatro baquetas, observados los porcentajes de preferencia de los solistas más reputados, la técnica Burton y la tradicional son mucho más utilizadas que la de Stevens, que se ha mostrado más eficaz para la marimba que para el vibráfono por razones bastante obvias. En relación con el pedal, básicamente, se emplean los llamados completos, cortos, *after pedaling* –para unir acordes– y medio pedal *flutter* (para no mezclar notas y “limpiar” el sonido).