



UNIVERSIDAD  
POLITÉCNICA  
DE VALENCIA



DOCTORADO EN MÚSICA

EL LÍMITE: UNA INVESTIGACIÓN  
PERFORMATIVA PARA EL VIOLONCHELO  
CONTEMPORÁNEO

M<sup>a</sup> TERESA GARCÍA ATIENZA

Director: D. HÉCTOR J. PÉREZ LÓPEZ

Valencia, diciembre de 2014.

## **RESUMEN.**

Este trabajo consiste en la realización de una investigación performativa sobre el concepto de límite. Dada mi condición de músico profesional este estudio pretende ser productivo en mi desarrollo como intérprete con el violonchelo, al tratar de hacer progresar mi capacidad interpretativa sobre todo en el ámbito de la expresión. Mi labor está basada en la interpretación de seis piezas para violonchelo solo, compuestas todas ellas a finales del siglo XX, desde el análisis y desarrollo de diferentes visiones de dicho concepto de límite. El proyecto propone diseñar y vivir una experiencia de conocimiento pensada como un experimento al servicio de un supuesto enriquecimiento de mis capacidades como intérprete.

Este concepto de límite no sólo nos es útil desde el punto de vista de la creación y la interpretación musical, sino que además es una idea inherente al arte contemporáneo en general y presente además en todos los ámbitos del conocimiento. Así, el proyecto consiste en diseñar y vivir una experiencia de conocimiento pensada como un experimento al servicio de un supuesto enriquecimiento de mis capacidades como intérprete, aplicado sobre todo en el ámbito de la expresión.

La idea originaria de realizar una tesis performativa desde la aplicación conceptual de la noción de límite ha exigido un estudio y análisis de las diferentes versiones que nos ofrece el concepto. Por otro lado, el intento de plasmar mi enriquecimiento musical en el plano de la expresión ha requerido una primera aproximación al estado de la cuestión de la expresión en el arte en general y en la música contemporánea en particular. Inevitablemente toda esta labor conlleva una carga de subjetividad inseparable de cualquier acto performativo, aún así, pretendo plasmar con la mayor objetividad posible todo el proceso en el presente trabajo.

## **RESUM.**

Aquest treball consisteix en la realització d'una recerca performativa sobre el concepte de límit. Donada la meua condició de músic professional aquest estudi pretén ser productiu en el meu desenvolupament com a intèrpret amb el violoncel, en tractar de fer progressar la meua capacitat interpretativa sobretot en l'àmbit de l'expressió. La meua labor està basada en la interpretació de sis peces per a violoncel sol, compostes totes elles a la fi del segle XX, des de l'anàlisi i desenvolupament de diferents visions d'aquest concepte de límit. El projecte proposa dissenyar i viure una experiència de coneixement pensada com un experiment al servei d'un suposat enriquiment de les meues capacitats com a intèrpret.

Aquest concepte de límit no solament ens és útil des del punt de vista de la creació i la interpretació musical, sinó que a més és una idea inherent a l'art contemporani en general i present a més en tots els àmbits del coneixement. Així, el projecte consisteix a dissenyar i viure una experiència de coneixement pensada com un experiment al servei d'un suposat enriquiment de les meues capacitats com a intèrpret, aplicat sobretot en l'àmbit de l'expressió.

La idea originària de realitzar una tesi performativa des de l'aplicació conceptual de la noció de límit ha exigut un estudi i anàlisi de les diferents versions que ens ofereix el concepte. D'altra banda, l'intent de plasmar el meu enriquiment musical en el plànol de l'expressió ha requerit una primera aproximació a l'estat de la qüestió de l'expressió en l'art en general i en la música contemporània en particular. Inevitablement tota aquesta labor comporta una càrrega de subjectivitat inseparable de qualsevol acte performativo, encara així, pretenc plasmar amb la major objectivitat possible tot el procés en el present treball.

## **SUMMARY.**

This work consists in the realisation of a performative investigation on the concept of limit. Given my condition of professional musician this study pretends to be productive in my development as a cello performer, treating to improve my interpretative capacity especially in the field of the expression. My work is based in the interpretation of six pieces for cello solo, composed all they to finals of the 20th century, from the analysis and development of different visions of this concept of limit. The project proposes to design and live an experience of knowledge thought like an experiment to the service of a supposed enrichment of my capacities as a performer.

This concept of limit no only is us useful from the point of view of the creation and the musical interpretation, but besides it is an inherent idea to the contemporary art in general and present besides in all the fields of the knowledge. Like this, the project consists in designing and live an experience of knowledge thought like an experiment to the service of a supposed enrichment of my capacities like interpreter, applied especially in the field of the expression.

The original idea to make a performative thesis from the conceptual application of the notion of limit has demanded a study and analysis of the different visions the concept offers us. On the other hand, the attempt to reflect my musical enrichment in the plane of the expression has required a first approximation to the state of the issue of the expression in the art in general and in the contemporary music in particular. All this work comports a load of inseparable subjectivity of any performative act necessarilly, even so, I pretend to reflect with the greater possible objectivity all the process in the present work.

## **INDICE.**

<b><u>I. EL CONCEPTO DE LÍMITE</u></b> .....	1
1. INTRODUCCIÓN.....	2
1.1. El límite.....	3
1.1.1. Definición.....	3
1.1.2. Primera aproximación a las diferentes perspectivas del concepto.....	4
1.2. Objetivos.....	5
1.3. Metodología.....	8
1.3.1. Primer paso: la búsqueda bibliográfica.....	8
1.3.1.1. El repertorio.....	8
1.3.1.2. Bibliografía teórica y artística.....	10
1.3.1.3. Estudios performativos.....	10
1.3.2. Segundo paso: lectura crítica.....	13
1.3.3. Tercer paso: trabajo del repertorio.....	14
1.3.3.1. Análisis del repertorio.....	14
1.3.3.2. Preparación a la interpretación.....	15
1.3.3.3. Confrontación de la información con la labor interpretativa.....	15
1.3.3.4. Registros de la interpretación.....	16
2. DEL CONCEPTO DE LÍMITE A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL.....	17
2.1. Mi idea inicial acerca del concepto.....	17
2.2. Otras visiones acerca del concepto de límite.....	18
2.3. La música contemporánea y el límite.....	32
2.3.1. Reflexiones acerca del lenguaje y la técnica.....	32
2.3.1.1. La notación: el límite como frontera necesaria e inamovible.....	33
2.3.1.2. Las indicaciones expresivas y el tempo: el límite como espacio fronterizo.....	34

2.3.1.3. El metrónomo: la frontera inamovible.....	36
2.3.1.4. El fraseo: la ausencia casi total de límites.....	37
2.3.2. Nuevas aplicaciones del concepto en la música contemporánea.....	37
2.3.2.1. El límite físico.....	38
2.3.2.2. El límite mental.....	39
2.3.2.3. El límite en el sonido.....	40
2.3.2.4. El límite en la percepción.....	41
2.3.2.5. El límite en la notación.....	41
3. EXPERIENCIAS SUBJETIVAS.....	43
3.1. El límite de los prejuicios estéticos: ¿qué es musical?.....	51
3.2. Mis nuevos límites en la música contemporánea.....	52
3.2.1. Hacia una nueva actitud.....	54
4. EXPRESIÓN Y LÍMITE.....	56
4.1. La expresión musical.....	56
4.2. Estado de la cuestión: la estética musical.....	57
4.3. La música contemporánea: ¿expresión al límite o ausencia total de expresión?.....	63
4.4. Mi perspectiva como intérprete.....	68
<u>II. EL PROCESO PERFORMATIVO.....</u>	<u>75</u>
1. DESCRIPCIÓN CRONOLÓGICA.....	76
2. PRIMERA PARTE.....	79
2.1. <i>Iztacchíhuatl</i> (2003), Miguel Gálvez-Taroncher.....	79
2.1.1. Diferentes versiones del límite reconocidas en la interpretación musical de <i>Iztacchíhuatl</i> .....	80
2.1.2. La expresión al límite en Miguel Gálvez-Taroncher.....	86
2.2. <i>Plany</i> (2003), Voro García.....	88

2.2.1. Diferentes versiones del límite reconocidas en la interpretación musical de <i>Plany</i> .....	89
2.2.2. La expresión al límite en Voro García.....	95
3. SEGUNDA PARTE.....	99
3.1. Elección del repertorio.....	100
3.2. <i>Deploratio, Francisco Guerrero in memoriam</i> (1997), José M <sup>a</sup> Sánchez-Verdú.....	101
3.2.1. Introducción.....	101
3.2.2. Los estudios de frontera.....	103
3.2.3. Explorando e imaginando fronteras: <i>Deploratio, Francisco Guerrero in memoriam</i> .....	119
3.2.4. El proceso performativo.....	131
3.3. <i>Sex Machine</i> (2007), Jesús Rueda.....	146
3.3.1. Introducción.....	146
3.3.2. Los estudios acerca de la transgresión.....	147
3.3.3. Rompiendo con las convenciones: <i>Sex Machine</i> .....	165
3.3.4. El proceso performativo.....	179
3.4. <i>Variaciones sobre el tema “Sacher” para violonchelo solo</i> (1976), Cristóbal Halffter.....	194
3.4.1. Introducción.....	194
3.4.2. Los estudios acerca del límite como posibilidad.....	196
3.4.3. Descubriendo un mundo de posibilidades: <i>Variaciones sobre el tema “Sacher” para violonchelo solo</i> .....	208
3.4.4. El proceso performativo.....	221
3.5. <i>Constelación IV- Sombra de Luna</i> (1996), Santiago Lanchares.....	235
3.5.1. Introducción.....	235
3.5.2. Los estudios acerca del límite como preservación.....	237
3.5.3. La preservación, una idea poco común en el arte contemporáneo: <i>Constelación IV- Sombra de Luna</i> .....	254
3.5.4. El proceso performativo.....	265

CONCLUSIÓN.....	281
BIBLIOGRAFÍA.....	294
ANEXOS.....	308



# **I. EL CONCEPTO DE LÍMITE**

## **1. INTRODUCCIÓN.**

Este trabajo consiste en la realización de una investigación performativa sobre el concepto de límite. Dada mi condición de músico profesional este estudio pretende ser productivo en mi desarrollo como intérprete con el violonchelo, al tratar de hacer progresar mi capacidad interpretativa sobre todo en el ámbito de la expresión.

Mi labor está basada en la interpretación de seis piezas para violonchelo solo, compuestas todas ellas a finales del siglo XX, desde el análisis y desarrollo de diferentes visiones de dicho concepto de límite. El proyecto propone diseñar y vivir una experiencia de conocimiento pensada como un experimento al servicio de un supuesto enriquecimiento de mis capacidades como intérprete.

La idea de límite nos ofrece una serie de visiones que permiten diversas aproximaciones a la música contemporánea y todas ellas pueden aplicarse a la interpretación musical con el violonchelo, además la noción de límite es inherente al arte contemporáneo en general.

Mi interés por la música contemporánea se remonta a mi época de estudiante, y se ha acrecentado enormemente en los últimos años gracias a la toma de conciencia del tremendo enriquecimiento que dicha música ha comportado en mi evolución como intérprete tanto técnica como musicalmente. El siglo XX ha supuesto una revolución para el violonchelo como instrumento solista y para su repertorio, ya que la labor de algunos intérpretes y compositores ha dado lugar a un enorme incremento y desarrollo en la calidad y volumen de obras dedicadas a este instrumento.

---

<sup>1</sup> CHILLIDA, E. *Escritos*. Madrid: La Fábrica, 2005. p. 52.

La idea originaria de realizar una tesis performativa desde la aplicación conceptual de la noción de límite ha exigido un estudio y análisis de las diferentes versiones que nos ofrece el concepto. Por otro lado, el intento de plasmar mi enriquecimiento musical en el plano de la expresión ha requerido una primera aproximación al estado de la cuestión de la expresión en el arte en general y en la música contemporánea en particular. Inevitablemente toda esta labor conlleva una carga de subjetividad inseparable de cualquier acto performativo, aún así, pretendo plasmar con la mayor objetividad posible todo el proceso en el presente trabajo.

## **1.1. EL LÍMITE.**

### 1.1.1. DEFINICIÓN.

Del latín *limes*, *-itis*, derivada de *limus*, llamamos límite<sup>2</sup> a la línea, frontera, punto o momento, real o imaginario, que señala la separación entre dos cosas, en sentido físico o inmaterial. Particularmente, línea imaginaria que señala la separación entre dos países, terrenos, territorios, fincas, etc. Línea, punto o momento que señala el final de algo. Fin, grado máximo, tope, término que no puede rebasarse. Especificaciones que determinan hasta dónde llega una cosa no material. Extremo a que llega un determinado tiempo. Extremo que pueden alcanzar lo físico y lo anímico. En matemáticas, magnitud fija a la que tienden o se acercan cada vez más los términos de una secuencia infinita de magnitudes. Utilizado en aposición en casos como dimensiones límite, situación límite. Entre sus posibles sinónimos, encontramos: acotación, barrera, borde, borne, confín, contorno, demarcación, divisoria, extremo, fin, fondo, frontera, horizonte, línea, mojón, orilla, periferia, término, tope, etc.

---

<sup>2</sup> Extraída de la definición de límite en las fuentes siguientes: MOLINER, M. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1994; *Diccionario de la lengua española* [online] Madrid: Espasa-Calpe S.A., 2005; y *Diccionario de Real Academia Española de la Lengua* [online].

### 1.1.2. PRIMERA APROXIMACIÓN A LAS DIFERENTES PERSPECTIVAS DEL CONCEPTO.

El límite es, como decíamos anteriormente, frontera, barrera, fin, pero podemos adoptar visiones totalmente opuestas en torno a las acepciones del término según lo que representa en un momento determinado para cada uno de nosotros.

Un ejemplo en el que adoptamos visiones completamente contrarias acerca del concepto de límite es en la muerte. Para algunos supone el paso a otra vida, y dentro de éstos también encontramos diferentes versiones: una vida mejor, el cielo, el nirvana, etc. Para otros significa el vacío absoluto, la nada, el fin. Históricamente la muerte ha planteado también diferentes connotaciones respecto a la idea de límite, sobre todo teniendo en cuenta su interpretación según las diferentes religiones. En ocasiones ese límite se identifica con una delgada línea, pero también puede presentarse como una zona fronteriza, heterogénea, donde se produce el tránsito de un mundo a otro; otras veces no existe ese límite como tal ya que tan sólo lo separa la invisibilidad del otro mundo. Pero en muchas tradiciones el espacio de los vivos y el de los muertos se tocan, incluso aparece el reino de los muertos como una mina, nebulosa, amenazadora y hostil, por debajo del nuestro<sup>3</sup>.

Como frontera, aparecen también visiones opuestas: puede ser aquello que queremos proteger como inexpugnable, la frontera amenazada por una posible invasión extranjera, o por el contrario la franja que queremos atravesar en busca de algo mejor, de la tierra prometida, como es por ejemplo para algunos africanos la frontera con España en Ceuta y Melilla. Por otro lado, el territorio fronterizo puede ser visto también como algo que se puede atravesar, sin problemas de ida y vuelta, provocando un fértil intercambio entre los dos lados de la línea, y una franja limítrofe. En algunos casos, dicho intercambio se produce sin traumas aparentes, por ejemplo al atravesar en los Pirineos la frontera entre España y Francia, donde a pesar del cambio de idioma, hace unos años incluso de moneda,

---

<sup>3</sup> ZUMTHOR, P. *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra, 1994. pp. 273-279.

no se observan a priori diferencias trascendentes. Sin embargo en algunos casos, y debido a las diferencias insalvables entre ambos lados, ese intercambio produce algo así como una falta de identidad.

El límite, como hemos visto, restringe, acota, delimita, e incluso pone trabas. Pero en ocasiones esa barrera nos protege, muchas veces en sentido imaginado. Y se nos presenta como cerco a una parcela que nos da seguridad y orden. Es cierto que en este caso la frontera nos ayuda, nos dirige, nos marca el camino a seguir diferenciándolo del resto de opciones posibles. En una visión semejante a la anterior, también el límite se presenta como elemento que define e identifica por ejemplo a un pueblo. En este caso confiere unas características que dan unión y entidad, de modo que ayuda a los seres humanos a sentir con mayor fuerza el carácter social sin perder su individualidad. Pero también aquí el límite se convierte en ocasiones en algo negativo, provoca guerras y causa heridas que llegan incluso a separar familias. En este caso la frontera es sinónimo de dolor y muerte. Por otro lado, también el límite puede ser visto como tope, aquello que ansiamos alcanzar y desplazar.

## **1.2. OBJETIVOS.**

Este proyecto consiste en diseñar y vivir una experiencia de conocimiento pensada como un experimento que pretende un enriquecimiento de mis capacidades como intérprete, aplicado sobre todo en el ámbito de la expresión. Así, objetivo general del trabajo es realizar una investigación sobre el concepto de límite en un sentido que pueda resultar productivo para mi condición de músico profesional. Este concepto de límite no sólo nos es útil desde el punto de vista de la creación y la interpretación musical, sino que además es una idea inherente al arte contemporáneo en general y está presente también en todos los ámbitos del conocimiento

Otro de los objetivos iniciales de este estudio es registrar todo el proceso en dos formatos. Por un lado, realizar en el terreno práctico una grabación audiovisual que pueda constatar los supuestos beneficios en el proceso interpretativo desarrollado a lo largo de mi trabajo. Asimismo en el plano teórico pretendo mostrar con transparencia suficiente el propio proceso de trabajo que he seguido, con el fin de proporcionar un documento de la mayor utilidad posible a futuros investigadores, especialmente aquellos intérpretes en el ámbito de la cuerda. Ambos registros pretenden dar cuenta debidamente de los resultados obtenidos en este estudio, de modo que se pueda confirmar o no la validez de la hipótesis primera del mismo.

Si bien es cierto que mi trabajo performativo prevé un desarrollo y evolución personal y no plantea a priori un beneficio de ámbito más general explotable al resto de la comunidad, sí que es deseable que este tipo de experimento en la aproximación a la interpretación musical desde un concepto teórico pueda devenir en un nuevo método de estudio práctico que pueda ser tomado en cuenta por otros intérpretes en estudios venideros.

En un futuro próximo pretendo compilar toda la labor performativa registrada a lo largo de este trabajo en la grabación de un CD de música contemporánea de compositores españoles para violonchelo solo.

En un principio estos objetivos principales no habían definido, por su carácter experimental, a qué parte del repertorio se orientaba la búsqueda, ni la cantidad de obras a abordar durante la misma. Sí que se había forjado, sin embargo, la idea de centrar mi labor en interpretar varias obras del repertorio para violonchelo solo de reciente creación. El hecho de tocar obras a solo responde a mi intención de evitar que la interacción con otros intérpretes condicione de algún modo mi trabajo. Por otro lado, el deseo de dedicar el trabajo performativo a la música de reciente creación responde a mi idea de interpretar obras poco explotadas y en muchos casos ni siquiera estrenadas, para que mi labor esté lo menos contaminada posible de interpretaciones previas de otros artistas. A estas

motivaciones debo añadir que supone un enorme impulso y propone un reto personal en mi carrera y en mi formación el hecho de no haber trabajado anteriormente este repertorio en concreto.

El avance del proyecto mismo ha hecho aparecer una serie de objetivos secundarios en los que no había reparado al inicio del mismo. El propósito de dejar fluir todos los conceptos teóricos hacia mi interpretación sobre todo en plano de la expresión ha exigido a su vez realizar una escueta aproximación a este controvertido tema de la expresión en el arte y en la música, así como analizar brevemente el estado de la cuestión en este aspecto. En ese sentido, la evolución del proceso performativo me ha exigido adquirir una mayor conciencia sobre mi propio dominio de la expresión, que se ha visto enriquecida gracias a las diferentes versiones del límite y a las visiones de algunos artistas, provenientes en muchos casos de otras disciplinas artísticas.

Para poder extrapolar las versiones del límite a mis experiencias como intérprete se ha hecho necesario analizar y desarrollar dicho concepto y ampliar posteriormente los conocimientos teóricos acerca cada una de las visiones del límite en que se basa la segunda parte de mi trabajo: como territorio fronterizo, como transgresión, como posibilidad, con una idea de preservación, etc. Esta aproximación teórica me ha ayudado a introducir en la interpretación las características sonoras y musicales que provoca en mi imaginación el territorio límite en el que se sitúa cada una de las obras.

Otro de los objetivos que ha ido forjándose también a lo largo de este estudio es explorar y penetrar el lenguaje de cada uno de los compositores para poder llegar a la consecución más cercana a su idea musical y sonora. Toda esta labor me ha llevado a perfeccionar paulatinamente los recursos propios como violonchelista y como músico para tratar de mostrar en mi interpretación final los conceptos teóricos ampliados y desarrollados durante el proceso. Dicho perfeccionamiento se ha orientado básicamente en dos direcciones, por un lado al tratar de superar día a día los requisitos técnicos presentes en cada una de las

obras, y por otro, al profundizar progresivamente en el planteamiento interpretativo para avanzar en el conocimiento artístico de las mismas. Pero reitero, este pretendido perfeccionamiento parte de una base de conocimiento radicalmente diferente, ya que no se fundamenta sólo en parámetros musicales como acostumbramos a hacer los músicos, sino que transita conscientemente desde la dimensión teórica a la práctica.

### **1.3. METODOLOGÍA.**

#### 1.3.1. PRIMER PASO: LA BÚSQUEDA BIBLIOGRÁFICA.

La búsqueda se ha orientado básicamente en tres direcciones, que se han desarrollado casi al mismo tiempo: el repertorio de obras para violonchelo solo, la bibliografía teórica y artística y los trabajos performativos.

##### 1.3.1.1. El repertorio.

En principio realicé una búsqueda del repertorio para violonchelo solo muy general, necesaria para conocer con mayor exactitud la cantidad y la calidad de las obras en las que podía centrar mi trabajo. Para ello me remití a diferentes editoriales de música, casas discográficas, archivos y programas de salas de conciertos, revistas musicales (que registran estrenos), y a los propios violonchelistas y compositores que me permitieron acceder a las obras menos divulgadas. En un primer momento tuve en cuenta todas las obras para violonchelo solo creadas durante los siglos XX y XXI a las que pude tener acceso, aunque debido a lo inabarcable de la tarea, mi labor posterior se centraría exclusivamente en una parte de la música más reciente.

Se hacía necesaria una clasificación de la larga lista de obras obtenida. Traté de buscar nexos entre ellas, pero dada la enorme mezcla de estilos y de características estilísticas del repertorio, las eventuales influencias o conexiones entre ellas se diluían en un mar de posibilidades difíciles de contemplar y, sobre todo, de demostrar. Finalmente clasifiqué los resultados por países, según el lugar



de nacimiento del compositor, ya que poco a poco se iba perfilando mi intención de restringir mi trabajo a una parte al repertorio español. Dentro de dicho repertorio español realicé una división por épocas<sup>4</sup>. Esta división, a pesar de establecer en ocasiones nexos entre autores totalmente alejados estilísticamente, ayuda a contextualizar históricamente las obras, ya que dentro de un mismo periodo existen inevitablemente condicionamientos históricos comunes a todas ellas.

Son varios los motivos que me llevaron a centrarme poco a poco en este repertorio, el primero y más importante es el hecho de trabajar habitualmente con los compositores, lo que me permite mantener el contacto con ellos para tener una visión más completa de las obras y contrastar las percepciones que tras el estudio voy teniendo acerca de las mismas. En algunos casos dicho contacto promueve incluso la “cocreación”, es decir, la creación casi conjunta de las obras, al ayudar al compositor a adaptar su intención musical a la técnica instrumental. Otra de las razones que me mueve en dirección a este repertorio es que no existen apenas grabaciones de las obras a trabajar, algunas de ellas no están estrenadas todavía. Este hecho resulta enormemente interesante desde el punto de vista de la interpretación y la búsqueda personal, ya que existe poca o ninguna “contaminación” de las versiones de otros intérpretes. También resulta motivador, y supone un reto personal en mi carrera y mi formación, el hecho de que nunca antes había trabajado en este repertorio concreto.

El siguiente paso en mi labor fue adquirir la bibliografía seleccionada. Me puse en contacto con las principales editoriales en las que trabajan los compositores españoles, dentro y fuera de nuestras fronteras, para comprar las partituras. En algunos casos tuve que recurrir al contacto directo con los autores, ya que algunas de las obras no estaban editadas. Además de hacer una compilación de las partituras, fui recogiendo información acerca de las mismas: año, lugar e intérprete de estreno (si lo había), posibles dedicatorias y/o encargos, fuentes y temas de inspiración, etc. Tras esta compilación general, se hacía

---

<sup>4</sup> Según la clasificación por movimientos artísticos del catálogo del Archivo de Música Española Contemporánea de la fundación Juan March.

necesaria una búsqueda del repertorio de obras para violonchelo solo en las que pudiera identificar mejor las diferentes visiones acerca de la idea de límite, y finalmente de aquellas obras que intuitivamente fueran mostrando coherencias con cada una de esas visiones del concepto planteadas, para así poder realizar la elección de la obra que mejor reflejara cada una de ellas. En algunos casos esta búsqueda se ha prolongado en el tiempo de manera paralela al desarrollo de las nociones teóricas, ya que inevitablemente en la fase de selección de las partituras he pasado por diferentes decisiones respecto a la elección de las obras. Finalmente estoy muy satisfecha con dichas elecciones, aunque en ocasiones los cambios han retrasado ligeramente mi trabajo, porque el repertorio recogido en este trabajo performativo resulta muy adecuado para mostrar con claridad los objetivos planteados en el mismo.

#### 1.3.1.2. Bibliografía teórica y artística.

En principio rastree diversas revistas musicales en busca de artículos especializados sobre nuestro concepto central, para ello utilicé el buscador de la Universidad Politécnica además de los buscadores habituales en internet. Encontré abundante material en librerías especializadas, muchas veces fuera de nuestras fronteras y en inglés. Poco a poco mi búsqueda se amplió a otras disciplinas artísticas (escultura, arquitectura y literatura, entre otras), para lo que fue de gran ayuda la Biblioteca Pública Valenciana, y a otros temas más generales que podían beneficiar mi labor (como neurociencia, psicología y filosofía), hasta trazar un recorrido tremendamente ecléctico que me ha enriquecido enormemente.

#### 1.3.1.3. Estudios performativos.

Dada la escasez de tesis y trabajos de investigación artística performativa, es difícil encontrar precedentes que posean claras similitudes con el contenido de mi trabajo. Los precedentes que aparecen relacionados de manera relativamente próxima estaban, en muchos casos, enfocados hacia un contenido exclusivamente teórico. En esta dirección he encontrado algunos estudios y tesis doctorales acerca del repertorio, a modo de catálogo, como por ejemplo del repertorio

contemporáneo español para violonchelo y piano<sup>5</sup>, o del repertorio para grupo de violonchelos<sup>6</sup>. También en una dirección teórico-práctica encontramos trabajos de análisis acerca de la obra de un compositor o de un estilo compositivo. Aparecen en esta línea diferentes estudios, por ejemplo, acerca del compositor Alfred Schnittke<sup>7</sup>, o de la música serial<sup>8</sup>. En otros casos, el trabajo de investigación es performativo y eminentemente práctico, como en las tesis doctorales de interpretación realizadas en la Universidad de las Américas de Puebla, en México, en las que al recital propiamente dicho se añade sólo una breve descripción de las obras y compositores a interpretar. Entre ellas encontramos recitales de canto<sup>9</sup>, piano<sup>10</sup> y violín<sup>11</sup>. Por otro lado, centradas exclusivamente en el repertorio escrito para violonchelo, aparecen en general trabajos de análisis de interpretación de obras de lo que podríamos considerar el repertorio básico del instrumento, como son las Suites para violonchelo solo de J. S. Bach<sup>12</sup>.

Entre los precedentes más próximos a mi trabajo, me gustaría destacar el del violonchelista chileno Pablo Mahave-Veglia, quien sacó al mercado *Dualidad*<sup>13</sup>, un CD de música chilena para violonchelo solo. Este disco es una directa consecuencia de la tesis doctoral de Mahave-Veglia (Universidad de Wisconsin-Madison, 2002). Dicha investigación incluyó, además de la grabación,

---

<sup>5</sup> DELGADO MORÁN, G. *A catalogue of twentieth-century Spanish music for cello and piano*. Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. 2002.

<sup>6</sup> ANTONOV, I. M. *A catalogue of twentieth-century cello Ensemble music*. Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. 2005.

<sup>7</sup> ISMAEL SIMENTAL, M. E. *Alfred Schnittke y la posibilidad de expresión en la música: la concepción del tiempo y la retórica en el Cuarteto no. 2*. Tesis Licenciatura. Música. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. 2003.

<sup>8</sup> DÍAZ DE LA FUENTE, A. *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. Departamento de Filosofía Moral y Política, Facultad de Filosofía. Universidad Nacional de Educación a Distancia. 2005.

<sup>9</sup> SEGURA MILLÁN, E. A. *Recital de Canto*. Tesis Licenciatura. Música con área en intérpretes. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. 2005.

<sup>10</sup> ARELLANO GARCÍA, J. *Recital de piano*. Tesis Licenciatura. Música con área en intérpretes. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. 2004.

<sup>11</sup> ROMERO PORRAS, A. *Recital de violín*. Tesis Licenciatura. Música. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. 2003.

<sup>12</sup> LEYVA CORTÉS, G. *Análisis de la Suite III en Do Mayor para Violonchelo escrita por Johann Sebastian Bach*. Tesis Licenciatura. Música. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. 2004.

<sup>13</sup> en el sello discográfico Eroica.

un ensayo analítico de cada obra, un ensayo biográfico de cada compositor y la compilación del catálogo completo de cada uno de esos compositores. Una versión resumida de este ensayo acompaña al CD final. Según el autor, *Dualidad* tiene como objetivo, entre otras cosas, dar a conocer más ampliamente la obra de estos autores chilenos. La proximidad entre su trabajo y el mío radica en el hecho de que sea una tesis performativa realizada por un violonchelista, cuyo repertorio está centrado en varias obras para violonchelo solo creadas en su país de nacimiento. Sin embargo, ya en el ámbito performativo existe una gran diferencia entre ambos proyectos, ya que su trabajo apela exclusivamente a la calidad de la interpretación del repertorio y no a un tratamiento conceptual del mismo. Además, la diferencia más importante entre ambos se muestra claramente en el aspecto teórico del trabajo, ya que el chileno se centra básicamente en la descripción y análisis musical de las obras a interpretar y de sus compositores.

Sorprendentemente, el referente más provechoso que he encontrado se encuentra muy alejado en el tiempo, data de 1976, pero supone aún un documento de muchísima utilidad. Es la tesis doctoral de la violonchelista L. G. Moore, centrada en el violonchelo contemporáneo<sup>14</sup>, que pretende ser una guía para profesores y estudiantes que no están tan familiarizados con el repertorio y la técnica contemporánea, así como para los compositores que pretenden escribir música para el violonchelo. En él han sido detallados y documentados los elementos presentes en la música para violonchelo del siglo XX a través de explicaciones y ejemplos del repertorio contemporáneo. La autora pretende catalogar cada técnica novedosa para discutir sus posibilidades y ofrecer ejercicios y estudios para su preparación técnica. Resulta notable que el documento ofrezca información de total actualidad, ya que analiza numerosísimos ejemplos que nos dan cuenta de cómo hasta la fecha de creación del mismo los compositores habían desarrollado ya gran cantidad de novedosos modos de emisión que apenas han sido superados posteriormente hasta este momento. Además del detallado catálogo que ofrece muchos ejemplos conocidos pero también muchos otros prácticamente desconocidos (que han ayudado a ampliar también mi

---

<sup>14</sup> MOORE, L. G. *Contemporary cello techniques from the twentieth-century repertory*. Ball State University, D. A. Music. 1976.

conocimiento del repertorio para violonchelo), el texto presenta un buen número de ejercicios y estudios preparatorios a cada una de las técnicas novedosas, por lo que resulta como comentábamos enormemente provechoso.

En una línea similar al trabajo anterior, pero con un carácter mucho más específico, aparece un trabajo centrado en la discordatura en el violonchelo<sup>15</sup>. Es como decimos un estudio mucho más pormenorizado, ya que se centra en la música escrita con discordatura a lo largo del siglo XX y en los precedentes históricos al respecto. Sin embargo podemos encontrar similitudes por el amplio catálogo de ejemplos del repertorio para violonchelo solo que ofrece y por la enorme utilidad que ofrece la documentación y el análisis de los mismos.

### 1.3.2. SEGUNDO PASO: LECTURA CRÍTICA.

Tras una lectura crítica de la literatura recopilada, tomando notas acerca de los contenidos de cada una de ellas, comenzó la selección de la información más adecuada al proyecto. Era importante concretar el objetivo de mi trabajo para dirigir dicha selección, lo que supuso, como he explicado anteriormente, un arduo proceso. En un principio, mi búsqueda se centró en los problemas particulares de la música contemporánea (notación, afinación de los microtonos, música espectral, etc.), de la interpretación (técnica, expresión, talento, preparación a la interpretación, etc.) y de la percepción musical (psicoacústica, reconocimiento de las fuentes, etc.), para pasar poco a poco, con el desarrollo del tema central de mi trabajo, a temas de índole más psicológica y filosófica, siendo de gran aportación los escritos de los propios músicos, casi siempre compositores, y de autores e intérpretes en general de otras disciplinas artísticas.

La selección de la información fue difícil al comienzo porque el tema central estaba, como comentaba, poco definido en un principio. Sabía que quería trabajar en torno a un posible enriquecimiento de mi interpretación basada en la música reciente para violonchelo solo, pero no desde qué objetivo concreto iba a

---

<sup>15</sup> COOK, N. *Scordatura literature for unaccompanied violoncello in the 20<sup>th</sup> century: Historical background, analysis of works and practical considerations for composers and performers*. Rice University, Houston (Texas). 2005.

analizar y desarrollar dicho proceso. Por eso el recorrido en las lecturas fue muy variado y ecléctico. Afortunadamente esta labor ha supuesto, no sólo una modificación de mis hábitos de lectura, sino también un enriquecimiento a nivel teórico e intelectual que ha beneficiado sin duda (incluso con las lecturas menos cercanas a mi tema) no sólo mi trabajo de investigación sino también mi desarrollo musical y personal ulterior.

Finalmente, el concepto de límite ha redirigido y ampliado notablemente mi búsqueda en ámbitos no sólo musicales y artísticos, sino también políticos, sociales, filosóficos, culturales, etc.

### 1.3.3. TERCER PASO: TRABAJO DEL REPERTORIO.

#### 1.3.3.1. Análisis del repertorio.

En primer lugar realicé un breve análisis interpretativo de las partituras, buscando intereses relacionados con el que iba forjándose como centro y pilar de mi trabajo. Este análisis me llevó a una primera selección de posibles obras y autores a trabajar, difícil tarea en la que fui barajando diversas opciones hasta llegar a la decisión de dividir mi trabajo interpretativo en dos secciones, según el tratamiento del concepto en cada una de ellas. En la primera de estas secciones he realizado la interpretación tras una búsqueda y análisis de las diferentes visiones del límite desarrolladas en este trabajo en cada una de las obras. Para ello he centrado mi labor en la interpretación de las obras *Iztaccíhuatl* de Miguel Gálvez-Taroncher y *Plany* de Voro García. En la segunda parte dedicada a la interpretación he buscado partituras que supusieran un hito en una de las versiones del límite presentadas, para poder realizar un estudio más exhaustivo de cada una de estas versiones. Para ello he escogido cuatro de esas visiones: el límite como territorio fronterizo, el límite como transgresión, el límite como posibilidad y el límite como preservación; y las obras que pudieran representar claramente cada una de estas visiones, que son respectivamente: *Deploratio*, *Francisco Guerrero in memoriam* de José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, *Sex Machine* de Jesús Rueda, *Variaciones sobre el tema “Sacher” para violonchelo solo* (*Variations on the*

*Theme “Sacher” for Violoncello Solo* en su título original) de Cristóbal Halffter y *Constelación IV- Sombra de Luna* de Santiago Lanchares.

#### 1.3.3.2. Preparación a la interpretación.

Ahí empezó en un sentido más práctico el estudio de la partitura y la preparación para la interpretación. La primera parte del trabajo supone lo que podríamos llamar descifrar la partitura, es decir, leer y saber interpretar qué pide exactamente el compositor en cada momento. Es importante aquí no dejarse influenciar por condicionamientos previos, que no te permitan comprender verazmente las exigencias del texto. Tras la lectura, viene la adecuación del trabajo técnico: la elección de digitaciones, arcos y golpes de arco, para poder penetrar sin trabas en la música. Esta elección no supone un proceso cerrado, ya que posteriormente, al tratar de llevar la expresión hasta el extremo, todavía continúo adecuando elementos de la técnica en beneficio de la música. Poco a poco, esta es la parte más importante en la preparación para la interpretación, fui realizando la búsqueda de los puntos climáticos y momentos límite en la expresión, para poder transmitir al público lo que las obras iban despertando en mí.

#### 1.3.3.3. Confrontación de la información con la labor interpretativa.

La confrontación de la información con la labor interpretativa no fue tampoco tarea fácil. Dada la formación eminentemente práctica que poseemos los intérpretes de música en general, desarrollar un proceso performativo en conexión con unos conceptos y visiones más teóricas supuso al principio una labor poco comprensible para mí. Poco a poco, gracias a la ampliación temática en el campo de las lecturas y, sobre todo, con la ayuda del director de mi trabajo, Prof. Dr. Héctor Julio Pérez, llegué a comprender la aplicación de las diferentes versiones del concepto de límite a mi interpretación.

#### 1.3.3.4. Registros de la interpretación.

Las obras han sido interpretadas y registradas en dos momentos bien diferenciados, según cada una de las secciones en las que se divide el proceso de interpretación en este estudio.

Para la primera parte de estas secciones las obras han sido interpretadas y registradas en dos sesiones y formatos. En primer lugar se realizó la grabación audiovisual el 21 de noviembre de 2008 en la sede de Velluters del Conservatorio Profesional de Música de Valencia, dicho registro fue realizado por el cámara Alberto Ventura. Posteriormente grabé el audio con fecha del 17 de junio de 2009 en el estudio de grabación *Milenia* de Valencia. Ambas grabaciones aparecen en los anexos finales del presente trabajo.

La segunda sección de este proceso performativo fue registrada en la Escuela Superior Politécnica de Gandia el 27 de junio de 2013, con el ingeniero de sonido (y profesor de dicha institución) Prof. Dr. Juan M<sup>a</sup> Sanchís. En los anexos finales de este trabajo aparece también el registro de audio y de vídeo de dicha segunda parte.

En un futuro, pretendo utilizar la grabación de audio de ambas secciones para su inclusión en un CD de música española de reciente creación para violonchelo solo.



## **2. DEL CONCEPTO DE LÍMITE A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL.**

### **2.1. MI IDEA INICIAL ACERCA DEL CONCEPTO.**

Cuando me planteé por primera vez desarrollar mi trabajo de investigación performativa en torno al concepto de límite, a comienzos de 2008, aparecía para mí una sola visión del concepto que pudiese ser aplicada a dicho proceso de interpretación. Esta visión se había ido fijando y definiendo a lo largo de mi formación musical y de mi desarrollo como intérprete. El límite era para mí el terreno a explorar y rebasar en un continuo deseo de ir más lejos, más allá. El concepto de límite aparecía únicamente como un escollo con posibilidades de superación. En los inicios de mi carrera como violonchelista el límite se había presentado por un lado como “límite físico”, como traba para solventar problemas técnicos y, por otro, como “límite musical”, como una incapacidad para mostrar la expresión musical en su absoluta plenitud. En ambos casos la presencia del límite tenía siempre la misma connotación negativa: mi insuficiencia, aparente o real, para llegar más lejos. El límite aparecía así como sinónimo de tope, de barrera infranqueable. Pero con mi desarrollo paulatino tanto personal como musical, y tras corroborar que era posible rebasar esas barreras iniciales, el concepto de límite se había transformado poco a poco en superación y ofrecía la posibilidad de ir siempre más allá. Las connotaciones negativas se habían tornado progresivamente en positivas, aunque no habían desaparecido del todo. Así, el límite se convirtió para mí en un territorio, no una delgada línea sino una franja, que podemos explorar e incluso trasladar, desplazar. Utilizo la palabra trasladar porque, como explicaba anteriormente, mi formación musical alimentó esa concepción del límite como el lugar que deseo rebasar, superándome cada día tanto técnica como musicalmente. Siempre queremos ir más allá, y debemos pensar que seremos capaces de hacerlo para conseguir esa evolución, por eso no deseaba ver el límite como un final. Había aparecido de este modo una nueva concepción, podríamos decir un nuevo propósito, al que había llegado tras un proceso de años de trabajo tratando de abrir mi mente a nuevos horizontes e

intentando anular falsos impedimentos. De este modo, tanto en el sentido de la técnica instrumental como en el de la musicalidad, aparecía para mí el concepto de límite como deseo de superación, de llegar más lejos. El límite era aquello que ansiamos alcanzar y desplazar, el territorio que queremos explorar y explotar, hasta ampliar nuestras capacidades. En esta línea del límite como superación, la música contemporánea supone un enorme reto en ambos aspectos, el técnico y el musical, y ofrece un campo ilimitado de nuevos horizontes que se abren para la evolución progresiva por parte del intérprete. La nueva música presenta ante mí un mundo en el que llevar los límites cada vez más y más lejos.

En esta línea del límite como superación podemos englobar no sólo aspectos personales referentes a la técnica instrumental y a los intentos de poseer una mayor musicalidad, como comentaba anteriormente respecto de mi formación como intérprete, también la mayoría de los parámetros musicales exigen éste enfoque en un momento u otro de la interpretación. El afán de superación se plasma a lo largo de toda la historia de la música por ejemplo en la expresión musical, que en muchos casos debe ser llevada tan lejos como nos sea posible. También ocurre así con la búsqueda del sonido en el instrumento, cuya belleza y posibilidades tímbricas queremos también explorar y explotar hasta sus límites. El siglo XIX ofreció un nuevo campo en el que llegar más allá, el de la velocidad de ejecución con el desarrollo del virtuosismo (sobre todo en los instrumentos de cuerda y en el piano) exigiendo del intérprete, en determinados momentos de la partitura, la ejecución más veloz que fuese posible. Pero es la música de los siglos XX y XXI la que ofrece un nuevo y vasto terreno en el que muchos otros parámetros entran en un determinado momento en ese afán de superación por parte del intérprete, ya que los nuevos lenguajes compositivos han permitido la incorporación de demandas en la partitura que antes eran impensables. Es el caso de anotaciones como “fortísimo posible”, que exige el mayor volumen sonoro que sea posible; “presión máxima”, que demanda ejercer tanta presión en el arco de los instrumentos de cuerda que el sonido llegue a romperse y a estar plagado de ruidos; “molto vibrato”, “tuta forza”, etc., que provocarán un continuo intento de ir cada vez más lejos.

## 2.2. OTRAS VISIONES ACERCA DEL CONCEPTO DE LÍMITE.

Al comenzar una búsqueda bibliográfica que argumentara y ampliara la visión del concepto, encontré unos textos del escultor Eduardo Chillida<sup>16</sup> que podían de algún modo corroborar esa idea primigenia que yo poseía sobre el límite. Aparece en sus escritos la visión del límite con una idea productiva: “*Para mí tienen una gran importancia los límites inalcanzables. [...] Los límites [...] también existen en las posibilidades. No es que haya alcanzado lo inalcanzable, pero he encontrado algo de lo inalcanzable en varias ocasiones de mi vida y siempre con la obra*”<sup>17</sup>. Esta versión no sólo conecta con mi idea del límite como superación, como el terreno al que queremos llegar, sino que añade una importantísima visión al concepto al identificarlo con una idea de posibilidad. La conexión que se presenta entre una idea productiva del límite y el concepto de posibilidad es muy importante en el arte. Tenemos así un vínculo entre el límite y lo posible, hasta lo que parecía inalcanzable. De este modo Chillida reconoce la necesidad que el artista tiene de su obra, ya que ésta le permite llegar a acercarse a sus límites, hasta casi atravesar las propias fronteras.

Esta versión del límite como posibilidad se presenta habitualmente en la música contemporánea, ya que la aparición de las nuevas exigencias, mencionadas anteriormente, ofrece al intérprete un abanico de posibilidades antes insospechadas. También la expresión se ve enriquecida por esas nuevas exigencias hasta ampliar enormemente sus posibilidades.

En una línea semejante a la anteriormente descrita, la del afán de superación del artista, pero centrada más directamente en los problemas específicos del arte de vanguardia, aparece la figura del escultor Joseph Beuys, cuyos textos suponen una referencia interesantísima respecto del papel del artista contemporáneo y su relación con lo fronterizo. En el prólogo y la introducción de una recopilación de sus escritos, *Ensayos y entrevistas*, el editor Bernd Klüser nos ofrece una imagen del concepto que posee Beuys del arte y del artista: “*El arte*

---

<sup>16</sup> CHILLIDA, E. *Op. Cit.*, 1.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, pp. 85-87.

como liberador de procesos espirituales llevó a Beuys a la consecuente ampliación de los estrechos límites del concepto tradicional del arte y a la obtención de nuevas perspectivas para la consecución de una sociedad más humana”<sup>18</sup>. De nuevo el concepto de límite como superación y, podríamos decir incluso, como trasgresión. Para Beuys el hombre libre es un artista en potencia, un creador. Así, se nos presenta el límite como un objetivo que promueve el afán de superación, y la obra como elemento liberador y medio para la consecución de esas expectativas propias. Podemos conectar, como vemos, con la idea de Chillida, y con lo anteriormente expuesto respecto de la necesidad de los límites también en la música, no sólo para la superación del intérprete a nivel técnico o instrumental, sino también para su propia realización y liberación a un nivel superior, como artista y creador. Además observamos aquí el deseo de trasgresión inherente al artista contemporáneo, que lucha contra los cánones previos que conviven con el arte actual y tienen además un peso importantísimo en nuestros centros de arte y en nuestras salas de conciertos.

En una clara contraposición inicial con las versiones anteriormente expuestas respecto del concepto de límite, aparecen los textos del compositor Igor Stravinsky. Sus escritos acerca tanto de la labor del compositor como de la del intérprete presentan una concepción del límite que me sorprendió enormemente en una primera lectura, ya que parecían contradecir tanto mi versión como las presentadas en párrafos anteriores. Pronto corroboré que ambas opciones, aunque aparentemente enfrentadas, coexisten (también con otras que presentaré más adelante) en la labor interpretativa, y que la aplicación de la visión de Stravinsky al mundo de la música en general, y al de la interpretación en particular, resulta evidente. Para él, el límite se muestra como cerco a una parcela que nos da seguridad y orden. En su libro *Poética Musical*, el autor nos habla de la labor del compositor como artesano, “Un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites acaba en pura fantasía. [...] Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es”<sup>19</sup>. Nos habla de la necesidad de barreras para que la creación sea sólida, y no un devenir sin lógica ni conexiones. De este

---

<sup>18</sup> BEUYS, J. Prólogo. *Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis, 2006.

<sup>19</sup> STRAVINSKY, I. *Poética Musical*. Barcelona: Acantilado, 2007. pp. 64.

modo se nos presenta, por primera vez, el límite como guía orientadora de carácter estético. Hasta el momento de la lectura de Stravinsky, no había sido capaz de asociar esa opción del límite con el arte ni con la música. Pero a raíz de dicha lectura y de su análisis posterior he tomado conciencia de que esta visión es determinante no sólo en la composición, al ofrecer la parcela en la que desarrollar con rigor la labor compositiva, sino que, como el propio Stravinsky argumenta, también lo es en la interpretación. En esta línea del límite como guía que dirige la interpretación aparece de manera evidente la notación musical, que es el sistema formalizado de escritura entre músicos. La notación pone límites: acota la duración de la nota, la altura o entonación de la misma, etc. Ofrece una concepción del límite como el elemento que nos guía y nos hace libres, que nos permite la interpretación. Supone por tanto el cerco necesario para dicha interpretación, esos parámetros imprescindibles que la diferencian de la improvisación. El límite es, en este caso, la barrera que “afortunadamente” delimita mi acción en la labor interpretativa cuando trabajo una partitura y sigo las anotaciones exigidas en ella por el compositor, prescindiendo de la improvisación. Así, podemos decir que el carácter de una pieza o fragmento musical ha sido creado de antemano por el compositor y está definido por una serie de parámetros (alturas, tempo, dinámicas, articulación,...) que lo delimitan, es el límite como guía.

Al respecto de la labor del intérprete, nos dice Stravinsky que hay “*dos clases de músicos: el creador y el ejecutante*”<sup>20</sup>. Nos habla de cómo el trabajo del ejecutante está acotado por aquello que aparece en la partitura, el límite anteriormente descrito, aquello que supone la guía a la interpretación. Pero por muy bien que esté escrita dicha partitura siempre aparecen, o deben aparecer, “*elementos secretos*” que dependen “*de la experiencia, de la intuición, del talento*”, y que hacen que el ejecutante pase a ser intérprete. Para ello es necesaria una “*sumisión*” al texto que sea flexible y que esté regida por una gran cultura musical. Cuando el autor exige del intérprete esa “*sumisión flexible*”, propone una fidelidad al texto, una limitación guiada por la partitura que representa la idea del

---

<sup>20</sup> STRAVINSKY, I., *Op. cit* 19, pp. 109-111.

compositor, pero con un necesario enriquecimiento por parte del intérprete. Para que se produzca dicho enriquecimiento son imprescindibles no sólo su talento e intuición musical, sino también una exquisita formación en todos los sentidos. El texto entonces limita sólo hasta un punto, hasta donde sirve de guía y de cerco que ofrece seguridad, después entra en juego la creatividad del músico para hacerlo pasar de mero ejecutante a un completo intérprete. Para ello, según Stravinsky, el intérprete debe poseer un “*gusto muy seguro de los valores expresivos y de sus límites, un sentido cierto de lo que es obvio; [...] una educación no sólo auditiva, sino espiritual*”<sup>21</sup>. Así, para Stravinsky, también de algún modo los valores expresivos poseen su propio cerco de seguridad. El intérprete debe afrontar y enriquecer todos los límites presentes en la partitura gracias a su preparación a todos los niveles, para no quedarse en mero ejecutante y ser además creador. De este modo, a pesar de la concepción del límite como la acotación que guía la interpretación, Stravinsky nos plantea la posibilidad de ir más allá de ese cerco, de pasar de ejecutante a intérprete, de transgredir el límite. Podemos enlazar de nuevo, a pesar de la contradicción inicial aparente, con la visión del límite como superación, en ese ir más allá. El intérprete debe, en mi opinión, ceñirse a esos parámetros para mantener su compromiso de fidelidad al compositor y a la obra, pero al mismo tiempo debe potenciar los aspectos expresivos de la música a interpretar. Así, podemos volver repetidamente a Chillida y a sus textos en los que se vislumbra también esta doble tarea o visión acerca del proceso creador: “*La razón [...] gracias a ella supe que la razón tiene límites, y que por lo tanto hay espacios a los que la razón no llega. Estos espacios son sólo accesibles para la percepción, la intuición y la fe*”<sup>22</sup>. De un lado la razón, limitada, que podemos conectar con la parte más rigurosa de la ejecución, presente porque hay una conciencia de querer seguir un texto que es la partitura; y de otro la intuición, la “*educación espiritual*” en Stravinsky, que va más allá para crear una interpretación inspirada. También podemos observar ciertas similitudes entre Chillida y Stravinsky respecto de los límites que se plantean como necesarios para la creación: “*El artista utiliza códigos [...] son precisos y libres, y están basados en la percepción y sus límites, así como en la razón, la intuición y sus constantes*

---

<sup>21</sup> STRAVINSKY, I. *Op. cit.* 19, pp. 110-111.

<sup>22</sup> CHILLIDA, E. *Op. cit.* 1, p. 37.

*conflictos*”<sup>23</sup>. Los elementos, los “*códigos*” a los que hace alusión Chillida, que utiliza el artista en la creación, pueden identificarse con la guía que postula Stravinsky. Se presenta en esa doble visión del escultor una clara conexión con la interpretación musical, en particular en los textos musicales y los problemas generalizables a cualquier partitura. Así tenemos por un lado la notación y la partitura, la guía que supone la dimensión asociada a la lectura rigurosa de la música, pero por otro lado aparece el proceso interpretativo, siempre vivo y abierto, en el que debemos llegar más y más lejos. Y en este proceso interpretativo la delimitación debe suplirse o, mejor dicho, enriquecerse, verse completada o ampliada por medio de la intuición, la imaginación y la inspiración.

Dejando momentáneamente a un lado el contexto artístico en el que venimos analizando el concepto de límite, podemos estudiar también las diferentes connotaciones que históricamente ha tenido dicho concepto. Durante la Edad Media, el desconocimiento de una parte del mundo y el afán expansionista posterior que dicho desconocimiento provocó hizo que lo que se encontraba más allá fuese adquiriendo diferentes matices. Ese más allá es extraño, desconocido, diverso, maravilloso, singular, alejado, de otro mundo, exterior, extraordinario, incierto, monstruoso, prodigioso, salvaje, etc. Desde la Alta Edad Media se van estableciendo relaciones de proximidad con los otros, pero generalmente caracterizadas más por la hostilidad que por la tolerancia<sup>24</sup>. Sin embargo en algunos casos un pequeño número de individuos “*manifiesta una gran benevolencia en el sentimiento de la diversidad [...] los espacios empiezan a interpenetrarse*”<sup>25</sup>. El deseo de algunos hombres de dominar el espacio busca siempre horizontes ilimitados, pero muchas veces se producen como vemos sentimientos contradictorios. Este deseo está dominado en ocasiones por la maravilla de lo desconocido hasta el punto de identificarlo con lo milagroso y el origen divino, sin embargo para la mayoría de los hombres del Medioevo lo

---

<sup>23</sup> CHILLIDA, E. *Op. cit.* 1, p. 45.

<sup>24</sup> ZUMTHOR, P. *Op. cit.* 3, p. 226.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 230-231.

desconocido da miedo, y se demonizan tanto las tierras nuevas como a sus habitantes<sup>26</sup>.

En la literatura encontramos también numerosas visiones del concepto en torno a esta idea de frontera y alteridad, que nos ofrecen de nuevo connotaciones negativas y positivas, y que pueden también ser asociadas a ideas y prácticas propias de la interpretación musical. Es el caso de Y. Aversa, que nos ofrece, en su estudio acerca del escritor C. Magris<sup>27</sup>, dos nuevas concepciones. Por un lado, una visión del límite como identidad, como clasificador e identificador: “[las fronteras] *pueden servir para estudiar y resumir las vicisitudes de un pueblo, de un país, así como las arrugas trazan, en las caras de los humanos, su geografía personal, o así como los círculos, que se ven en el tronco del árbol cuando se corta, nos informan sobre su historia*”<sup>28</sup>. En este caso aparece la frontera como elemento que organiza y da forma e identidad a un pueblo, dotándolo de las características que lo definen. Nos encontramos nuevamente ante una visión que poco tiene que ver con mi versión primigenia del concepto, pero que se puede trasladar también al arte, ya que las diferentes corrientes se ven delimitadas por distintos parámetros estilísticos, que ayudan a su comprensión. En el caso de la música esta demarcación nos ayuda también a la interpretación, nos referencia y nos sitúa. Los límites identifican la obra, y dicha identificación supone una ayuda para la interpretación. Podemos conectar así, como vemos, esta concepción del límite como elemento identificador y definidor con la visión de Stravinsky. Pero se enriquece aquí aún más la aplicación a la interpretación, ya que en este caso la idea de límite no se ve acotada exclusivamente al terreno de la partitura, sino que la guía se extiende a otros parámetros (temporalidad, estética, o incluso el timbre del instrumento musical, etc.) que pueden definir e identificar las opciones que son más adecuadas para una buena interpretación. En la cara opuesta a esa identificación, aparece la ausencia de límites, con la indefinición que provoca. Aversa nos presenta esta versión con cierta carga de negatividad al hablar de

---

<sup>26</sup> ZUMTHOR, P. *Op. cit.* 3, pp. 231-256.

<sup>27</sup> AVERSA, Y. *Claudio Magris: La Literatura de Frontera*. Departamento de Filología Italiana, Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid. 1999.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.



escritores que habitan en lo que viene a llamar espacios fronterizos, en los que se producen intercambios y mezclas inexistentes en otros lugares. Así la ausencia de identidad ofrece un complejo territorio híbrido, y esta mezcla que caracteriza al territorio fronterizo puede intuirse también en la música en diferentes niveles o aspectos. Ocurre, por ejemplo, en la música contemporánea, en la que la constante mezcla de lenguajes y estilos provoca un terreno híbrido de difícil descripción e identificación. La ausencia de límites que nos ofrece este terreno híbrido aparece gracias (o a causa de) la gran cantidad de corrientes que coexisten en la creación musical actual. Pero también podemos encontrar esos paisajes ajenos, de mixtura, dentro de una misma obra, en la que la mezcla de timbres y de recursos sonoros produce escenarios totalmente novedosos, anteriormente inexistentes en la música denominada culta. Este hecho puede observarse claramente en las obras que interpreto en este trabajo y que analizaré posteriormente. Uno de los parámetros a los que se puede aplicar esta concepción del límite con más claridad es el timbre. Hasta el siglo XX, la composición y la interpretación tanto para la voz como para los instrumentos musicales no excedía los límites establecidos respecto del timbre de dichos instrumentos, de manera que eran fácilmente reconocibles e identificables. Pero con la ruptura provocada por la música de vanguardia a principios de siglo se han excedido todos esos parámetros que definen las cualidades del sonido y del timbre de cada instrumento, llegando a provocar una indeterminación que puede ser total en algunos casos, hasta el punto de no reconocer si un sonido ha sido emitido por un instrumento en concreto o por un ordenador. Toda esta indeterminación incide de manera muy importante en la interpretación, ya que la ausencia de esos límites conocidos abre un campo infinito de posibilidades que dificultan enormemente la toma de decisiones dentro de dicho proceso interpretativo. De nuevo aparece aquí la posibilidad de conexión con las versiones del límite explicadas en párrafos anteriores, ya que podemos afirmar cómo la falta de guía provoca una indeterminación e indefinición que abren un mundo de posibilidades obligándonos a ir más allá.

Todavía se expone una visión más del concepto de límite en los textos de Aversa, presente en Magris, es la del límite como herida, como huella provocada

por el ser humano, que siente la necesidad de marcar las fronteras y no se contenta con la idea de vivir en un mundo único. Aparece el límite como sinónimo de dolor y destrucción: “*La idea de pertenecer a la inquebrantable totalidad del mundo, [...] como único lugar [...] parece no haber convencido nunca a los humanos, quienes, sin embargo, siempre se han empeñado en dividir, romper, separar, levantando fronteras muchas veces infranqueables, a las que han sacrificado vidas humanas, respeto mutuo, fraternidad y muchas cosas más*”<sup>29</sup>. Como vemos, esta concepción se presenta en un primer momento más alejada aún del arte y de la interpretación en particular. Si bien es difícil a priori conectar esta idea con el proceso interpretativo, sí que podemos argumentar que dicha opción condiciona también la interpretación. Podemos identificarla (guardando las distancias que separan la guerra o la muerte de todo lo demás) con el estado actual de la cultura, en el que conviven, como comentábamos anteriormente, el pasado y el presente no siempre con la comprensión y respeto que cabría esperar, ya que las masas amantes del arte canónico y las defensoras de las vanguardias se descalifican y desprestigian con demasiada frecuencia.

En una línea semejante a la concepción del límite como identificador, y a su ausencia como carencia de tal, aparece la idea que identifica el espacio limítrofe con el espacio híbrido, presentando así el límite como mezcla. Encontramos esta visión en el estudio de J. Hodara<sup>30</sup>, que analiza, como el trabajo aludido en el párrafo anterior, la creación literaria fronteriza, pero centrado en este caso en la literatura de la frontera noroeste mexicana. Para Hodara, “*las situaciones-límite*” aparecen en el territorio fronterizo “*como vivencia cotidiana y memorable*”. En la frontera se convierte en cotidiano lo que para otros sería extraño, ajeno, la mezcla y el intercambio incesante entre ambos lados. Este hecho la hace especial, ya que se crea un territorio poco común, idóneo quizás para la creación. El límite provoca mezcla, variedad, ausencia de elementos definitorios. En algunos casos ese intercambio, por las diferencias insalvables entre ambos lados, produce algo así como una falta de identidad. En este sentido,

---

<sup>29</sup> AVERSA, Y. *Op. cit.* 27, pp. 11-12.

<sup>30</sup> HODARA, J. *Escritura y frontera noroeste mexicana: bases para una investigación*. Universidad de Bar Ilan.

el límite genera, como nos explica J. Hodara<sup>31</sup> “*un territorio híbrido, que parece no pertenecer a un lado ni al otro*”. En este territorio todo se mezcla para producir “*un terreno difícil, inclasificable*”, ajeno a ambos lados. Ahí se comparten “*intenciones, enunciados y vivencias cotidianas de la realidad caótica*” que caracteriza a esa situación fronteriza. Pero son innegables las connotaciones negativas que aporta esta visión, ya que “*El límite barbariza, [...] escinde espacios y tiempos*”, ya que provoca diferenciaciones infranqueables.

La manera de crear propia de territorios limítrofes presentada por Hodara se da también, como decíamos, en la composición musical. A lo largo de la historia de la música se han sucedido diferentes periodos estilísticos, cuyo comienzo y final no ha quedado nunca claramente delimitado. Los compositores han traspasado constantemente esas barreras poco definidas, y han creado espacios limítrofes híbridos, difíciles por su falta de identificación para el intérprete. Así, cuando nos enfrentamos a la interpretación musical de una pieza, sea cuál sea su contexto histórico o estilístico, aparece en muchas ocasiones ese terreno heterogéneo y poco definido en el que diferentes elementos y periodos estéticos se mezclan. Pero esta cuestión se radicaliza en la música de los siglos XX y XXI, donde coexisten gran cantidad de corrientes y estilos, mezclándose e influenciándose entre ellos, sin posibilidad de una clasificación o delimitación clara. Así, podríamos decir que la música contemporánea se sitúa en gran parte en territorios limítrofes, abierta a esos nuevos espacios mixtos y poco definidos. Pero esta apertura, esta liberación de los límites preestablecidos, provoca un espacio musical nuevo con connotaciones positivas y negativas. De un lado en el polo positivo de la situación, como hemos mencionado, la riqueza de timbres, de sonoridades, de elementos, la apertura hacia una riqueza desmesurada, hacia los límites. Pero en el polo negativo, en el lenguaje contemporáneo la desaparición de límites preestablecidos por la historia y la tradición ha provocado una pérdida de patrones, de guías, tanto en la interpretación como en la composición, toda esta apertura ha supuesto una pérdida de lo que podríamos llamar el lenguaje materno. Esas guías eran imprescindibles en la versión de Stravinsky, y su desaparición ha

---

<sup>31</sup> HODARA, J. *Op. cit.* 30.

causado una pérdida del lenguaje que ha devenido incluso, en algunos casos, en intentos fallidos de comunicación, se ha llegado a anular el proceso comunicativo inherente a la interpretación. En cualquier caso, volviendo a las connotaciones positivas de esa hibridación, destaca la apertura que se produce tanto en la técnica instrumental, ya que se exploran y descubren novedosos modos de ejecución y emisión del sonido, como de la musicalidad, al ofrecer nuevos y amplios espacios sonoros y expresivos. Éste es el hecho que caracteriza con mayor claridad la música de la vanguardia, diferenciándola claramente de todo lo anterior, y que enriquece enormemente la interpretación musical, al tiempo que la dificulta llenándola de complejidad.

Las diferentes visiones acerca del concepto de límite se amplían y desarrollan enormemente gracias a los escritos del filósofo Eugenio Trías, hasta el punto que en ocasiones se ha llegado a definir su trabajo como *filosofía del límite*<sup>32</sup>. Gracias a él, la visión del concepto de límite se nos presenta mucho más compleja y completa. El propio autor reconoce que hasta que no dio con ese concepto, no había encontrado “*un centro sustitutivo de los tradicionales*” a pesar de ser “*un concepto que cuestiona la noción misma de centro*”<sup>33</sup>. El hecho de que la filosofía de este autor haya sido, como hemos dicho, definida como filosofía del límite remarca de algún modo la importancia del concepto y justifica su incesante presencia en el arte de vanguardia. En la primera parte de su libro *Lógica del límite*<sup>34</sup>, Trías nos presenta una definición etimológica que ofrece una nueva versión del concepto del límite no analizada hasta el momento: “*Los romanos llamaban limitanei a los habitantes del limes. Constituían el sector fronterizo del ejército que acampaba en el limes del territorio imperial [...] Más allá de este circunscripción se hallaba la eterna amenaza de los extranjeros, o extraños, o bárbaros*”<sup>35</sup>. El concepto se muestra aquí como territorio a proteger, a defender, más allá del cuál se encuentra lo desconocido, lo bárbaro, lo ajeno. De nuevo se presenta así una opción muy alejada de mi idea inicial del límite, casi

---

<sup>32</sup> PASCUAL, A.; TOUS, J. A. R. *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*. Barcelona: Destino, 2003. p. 7.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>34</sup> TRÍAS, E. *Lógica del límite*. Barcelona: Destino, 1991.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 15.

radicalmente opuesta: no sólo no queremos traspasar ese límite, sino que además lo queremos proteger y preservar a toda costa. Pero también aquí podemos introducir esta concepción del límite en la interpretación musical. Podríamos decir incluso que dicha concepción se presenta en la interpretación en varios niveles: por un lado, aparece frecuentemente en lo que podríamos definir como “prejuicios estilísticos”. Esos prejuicios plantean una especie de defensa a ultranza de lo propio en detrimento de lo ajeno, que se nos muestra incluso como peligroso. Es lo que ocurre con las “modas estéticas”, en las que se menosprecia todo lo que excede los cánones establecidos en un momento determinado, que se considera ajeno y bárbaro. Por otro lado, ya dentro de una estética o estilo musical, incluso dentro de la interpretación de una pieza en sí, aparece también este intento de preservación, ya que siempre hay parámetros o elementos técnicos y musicales que deseamos mantener y no traspasar ni llevar más lejos. No queremos rebasar la frontera de un modo u otro de ejecución: por ejemplo de la calidad del *vibrato*, de la *dinámica* o de los *tempos* marcados en la partitura. También en la notación podríamos considerar el concepto de límite, no sólo como guía, como vimos anteriormente, sino que también podemos afirmar que la notación aparece en cierto modo como la frontera que queremos proteger, que no queremos atravesar, para mantener la fidelidad al texto del compositor. Sin embargo, esta concepción del límite en la notación no ha sido siempre igual a lo largo de la historia de la música, ya que durante el romanticismo apareció la figura del intérprete virtuoso, una especie de divo, que fue convirtiéndose progresivamente en algo así como un semidiós (sobre todo en el caso de los directores) al que le estaban permitidas toda clase de licencias respecto del texto musical, sin necesidad de respetar a rajatabla las fronteras que había establecido previamente el compositor. Este tipo intérprete se mantuvo en la mayoría de los casos hasta la primera mitad del siglo XX, cuando comenzó a ponerse de moda la interpretación histórica, que suponía tratar de respetar al máximo los límites establecidos no sólo por el compositor sino también por su contexto histórico. Dicha interpretación histórica promovía, por ejemplo, tocar con modelos de instrumentos existentes en vida del compositor, guiados además por las corrientes estilísticas imperantes en el momento de composición de la obra. Existe una extensa bibliografía al respecto que pretende

en muchos casos ser una guía práctica al intérprete<sup>36</sup> en esta dirección, aunque en otros casos se basa más bien en lo que algunos denominan “filosofía de la música antigua”. Una de las líneas clave fue trazada por el simposio *Autenticidad y Música Antigua*<sup>37</sup> donde el tema fue objeto de un completo escrutinio formal. También en este sentido destaca la figura de N. Harnoncourt, violonchelista y director, quien además de ser un intérprete de referencia en la actualidad ha aportado una influyente bibliografía de escritos y análisis<sup>38</sup> al respecto. Así, por ejemplo, no es igual el límite del *forte* a lo largo de los diferentes periodos estilísticos, o el límite en la utilización del *vibrato*, ni siquiera el de la expresión. Lo que sí comparten los diferentes periodos es que dicho límite no debe, en ningún caso, ser rebasado, porque pasaríamos inmediatamente de lo genial a lo banal.

Trías no nos ofrece ésta aclaración etimológica como única acepción del límite, pues nos propone que el hecho mismo de tratar de definir el término entra en contradicción con el sentido de dicha palabra<sup>39</sup>. Definiciones aparte, lo que resulta enormemente enriquecedor en este autor es su aclaración del por qué de la necesidad del concepto para el hombre en general, al que define como *ser* que es *límite*<sup>40</sup>, y para el arte en particular, en la que se ha sentido una irremediable necesidad de evasión hacia territorios limítrofes: “*La idea del límite se impone en la presente coyuntura histórica como necesidad en razón de haberse agotado y consumado una forma de pensar, la moderna, en la que se ha retenido tan solo la dimensión negativa del límite*”<sup>41</sup>. Los límites eran en el arte, hasta esa ruptura, lo negativo, lo ridículo y estafalario, lo alejado y nada acorde con el buen gusto estético. Era un lugar en el que no deseábamos estar, al que no queríamos llegar. Esto ocurría también en la música de épocas anteriores, en la que el límite se presentaba como el territorio a evitar. De nuevo, como en mi visión previa del

---

<sup>36</sup> LAWSON, C.; STOWELL, R. *La interpretación histórica de la música* (Trad. Luis Gago). Madrid: Alianza Música, 2005.

<sup>37</sup> KENYON, N. *Authenticity and Early Music*. Oxford: University Press, 1989

<sup>38</sup> HARNONCOURT, N. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. (Trad. J. L. Milán). Barcelona: Acantilado, 2006.

<sup>39</sup> PASCUAL, A.; TOUS, J. A. R. *Op. cit.* 32, p. 37.

<sup>40</sup> TRÍAS, E. *Op. cit.* 34, p. 106.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 17.

límite, aunque no exactamente en la misma dirección, se torna aquí la concepción negativa en positiva. Para Trías, la superación de esa tendencia abre paso a una nueva era: *“A través de esta lógica u ontología del límite se pretende abrir el espacio de reflexión ajustado a una condición histórica nueva, distinta de la condición moderna y postmoderna”*<sup>42</sup>. Esta idea de fin de una etapa y necesidad de ruptura y de apertura hacia una nueva manera de pensar y de crear, coincide con otras que veremos posteriormente, centradas más exclusivamente en el proceso de transición a la vanguardia desarrollado en la música y en el arte en general. Podríamos considerar aquí, como en Beuys, un deseo o necesidad de radicalidad y transgresión inherente al ser humano y al arte contemporáneos. Aparece de este modo la concepción del límite no sólo como la frontera a superar, en una especie de liberación y de necesidad de evolución sino que, al mismo tiempo, el límite se presenta como referencia que guía nuestros pasos, como ayuda y meta, como objetivo: *“La característica general del pensamiento moderno consiste en haber colocado, como trazo metodológico que le define, el concepto de límite en el horizonte de toda reflexión o investigación filosófica. Justamente el límite proporciona orientación, punto de destinación y horizonte de miras, es decir, método, camino, espacio viable y transitable al logos, pensar-decir, en su orientación moderna”*<sup>43</sup>. Podemos conectar, como vemos, esta acepción del límite como guía con Stravinsky, aunque ambas concepciones no parten de la misma idea común. En el caso de Stravinsky, la guía es producto de ese cerco necesario, de la acotación, sin embargo, en la visión de Trías dicha guía es la que nos ofrece el límite como objetivo a alcanzar. Los límites en la partitura aparecen como guía pero también como objetivo. Ambas opciones admiten una clara aplicación en el proceso performativo (ya lo hemos comentado en el caso de Stravinsky), la novedad que presenta la versión de Trías es que el límite como objetivo traza, como hemos dicho, el camino e incluso la metodología, el método a seguir en su consecución. De este modo, los límites que se presentan en la interpretación nos ofrecen incluso la manera de ensayar. Esta concepción prevalece en algunos elementos de la interpretación, en los que el límite aparece como modelo y como punto de mira, como el objetivo que queremos y debemos alcanzar, y que a su vez

---

<sup>42</sup> TRÍAS, E. *Op. cit.* 34, p. 106.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 423.

nos ayuda y acompaña para su propia consecución. Ocurre, por ejemplo, en la interpretación de un pasaje velocísimo, al límite, en el que dicho límite supondrá la meta a llegar y nos servirá como método en la ejecución, o de un tema *molto espressivo*, en el que la meta será llevar nuestras capacidades emotivas tan lejos como nos sea posible. Pero esto ocurre especialmente en la música contemporánea, donde los intentos constantes de extrapolación y radicalización determinan en muchos momentos el camino a seguir en el proceso de desarrollo hacia una mejora en la interpretación.

### **2.3. LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y EL LÍMITE.**

Llamamos música contemporánea<sup>44</sup> en general a toda la música culta (para diferenciarla de la música popular) creada a lo largo de los siglos XX y XXI. Quizás la característica dominante es su variedad y eclecticismo, por lo que dicha música se resiste a una fácil categorización y a descripciones estilísticas generalizadas. Una de las causas principales de esta diversificación de estilos fue el colapso definitivo durante los primeros años del siglo XX del sistema tonal utilizado en la música de los siglos XVIII y XIX. Había llegado un momento en el que la música culta era *“la expresión de un sistema social y filosófico en sí mismo terminado y resuelto”*<sup>45</sup>. La pérdida de este sistema puso de repente a disposición de los creadores nuevas posibilidades compositivas hasta entonces inimaginables, pero también representaba algo así como la pérdida de la lengua materna: *“[...] La modernidad es un no-sistema cuya regla es la indeterminación, la provisionalidad y la parcialidad”*<sup>46</sup>.

#### **2.3.1. REFLEXIONES ACERCA DEL LENGUAJE Y LA TÉCNICA.**

Al abordar los problemas particulares de la música contemporánea, es necesario aclarar brevemente cómo algunos conceptos referentes al lenguaje

---

<sup>44</sup> Extraída de la definición de RANDEL, D. (ed) *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial, 2006. pp. 926-927.

<sup>45</sup> BARICCO, A. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela, 1999. p. 39.

<sup>46</sup> *Ibid.*



musical definen y delimitan cualquier interpretación musical. Éstos son los conceptos de notación, indicaciones, dinámica, tempo, articulación, fraseo y digitación, entre otros.

#### 2.3.1.1. La notación: el límite como frontera necesaria e inamovible.

La notación es el sistema formalizado de escritura entre músicos. Son numerosos los procedimientos utilizados para dicho fin, pero aquí consideraremos la notación llamada occidental, que es la más generalizada en la música clásica y contemporánea. La notación pone límites: acota la duración de la nota, altura o entonación de la misma, etc. Supone por tanto el cerco necesario para dicha interpretación, y la diferencia de la improvisación. Podemos distinguir entre notación descriptiva y prescriptiva. La notación descriptiva posee, como su propio nombre indica, carácter exclusivamente descriptivo. Nos expone el sonido a obtener, no los medios que debemos o podemos utilizar para su obtención. Un ejemplo de notación descriptiva es la duración de la nota o su altura. Éste es el tipo habitual de notación a lo largo de la historia de la música: el compositor delimita, en la medida de lo posible, cómo debe ser el sonido que has de obtener. Esta descripción deja todavía una parcela de libertad al intérprete, quien decide cómo producirá el sonido que el compositor le está detallando (por ejemplo en qué cuerda ejecutará la nota, si será con mucho o poco *vibrato*, con que arcos y golpes de arco, etc.). La notación prescriptiva, por el contrario, especifica el medio de ejecución de la nota, es decir, orienta y dirige su producción. Como ejemplos de notación prescriptiva encontramos: la indicación de que un pasaje debe ser ejecutado *con sordina*, que debe tocarse en una cuerda determinada, si es con o sin *vibrato*, con qué movimiento del arco debe tocarse, etc. Esta modalidad de notación posee un carácter limitador mucho más radical, ya que el compositor apenas deja elecciones en manos del intérprete. Todo el proceso interpretativo está mucho más acotado. Este tipo de notación aparecía en contadísimas ocasiones a lo largo del romanticismo y del postromanticismo (apenas las indicaciones *con sordina* y rara vez indicaciones acerca de en qué cuerda debe ser tocado un pasaje). Es a lo largo del siglo XX y en todo el siglo XXI cuando esta notación se desarrolla hasta casi eliminar por completo la libertad del intérprete en

la ejecución. La notación prescriptiva adquiere así un carácter expresivo notable, ya que el modo de ejecución de un sonido condiciona tanto sus características sonoras como el posible poder de comunicación del pasaje musical en el que aparece.

El concepto de límite en la notación aparece como la frontera que queremos proteger, que no queremos atravesar, para mantener la fidelidad al texto y al compositor. Pero esta noción del límite en la notación no ha sido considerada siempre del mismo modo a lo largo de la historia de la música, como veíamos anteriormente. Durante el romanticismo apareció la figura del intérprete virtuoso, divo, que fue convirtiéndose progresivamente en una especie de semidiós (sobre todo en el caso de los directores) al que le estaban permitidas toda clase de licencias respecto del texto musical, sin necesidad de respetar a rajatabla las fronteras que había establecido el compositor. Este tipo intérprete se mantuvo hasta casi mitad del siglo XX, cuando comenzó a proliferar entre intérpretes y directores una nueva corriente conocida como interpretación informada históricamente o historicista. Dicha interpretación histórica suponía tratar de respetar al máximo los límites establecidos no sólo por la partitura, sino también por su contexto histórico (promoviendo por ejemplo interpretaciones con modelos de instrumento existentes en vida del compositor), así como por las corrientes estilísticas imperantes en el momento de composición de la obra. Pero estas propuestas no se fundamentan exclusivamente en tratar de imponer el rigor histórico de una manera “arqueológica”<sup>47</sup>, lo más importante es que han conseguido no sólo revitalizar una música que había quedado bastante desplazada en nuestros auditorios, sino también acercarla al público.

#### 2.3.1.2. Las indicaciones expresivas y el tempo: el límite como espacio fronterizo.

También las indicaciones expresivas e interpretativas guían y delimitan la acción del intérprete en una obra, pero no en las notas y los ritmos, sino en

---

<sup>47</sup> DE LA ROSA, J. L. Entrevista a Fabio Biondi. *Ritmo*, nº 765. Madrid: Lira Editorial, 2004. <http://www.revistas culturales.com/articulos/59/ritmo/95/1/entrevista-a-fabio-biondi.html> (consultado el 7-7-2013).

aspectos inherentes a la interpretación. Entre las indicaciones expresivas fundamentales encontramos la dinámica, que indica niveles de intensidad de los sonidos así como las transiciones entre uno y otro nivel, y la articulación, que podríamos definir como las características del ataque y caída de una nota o un grupo de notas. Dicha articulación se consigue en los instrumentos de cuerda frotada fundamentalmente mediante los golpes de arco. Con el desarrollo del postromanticismo, la cantidad de indicaciones aumentó en gran medida para enriquecer la capacidad emotiva de la música, llevando consigo una ampliación y desarrollo tanto de las exigencias técnicas como de las posibilidades expresivas del intérprete, pero también una limitación progresiva de sus opciones.

En el caso de las indicaciones expresivas, el concepto de límite aparece como territorio fronterizo, como un espacio híbrido que puede ser transitado, en el que te puedes mover, pero cuya frontera no quieres traspasar. De todos modos, su concepción ha sido, como en el caso de la notación, fruto de las modas a lo largo de los diferentes periodos estéticos. En la actualidad, al tratar como decíamos de mantener la fidelidad al compositor y al texto, dichas limitaciones vienen definidas por el contexto histórico de la obra. Así, por ejemplo, no es igual el límite del *forte* a lo largo de los diferentes periodos estilísticos, o el límite en la utilización del *vibrato*, ni siquiera el de la expresión. Lo que sí comparten los diferentes periodos es que dicho límite no debe ser rebasado, porque en esa transgresión podríamos pasar de lo genial a algo totalmente banal.

A lo largo del siglo XX y XXI, el carácter limitador de algunas indicaciones ha ido cambiando. Con la aparición de expresiones como *fortísimo posible* o *vibrato molto* hemos llegado a un nuevo concepto de límite, el que pretende superarse a sí mismo para llegar más y más lejos cada vez. Aparece así un límite que queremos rebasar y desplazar progresivamente.

El tempo es otro de los parámetros limitadores en la música, pero conlleva también concepciones bien diferentes según el periodo histórico o el tratamiento particular del intérprete hacia la partitura. Durante siglos, las indicaciones del

movimiento en la partitura han permitido un amplio margen de decisión. Se elige un tempo determinado por multitud de razones bien diferentes: puede adecuarse a los requerimientos interpretativos y expresivos del ejecutante, puede adaptarse al tamaño del conjunto y a la instrumentación, o también a las dimensiones o la conformación acústica de un espacio determinado. En este caso su concepto limitador sería bastante laxo, como una frontera transitable sin trauma alguno. Pero, aunque las velocidades de interpretación pueden por tanto adecuarse al gusto, los tempos deben seleccionarse teniendo en cuenta la fecha y el estilo de la música. Aquí vuelve su función limitadora, pero mucho más flexible que el caso de las indicaciones expresivas.

#### 2.3.1.3. El metrónomo: la frontera inamovible.

Con la aparición del metrónomo, instrumento utilizado para medir el número de pulsaciones por minuto, y las consecuentes *indicaciones metronómicas*, la capacidad limitadora del tempo se volvió absoluta, aunque esto provoque una tremenda controversia y los intérpretes no siempre respetemos dichas cualidades limitadoras. Podemos destacar a este respecto las posturas de reconocidísimos directores de orquesta como W. Furtwangler quien argumentaba que su elección del tempo se basaba en que sonara mejor, o S. Celibidache, quien criticaba al metrónomo de no ser capaz de indicar las condiciones en las que se realiza un acto de trascendencia<sup>48</sup>. Por supuesto tanto uno como otro han provocado multitud de posturas enfrentadas, pero no puedo dejar de reconocer cierta concordancia con sus palabras.

Sin embargo, el metrónomo resulta un instrumento tremendamente útil en la clarificación del tempo escogido por el compositor sobre todo en la música de más reciente creación, donde la utilización de este instrumento está claramente generalizada. Sin embargo, en los casos en que las indicaciones metronómicas son un añadido posterior a la fecha de composición de la obra (y por tanto también suponen una adición a los requerimientos reales del compositor) pueden resultar incluso incómodas para el intérprete, que no las comprende ni ve su necesidad. En

---

<sup>48</sup> BAREMBOIN, D. *A life in music*. New York: Arcade Publishing, 2002. pp. 135-137.

esos casos dichas indicaciones son tomadas muchas veces como una mera guía, no inamovible, que permite cierto margen al intérprete.

#### 2.3.1.4. El fraseo: la ausencia casi total de límites.

El fraseo es la realización, en el curso de la interpretación, de la estructura de frases de una obra, sujeta en gran medida a la articulación del intérprete. Es el parámetro en el que el intérprete se mueve con mayor libertad, con menos limitaciones. En el fraseo podemos dar rienda suelta a nuestra imaginación y creatividad en la interpretación, incluso llegando a realizar algunas modificaciones en dicho fraseo en el transcurso de sucesivas interpretaciones de una misma obra. Debemos reconocer, sin embargo, que esta ausencia de límites está condicionada en cualquier caso por las limitaciones que hemos analizado previamente (notación, indicaciones dinámicas y de tempo, etc.). Pero respetando estas limitaciones, el intérprete debe poseer, como veíamos en Sravinsky, una rica formación y un instinto particular que le permita crear una versión diferenciada de la obra que no sólo la haga única, sino que también la convierta en una obra de arte. Ahí es donde radican las posibilidades ilimitadas del intérprete, que hacen de la interpretación un acto artístico de realización.

#### 2.3.2. NUEVAS APLICACIONES DEL CONCEPTO EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA.

La música de principios del siglo XX heredó la notación e indicaciones musicales clásicas, esto ha supuesto que a lo largo de dicho siglo y en el presente siglo XXI haya sido necesaria una constante ampliación y modificación (podríamos decir modernización o actualización) de los términos y elementos utilizados en el lenguaje musical. La música contemporánea, con su variedad y eclecticismo, ha hecho necesaria la introducción de originales grafías capaces de expresar los nuevos contenidos y, en ocasiones, incluso ha provocado la adquisición de insólitos modelos y métodos de escritura totalmente alejados del clásico pentagrama.

En la música contemporánea en general, y en las obras a tratar en particular, se utilizan todos los elementos del lenguaje musical descritos anteriormente en sus versiones más extremas, llevando al límite cada uno de los parámetros. Todos los parámetros límite están estrechamente conectados: nuevas sonoridades exigen de una nueva notación; nuevas maneras de emisión del sonido en el instrumento, que buscan sonoridades al límite físico del mismo, provocan modelos de ejecución que se encuentran al límite de nuestras capacidades físicas (en ocasiones el límite es real, ya que cierto mecanismo resulta imposible físicamente, pero en otras se basa solamente en que no lo hemos ejercitado durante años convenientemente, como hemos hecho con los modos de ejecución más tradicionales). Todos los elementos que hemos descrito provocan un límite en la expresión, al explorar y explotar parámetros prácticamente desconocidos previamente.

#### 2.3.2.1. El límite físico.

El límite físico en la ejecución puede venir provocado por causas diferentes: porque supera un límite físico natural real o porque nos pide una extensión de nuestras capacidades que nunca antes hemos practicado. En el primer caso, porque supera nuestros límites físicos naturales, puede llegar a ser irrealizable. Esto ocurre por ejemplo en las extensiones extremas de la mano izquierda, o en la velocidad excesiva de un pasaje o de un cambio en el modo de emisión (por ejemplo de *pizzicato* a arco). Aunque nuestra destreza en cualquier ámbito de la interpretación va progresando (incluso la mano izquierda se va abriendo paulatinamente y alcanza extensiones cada vez mayores), hay extremos a los que es prácticamente imposible llegar. En este caso, el límite se muestra en su concepción, podríamos decir, más extrema, como frontera infranqueable, que nunca podremos atravesar. Este límite aparece en ocasiones por desconocimiento del instrumento por parte del compositor, casos en los que habitualmente el autor acepta pequeñas modificaciones de la partitura que adapten la música concebida a las peculiaridades técnicas del instrumento. Pero en otros casos la idea del compositor ha sido concebida de una manera un tanto abstracta sin tener en cuenta las capacidades reales del instrumento en cuestión. En este segundo

contexto el autor muchas veces pretende una paulatina aproximación de la ejecución a su idea musical, reconociendo que ésta será de algún modo inalcanzable. En ese caso, la partitura exige una continua superación de los límites propios del instrumento y del instrumentista, que realizará una interpretación cargada de tensión extrema. Como reconocía por ejemplo Francisco Guerrero, compositor español que ha influenciado enormemente algunos de los autores trabajados en este estudio, dicha ejecución extrema supone muchas veces la meta verdadera del compositor.

En nuestro caso, teniendo en cuenta las obras trabajadas aquí, la opción que más nos interesa se presenta cuando la partitura nos pide una ejecución expresiva al límite, hecho que aparece frecuentemente en la música contemporánea. Las indicaciones tanto técnicas como expresivas nos llevan a movernos en los límites, y la evolución en el estudio de la obra consistirá en llevar ese límite cada vez más lejos. Esto ocurre, por ejemplo, cuando el compositor indica *fortísimo posible*: no hay límite, podemos llevar la intensidad del pasaje cada vez más lejos en nuestra ejecución; cuando escribe un *acelerando* en los valores de nota, sin indicar cuál es el valor más rápido, donde tendremos que llevar la velocidad tan lejos como seamos capaces; o cuando escribe notas de adorno (*mordentes* y *grupetos*) que deben ser ejecutados lo más rápido posible, obligándonos a llegar cada vez más lejos en la ejecución. Todos estos ejemplos nos dan una idea de la visión del límite como lugar que queremos alcanzar y de algún modo trasladar, para llegar cada vez más allá.

#### 2.3.2.2. El límite mental.

Uno de los primeros problemas a los que nos enfrentamos en la música contemporánea es nuestra formación canónica decimonónica, que se va forjando en nosotros a lo largo de más de diez años de conservatorio (catorce cursos en los nuevos planes de estudios). Esta formación provoca una barrera mental que nos hace creer que es realmente imposible hacer determinadas cosas con el instrumento y con la música. Por eso algunos intérpretes “*no aceptan tocar esta música [contemporánea] porque temen el efecto en su “legítima” técnica y en la*

*seguridad de su equipo*”<sup>49</sup>. Este límite se nos presenta al principio como inexpugnable por pura ignorancia, y debemos aprender poco a poco a enfrentarnos a él hasta hacerlo prácticamente desaparecer.

#### 2.3.2.3. El límite en el sonido.

El límite en el modo de emisión y vibración del sonido viene provocado por nuevas maneras de obtener el sonido del instrumento, no en su manera más clásica y tradicional, sino explorando nuevos timbres en los que se mezclan en muchas ocasiones armónicos previamente desconocidos y ruidos. Estos novedosos modos de emisión provocan en ocasiones cierto rechazo por parte del intérprete, a veces por cuestiones de hábito, pero en ocasiones porque incluso se puede llegar a agredir el instrumento con los mismos. Sin embargo, si dichos modos de emisión son bien utilizados por los compositores, como sucede en el caso de los que nos ocupan en este trabajo de investigación, se enriquece enormemente la paleta de colores que podemos obtener del instrumento, desarrollando no sólo su técnica sino también las cualidades expresivas del mismo. Esto ocurre por ejemplo en los pasajes con *arco sul tasto* (sobre el batidor o *tastiera*), que provoca una vibración irregular de la cuerda porque ésta no vibra con libertad, suena ahogada; en el *arco sul ponticello* (sobre el puente del instrumento o lo más cerca posible de él), que provoca una vibración irregular de la cuerda que produce diferentes armónicos y ruidos según la presión y velocidad ejercidas sobre el mismo; en el *arco col legno* (con la vara del arco), que produce una sorprendente mezcla del ruido de la madera con la vibración natural de la cuerda; en el *pizz bartok* (*pizzicato* en el que la cuerda golpea la madera del instrumento), lo que hace que se produzca ruido y que pare en seco su vibración, etc. En algunos casos aparecen además pasajes *con sordina*, o *detrás del puente*, incluso golpeando o frotando la madera del instrumento con el arco o con las manos.

En estos casos, el límite en el sonido es la frontera que otros periodos y cánones estilísticos prohibían atravesar, transitada ahora sin trabas, pasando de un

---

<sup>49</sup> MOORE, L. G. *Op. cit.* 14, p. 19.



lado a otro de ese territorio fronterizo para explorar los diferentes espacios posibles. Esto supone, como venimos argumentando, un enorme enriquecimiento de las posibilidades sonoras y expresivas del instrumento.

#### 2.3.2.4. El límite en la percepción.

El límite físico en la percepción viene dado unas veces por pasajes al límite de lo audible (*dal niente*, de la nada; *ppp posible*, etc.), y otras por pasajes en los que la utilización de nuevos timbres y nuevos recursos anula el proceso psicológico habitual de reconocimiento de las fuentes, llevado a su extremo en la música electroacústica. Esta falta de reconocimiento provoca en el oyente cierta extrañeza e incompreensión inicial, que interviene e influye en su percepción de la expresión y de aquello que es musical o de lo que no lo es.

#### 2.3.2.5. El límite en la notación.

La búsqueda anteriormente expuesta exige por supuesto una nueva notación, por eso podemos decir que en la música contemporánea la notación se encuentra al límite. Es cierto que la notación nunca pudo decir todo lo que la música quería expresar, y siempre ha supuesto un modo de representación bastante rudimentario. Pero a partir del siglo XX, con las vanguardias y la nueva música, esta notación quedó obsoleta para algunos de los nuevos elementos a representar y se hacía imprescindible la continua aparición de originales grafías, algunas de ellas ya completamente estandarizadas en la actualidad. Aún así, la base del lenguaje musical sigue siendo en la mayoría de las partituras tradicional, y en ocasiones sólo se añaden textos breves o notas aclaratorias que determinan su novedad.

A pesar del evidente carácter limitador de la notación, es cierto que dicha concepción no es igual en todos los intérpretes ni en todas las interpretaciones. Incluso podemos afirmar que los compositores se han visto favorecidos en numerosas ocasiones por las aportaciones extraordinarias, muchas veces tremendamente alejadas de la partitura, de algunos excelentes intérpretes. Numerosos intérpretes, compositores y estudiosos se han planteado con

frecuencia la cuestión de la autenticidad en la interpretación<sup>50</sup>, tema controvertido en el que unos y otros no logran ponerse de acuerdo respecto a la conveniencia o no de la adición por parte del intérprete de elementos ajenos a la partitura<sup>51</sup>. Lamentablemente no podemos extendernos aquí en este controvertido tema de la fidelidad a la partitura, ya que éste debe ser tratado extensamente en otros trabajos y con otros propósitos.

---

<sup>50</sup> DAVIES, S. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon, 2001.

<sup>51</sup> THOM, P. Authentic performance practice. GRACYK, T.; KANIA, A. (Eds.) *The Routledge companion to Philosophy and Music*. Routledge: Nueva York, 2011.

### **3. EXPERIENCIAS SUBJETIVAS**

La formación musical oficial supone una larga y trabajosa etapa en la que muchas veces nos asaltan las dudas y no sabemos si vamos a estar a la altura para seguir evolucionando y desarrollándonos como intérpretes. En mi carrera musical esas dudas se presentaban inicialmente en torno a un posible límite físico en la ejecución con el violonchelo: ¿seré capaz de llegar más lejos técnicamente?, pero sobre todo a una posible incapacidad en la comunicación de la música a interpretar: ¿seré capaz de transmitir las ideas musicales que siento?. En ambos casos la concepción del límite era siempre la misma: mi posible incapacidad para llegar más lejos, es decir, existía un límite psicológico con connotaciones claramente negativas.

Habitualmente el límite aparece en un primer momento como límite físico, como una barrera invisible e infranqueable. Se presenta como una especie de tara física que no seremos capaces de superar: parece que existe algo preestablecido, de alguna manera genéticamente, que marcará nuestro destino como músicos. Por suerte o por desgracia esta afirmación no es del todo falsa, si bien es cierto que nunca sabemos hasta dónde seremos capaces de progresar mientras que no pongamos todo nuestro empeño en dicha tarea. Pero la sensación inicial de incapacidad tiene, en mi opinión, mucho que ver con el sistema de enseñanza que se desarrollaba habitualmente en nuestros conservatorios. Algunos profesores poco preparados, porque no eran capaces de ayudar al alumno en la resolución de problemas de índole tanto técnica como musical, nos hacían creer que el talento estaba repartido de antemano, situación con la que no se podía luchar, y no había nada que hacer al respecto. Las cosas te salían o no te salían, nadie te podía ayudar a resolverlas. Es cierto que el talento es de algún modo innato, pero hay muchos modos de talentos, y muchas capacidades diferentes que un músico debe poseer y desarrollar. También es cierto que esas habilidades marcarán tu futuro como músico, pero, salvo casos extremos, no son totalmente exclusivas ni determinantes. De hecho, uno de los talentos más necesarios en un músico es

precisamente la capacidad de desarrollar las aptitudes propias y ser capaz de evolucionar siempre tanto técnica como musicalmente.

Los límites son, en principio una barrera cognitiva, no sabes cómo llegar más lejos, no sabes que puedes hacerlo. Por eso fue crucial la aparición de un profesor de violonchelo, David Apellániz, que me dio las herramientas para saber cómo llegar más lejos y me demostró que sí que podía hacerlo. Por primera vez encontraba a alguien que me ofrecía los medios necesarios para el continuo desarrollo y evolución y que abría un mundo de posibilidades tanto en el manejo del instrumento como en la interpretación.

Poco a poco, gracias a mi experiencia y a la ayuda de éste y algunos profesores más, comprendí que podía superarme cada vez para llevar mis límites más allá. Un buen maestro te enseña las herramientas para evolucionar técnica y musicalmente como intérprete. Dichas herramientas son, al mismo tiempo, físicas y psicológicas. Es necesario abrir la mente y darse cuenta que los “límites físicos”, esos que parecían infranqueables, existen casi exclusivamente en nuestra cabeza. Necesitamos esa capacidad mental, esa apertura que nos permita seguir evolucionando siempre. Eso sólo se consigue administrando convenientemente el trabajo físico, perfectamente regido y organizado, y el psicológico, que permita a nuestra cabeza seguir adelante sin absurdas trabas poco beneficiosas.

La primera barrera importantísima que limitaba mi trabajo y mi interpretación era el exceso de tensión. La tensión física aparece de manera inconsciente cuando te enfrentas a dificultades o a novedades técnicas. No eres consciente de ella si no haces un trabajo mental en el que has de recorrer cada parte de tu cuerpo. La tensión física está donde menos te lo esperas: cara, hombros, abdomen, piernas, etc. Es habitual un trabajo de distensión en las extremidades superiores (hombros, brazos, manos y dedos), que parecen, a priori, los únicos involucrados en el trabajo de tocar un instrumento. Pero la tensión en cualquier otra parte del cuerpo dificulta no sólo la ejecución, sino también la autoescucha. No podemos avanzar en nuestra capacidad para interpretar si nuestra

escucha no es totalmente libre, si tienes *lapses* provocados por la tensión. Lamentablemente yo misma he podido comprobar con sorpresa cómo dejas de escuchar, literalmente, cuando la tensión física te sobrepasa.

El trabajo de la distensión física es muy complejo. Necesitas el apoyo y la guía de un buen profesor, pero también el grado de madurez necesario para enfrentarte a ese trabajo con la conciencia y la constancia necesarias. Para producir un sonido con nuestro instrumento necesitamos activar los músculos, contraerlos y relajarlos, tensarlos y destensarlos. Lo difícil es diferenciar qué músculos debes contraer y qué cantidad de trabajo necesitas en cada uno de ellos para obtener el resultado óptimo. Es importante destacar aquí que la técnica existe por y para la música, no tiene sentido por sí misma, y que cualquier problema técnico repercute en nuestra capacidad de expresión musical.

Con el trabajo de la distensión física se abría un mundo de posibilidades y de capacidades que antes me parecían vetadas por ese “talento innato” que se suponía en el conservatorio. Sentía, y todavía siento, que la puerta a mi evolución estaba abierta, mis capacidades eran las mismas, pero yo ya no era la misma. Identifico esa sensación con la frase de Chillida: “*Una habitación con la puerta cerrada es otra habitación distinta que la misma con la puerta abierta*”<sup>52</sup>. Aparecía un mundo sin límites aparentes o, mejor dicho, un mundo en el que los límites estaban mucho más alejados, aún por descubrir. Posteriormente, y gracias a este trabajo de investigación performativa he tenido la oportunidad de leer artículos muy interesantes que demuestran que el talento más definitivo en la interpretación musical es la capacidad propia para el aprendizaje<sup>53</sup>.

Encontré un aliado que impulsó estos pensamientos en ese momento inicial de mi carrera profesional, el yoga. Aparecían conexiones que me resultaron en un principio muy sorprendentes. Tenías que dejar a tu cuerpo ir, y permitirle

---

<sup>52</sup> CHILLIDA, E. *Op. cit.* 1, p. 54.

<sup>53</sup> ERICSSON, K. A.; KRAMPE, R. Th.; TESCH-ROMER, C. The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*. 1993, nº 3, vol. 100, pp. 363-406, (entre otros).

conseguir las *ásanas* o posturas, que no llegarían a su perfección en un primer momento, sino con la constancia y la actitud mental necesarias de permisividad y confianza, visionando tu cuerpo en esa consecución posible de cada una de dichas posturas. Esta afirmación es perfectamente trasladable al ámbito de la interpretación: debes dejar a tu cuerpo libre para la consecución de los elementos técnicos y musicales. Dicha consecución no ocurre en un primer acercamiento, sino con el trabajo y la constancia necesarios. Y debes tener una actitud mental positiva, ver y saber que eres capaz de hacerlo, y trazar y visionar tu objetivo musical hacia el que encaminar ese trabajo. Esa es exactamente la actitud que debemos tener al enfrentar el trabajo como intérpretes: debes saber que eres capaz de hacerlo, de mejorar, de llegar más lejos técnica y musicalmente, y no provocar una limitación en tus aptitudes por una actitud mental negativa.

La correcta auto escucha me ha permitido también alejar progresivamente las posibles trabas. Si escuchas mejor indudablemente estudias y tocas mejor. El aprovechamiento del tiempo de estudio es claramente superior, pierdes menos tiempo, porque puedes detectar más rápidamente cuáles son los problemas y dónde están las carencias en tu ejecución. Preparas tu interpretación más rápidamente y eres capaz de llevar tu expresión y tus intenciones de comunicación más lejos. Como comentábamos anteriormente, he podido comprobar cómo dejas de escuchar literalmente cuando la tensión física te sobrepasa: oyes, pero no sabes con exactitud qué ha pasado, y entonces repites sin saber qué has de mejorar o cambiar. Se produce un círculo vicioso porque tras varias repeticiones te vas cansando física y mentalmente, pero no consigues ningún resultado positivo ya que no sabes exactamente qué estás haciendo mal, y cada vez lo haces peor por culpa de ese cansancio.

El tema de la musicalidad supone un punto muy importante. En ocasiones tus intenciones musicales son inspiradas y muy interesantes, pero no posees la destreza técnica para transmitirlos. Tu cuerpo y tu instrumento deben ser un canal libre que permita la comunicación, la transmisión de tus intenciones musicales al oyente. Éste es también un importante reto para el intérprete, que conlleva un

enorme esfuerzo: entender que el dominio técnico no es un objetivo *per se*, sino la manera de ser lo suficientemente libre para transmitir todo lo que la música y tu intención te inspiren. La música no puede estar sólo en tu corazón, en tu cabeza o en tu alma. Debe salir y fluir por tus brazos, tus manos y tu instrumento para “tocar” al oyente. Ser un buen intérprete es muy difícil, eso lo imagina y lo entiende todo el mundo. Lo que no es tan fácilmente comprensible es que tienes que desarrollar un buen número de capacidades muy diferentes entre sí (tener buen ritmo, desarrollar tu intuición y creatividad pero al tiempo ser disciplinado, etc.). La que más llama la atención es que tienes que desarrollar lo que yo llamo una especie de doble personalidad a la hora de enfrentarte a tu carrera. En tu estudio, al preparar los conciertos debes dudar constantemente: tienes que analizar cada uno de tus movimientos para conseguir la mejor interpretación. No puedes conformarte fácilmente y pensar que está bien, debes explorar y tratar de rebasar los límites en la calidad de tu sonido, de tu *vibrato*, en la afinación, el ritmo, tus capacidades de expresión, etc., y en ningún caso debes quedarte con lo obtenido más o menos fácilmente en un primer momento. Tienes que ir siempre más lejos, dudando por ejemplo de si ese es tu mejor sonido y seguir buscando siempre. Y lo mismo ocurre con el fraseo o con cualquiera de los parámetros que puedes utilizar para alimentar y potenciar la expresión musical. Sin embargo cuando estás en público ya no hay duda posible. Entonces debes estar totalmente seguro de tu trabajo y de tus aptitudes y capacidades para realizar la mejor interpretación posible. Tienes que ser dueño del escenario y saber, con seguridad, que vas a hacer disfrutar al público, que vas a llegar a ellos. También aquí aparece el concepto de límite: debes llevar tu interpretación y tu expresión tan lejos como seas capaz, para impresionar, tocar, seducir y atrapar al oyente.

Por otro lado, al hablar de la interpretación no podemos olvidarnos de la ansiedad escénica y de lo que supuso para mí en los primeros años. Debemos aclarar aquí que la tensión física no está relacionada necesariamente con la ansiedad escénica o con la tensión psicológica provocada por la actuación en público o por una situación excepcional. Hay intérpretes que sufren ansiedad escénica pero no tocan con demasiadas tensiones físicas y viceversa. La ansiedad

escénica es uno de los grandes problemas a los que nos enfrentamos la mayoría de los intérpretes. Durante años limitaba visiblemente mi capacidad de interpretar en público: yo era capaz de hacer cosas en casa, en mi estudio, cuando estaba sola o acompañada de gente que me inspiraba la confianza necesaria, que no era capaz de hacer en público, ahí estaba mucho más limitada. La ansiedad escénica está provocada, según mi propia experiencia, por procesos negativos tanto físicos como mentales. Los procesos físicos ocurren por el mal estudio y por la mala o nula autoescucha: no eres capaz de preparar una interpretación con la fiabilidad necesaria como para enfrentar una situación de presión. Además tienes que haber sido consciente de tu trabajo en todo momento, para asegurarte de poder realizar la mejor interpretación en el momento determinado y preciso de la actuación, y no un día casual en el que te viene la inspiración o te sientes un poco más cómodo con tu instrumento.

El tema de la inspiración supone un punto determinante. Muchos oyentes y muchos estudiantes de música en sus primeros años creen que el momento de la interpretación es un momento de inspiración genial en el que la música brota de manera casi espontánea. Crees que un concertista es capaz de tener un momento inspirado cada día a las ocho de la tarde en el auditorio. Si tú no lo tienes, no “vales” para tocar conciertos. Esta idea está provocada por esa especie de misterio divino con el que se ha relacionado siempre el arte de la música, pero también por esos maestros poco preparados de los que hablaba anteriormente, los cuales al no ser capaces de ayudarte en tu evolución pueden llegar a hacerte creer que ese momento genial de la interpretación en público viene dado por una especie de “posesión divina” (o demoníaca) que te llega o no te llega.

Poco a poco, comprendí que la inspiración está ahí, existe por supuesto, pero no puedes dejar tu interpretación a la inspiración o a la casualidad. En la ejecución musical con un instrumento hay un trabajo físico y muscular muy sutil, delicado y preciso, que debes entrenar y asegurar. Es en mi opinión la parte que podríamos denominar “deporte”. Utilizo el símil de los atletas muchas veces en mi labor docente porque, al igual que ellos, no podemos dejar de entrenar, no



podemos perder el contacto con el instrumento ya que en cuanto lo pierdes dejas de estar en forma. Pero también porque debes repetir una acción correcta un número indeterminado (pero altísimo) de veces, para asegurarte de que en el momento preciso del concierto en público ese problema o esa acción estarán solventadas y la ejecución será totalmente correcta. Cuando un pasaje nos resulta técnicamente complicado debemos superarlo en privado muchas veces para saber con certeza que lo superaremos con éxito en el momento preciso de la interpretación.

Pero también, y esta es la parte más difícil de entender incluso para los estudiantes de los cursos superiores de música, la musicalidad debe ser de algún modo entrenada. No podemos olvidar que la música, eso tan divino y misterioso, se genera en un instrumento con gestos físicos sutilísimos y perfectamente desarrollados. Debes producir pequeñas variaciones en el ritmo de los sonidos, en la presión que ejerces con el arco sobre la cuerda, en la velocidad del arco o en la velocidad del *vibrato*, en el punto de contacto del arco en la cuerda, etc., que hacen que ocurra algo especial en tu interpretación, que no suene mecánico o como si fueras un ordenador<sup>54</sup>. Eso es lo que hace especial a cada interpretación. Esas sutilísimas variaciones que han sido registradas y analizadas en multitud de estudios y artículos<sup>55</sup> parecen intangibles pero, como muchos de esos estudios demuestran, se pueden de alguna manera medir<sup>56</sup> y objetivar<sup>57</sup>. Todas estas pequeñas inflexiones y sutilezas constituyen algo que parece improvisado, pero que ha sido pensado, investigado, contrastado, discutido, comprobado y trabajado hasta la saciedad por el intérprete durante el proceso de preparación de la interpretación. Esto es algo difícil de entender a priori: la música y la musicalidad se piensan, se estudian, se relacionan con movimientos y gestos físicos, y se

---

<sup>54</sup> DE POLI, G.; RODÀ, A.; VIDOLIN, A. Note-by-note analysis of the influence of expressive intentions and musical structure in violin performance. *Journal of New Music Research*. [online]. 1998, nº 27, vol. 3, pp. 293 - 321.

<sup>55</sup> LISBOA, T.; CHAFFIN, R.; LOGAN, T.; BEGOSH, K. Variability and automaticity in highly practiced cello performance. *International Symposium on Performance Science* [online], 2007. (entre otros).

<sup>56</sup> TRO, J. From quantitative empiri to musical performology: Experience in performance measurements and analyses. *International Symposium on Performance Science* [online], 2007.

<sup>57</sup> PAPAGEORGIOU, G. Analyzing performance interpretation: The bouncing ball. *International Symposium on Performance Science* [online], 2007.

trabajan hasta que finalmente se automatizan. Posteriormente, en el momento final de la interpretación pública este proceso mental prácticamente llega a olvidarse, ya que cada uno de los gestos necesarios ha sido suficientemente automatizado durante la preparación de la interpretación. Cuando hemos realizado el trabajo y nos enfrentamos a la interpretación ante el público tienes que dejar que la música fluya por tus sentidos y te llene, para propiciar un proceso de comunicación que llegue de algún modo al oyente. Esa es la verdadera inspiración, conseguida sólo tras la liberación física de la técnica instrumental necesaria para la interpretación musical de la obra. En ese momento eres una especie de escultor en vivo: vas moldeando tu sonido a medida que brota de tu instrumento, sigues perfilándolo y embelleciéndolo para llegar lo más lejos posible en la expresión. Aquí aparece, como comentábamos anteriormente, el concepto de límite: para ser un buen intérprete debes llevar la expresión en tu interpretación hasta los límites posibles, si no lo haces quedará vacía, inexpresiva, carente de vida, y dejará impasibles a los oyentes.

Todo lo anteriormente expuesto en cuanto a metodología de estudio está estrechamente relacionado con la superación de la ansiedad escénica, y a mí me ha ayudado a hacerlo progresivamente. Los otros factores que ayudan a superar dicha ansiedad son: la exposición, es decir, cuanto más toques en público la ansiedad será menor; y, tan importante como la metodología de estudio, el proceso mental anterior a la interpretación. Es imprescindible no bloquear tu interpretación y tu capacidad musical por culpa de pensamientos negativos. Tu mente debe estar abierta a explorar los límites, a querer llegar más lejos en la interpretación y a querer entregar toda tu música al público. Tienes que ser desinteresado y generoso, darte y entregarte. La mentalidad es muy importante: no puedes sentirte juzgado o presionado, debes sentirte libre y altruista para abrir tu corazón y tu alma sin pudor en la música que vas a entregar al público.

### 3.1. EL LÍMITE DE LOS PREJUICIOS ESTÉTICOS: ¿QUÉ ES MUSICAL?

En el aspecto de los prejuicios estéticos también aparece nuestra educación como intérpretes. Se nos educa durante años en una “manera de hacer” que es musical y correcta y que se diferencia de la que no lo es. Esta manera de hacer afecta sobre todo a los modos de producción del sonido y a su calidad y cualidades, y a los límites subjetivos pero generalizados de la musicalidad. Pero también hace alusión a otros aspectos específicos de cada una de las familias de instrumentos, como por ejemplo a la calidad del *vibrato* en el caso de los instrumentos de cuerda.

Esta manera de hacer tradicional con el instrumento es imprescindible en un primer momento para nuestro desarrollo como intérpretes, ya que marca los límites necesarios para establecer una disciplina en la ejecución y en el trabajo. Pero después provoca un estancamiento, ya que nuestra formación se centra en el repertorio canónico decimonónico, y no permite la apertura hacia nuevos lenguajes pertenecientes a otras épocas o culturas, y mucho menos hacia la música contemporánea. Esta ausencia de apertura nos limita siendo la causa de multitud de carencias en nuestra formación que deben ser progresivamente suplidas con la inquietud personal y una continua búsqueda. Lamentablemente, como reflexiona Baricco “*en el horizonte cultural de la música culta, la espectacularidad es una categoría descuidada, demonizada y olvidada. Como mucho se la usa en término despreciativo para subrayar las más dudosas concesiones a la retórica o al puro y simple efecto*”<sup>58</sup>. Por este motivo, la centralización y cerrazón que existen habitualmente en nuestros conservatorios, donde la música interpretada y estudiada es en su mayoría romántica, supone un handicap para nuestra formación como intérpretes, provocando que la mayoría de nosotros centre su repertorio posterior en la misma dirección. Afortunadamente, aunque en un proceso lento, cada vez somos más los intérpretes que hemos investigado y trabajado en dirección a “otras músicas” más minoritarias (música

---

<sup>58</sup> BARICCO, A. *Op. cit.* 45, p. 88.

antigua y barroca, música contemporánea, música electrónica, jazz, etc.), que están siendo progresivamente liberadas de muchos tabúes previos y se han ido generalizando. Además tengo constancia de que muchos de estos intérpretes desarrollamos nuestra labor pedagógica tratando, con una actitud abierta y mucho trabajo, de suplir todas esas antiguas carencias de nuestros centros de formación. Sin embargo, es evidente que todavía nos queda mucho trabajo por hacer en este sentido y en la consecución de dicha labor se hace tremendamente necesaria la ayuda de diversas instituciones tanto públicas como privadas.

### **3.2. MIS NUEVOS LÍMITES EN LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA.**

Al tomar contacto con la música contemporánea la primera sensación, que supone un pequeño choque o impacto, era que tenía que romper con todos esos límites establecidos en cuanto a la emisión y calidad del sonido, lo que he definido previamente como límite de los prejuicios estéticos. Tienes que luchar en cierto modo contra todos tus años de conservatorio para encontrar nuevos modelos de emisión y para abrir tu mente a nuevos timbres y, en definitiva, a nuevos límites.

Tengo que confesar que lo primero que me atrajo de hacer música contemporánea no fue el estilo musical en sí, que es tremendamente ecléctico y variado hasta un punto casi de indefinición, sino los músicos tan excepcionales con los que me ofrecía la oportunidad de trabajar. Al principio tenía muchas dudas sobre mi capacidad para afrontar programas tan difíciles, pero la continuidad en este campo me ayudó a adquirir más confianza. Superado el primer impacto, y no puedo negar que cierta contradicción inicial, esta apertura a nuevos horizontes supuso un proceso enormemente gratificante para mí. Sentía que mi cabeza se abría y que las posibilidades de conocimiento de mi instrumento se ampliaban. Esto último es debido a que, como explica Moore, *“en el esfuerzo de descubrir nuevos sonidos, el compositor ha exigido un nuevo tipo de virtuosismo de los intérpretes. Esta nueva demanda ha de ser incorporada a la*

*técnica instrumental existente*”<sup>59</sup>. También hay una apertura hacia nuevos límites en la expresión, generados por esos timbres desconocidos y esos sonidos inéditos, e incluso ruidos, creados en el instrumento. Debemos aclarar que ya desde el siglo diecinueve la técnica del violonchelo había quedado bien establecida: “*el instrumento se afinaba en quintas; la técnica de la mano izquierda estaba basada en la escala diatónica y un patrón de cuatro dedos al que la mano debe acomodarse. [...] Ha habido una expansión de la técnica para incorporar esta nueva música*”<sup>60</sup>, aunque realmente en la música actual la antigua técnica no ha sido eliminada en absoluto. Este sacrosanto instrumento, que parecía creado exclusivamente para la manera de tocar en el repertorio clásico y romántico, ha desarrollado y expandido también sus límites a lo largo del siglo XX y, estoy segura, seguirá haciéndolo todavía más.

Llegó la ocasión de trabajar con los compositores, hecho que enriquece de forma extraordinaria el proceso de preparación a la interpretación haciéndolo todavía más interesante. Debemos tener presente que la notación es muy limitada y no es capaz de comunicar todo lo que la música potencialmente puede expresar. Este hecho se extrema quizá más en la música contemporánea, donde las novedosas sonoridades y la búsqueda de nuevos límites conllevan grafías insólitas con las que los intérpretes estamos generalmente poco familiarizados, y que muchas veces se encuentran escasamente desarrolladas y trabajadas. Así, conocer la intención del compositor se hace, si no imprescindible, sí interesantísimo y te ayuda a penetrar en la obra más en profundidad.

La música contemporánea te obliga siempre a llegar más lejos de lo que estabas habituado, a ir a ese territorio límite. En la notación, al requerir nuevas grafías que expresen nuevos parámetros; en la complejidad rítmica, al utilizar polirritmias y subdivisiones cada vez más complejas; en la búsqueda de nuevos timbres; en la extrapolación de las dinámicas (*dal niente, fff posible*, etc.); en la emisión del sonido, al permitir calidades extremas y en ocasiones llenas de sonidos indeterminados (ruidos), etc. Y todo ello conlleva nuevas posibilidades

---

<sup>59</sup> MOORE, L. G. *Op. cit.* 14, p. 5.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 26.

para la energía y la expresión provocando momentos muy extremos (en el límite de la audición, en el límite del sonido roto, etc.).

Por todo lo anteriormente expuesto, el trabajo con la música contemporánea me ha ayudado enormemente en la superación de mis propias barreras. La mayoría de los compositores contemporáneos escriben en su música pasajes al límite de la técnica y de la expresión. En una primera aproximación a la partitura muchas veces creía que no iba a ser capaz de tocarla, que había llegado a mi límite (en mi concepción antigua del mismo) e incluso lo sobrepasaba. La música contemporánea me ha ayudado a jerarquizar, a distinguir qué es más importante en cada partitura: los matices, el timbre, las notas, los efectos sonoros, etc., para empezar a trabajar e ir añadiendo progresivamente el resto de parámetros. No se puede hacer todo lo que hay en la partitura desde un primer momento, en una primera lectura. Por eso es muy importante entender dónde está el centro de la obra, y llegar al resto progresivamente.

### 3.2.1. HACIA UNA NUEVA ACTITUD.

Cuando me enfrento a una partitura nueva lo hago de una manera novedosa, con la mente más abierta y con menos predisposición a trabas preestablecidas, aunque es inevitable seguir percibiendo ciertas secuelas de esa educación primigenia. Sigo pensando en mis límites como intérprete: algunos por supuesto físicos y totalmente objetivos y naturales, aunque estos límites están siempre evolucionando; y otros, como no, mentales y no tan objetivos, pero que están también en constante evolución en la búsqueda de una liberación total.

Me sorprende la nueva música, con sus nuevas posibilidades, pero también me sorprende yo, con una predisposición cada vez mayor a nuevos retos y a desbancar antiguas trabas, tanto técnicas como musicales. Me sorprende mi evolución como intérprete, y esa evolución me enseña para no caer de nuevo en temores infundados, al tiempo que me da esperanzas para enfrentarme a futuros retos cada vez más difíciles.

Podemos afirmar que en torno a los límites en la expresión musical aparece una nebulosa difícilmente penetrable que me hace sentir que dichos límites no existen, no hay una barrera ni una delgada línea que separa lo que está dentro de lo que está fuera. El límite se convierte quizá en un territorio menos explorado, más ajeno, que está lejos. Pero ese territorio, ese “limes”, evoluciona cada día y nos hace evolucionar con él convirtiendo en accesible lo que antes era totalmente inaccesible.

## **4. EXPRESIÓN Y LÍMITE.**

Antes de pasar a analizar los momentos límite en la expresión de las obras que nos ocupan, debemos definir brevemente qué entendemos por expresión musical y analizar cuál es el estado de la cuestión respecto a este controvertido tema.

### **4.1. LA EXPRESIÓN MUSICAL.**

Tratar de definir brevemente qué es la expresión musical resulta muy complejo dado que es un término que abre un universo a la argumentación en las teorías emotivas que esbozaremos en el punto siguiente, con aspectos complementarios e incluso muchas veces contradictorios entre ellas. Todas las definiciones que he encontrado me parecen en cierto modo problemáticas e inexactas sobre todo en la idea repetida de que la música expresa algo que no está en la propia música. Sí que podemos encontrar algunos puntos con los que estoy de acuerdo. Según el diccionario *New Grove* (online), la expresión musical puede “*variar entre diferentes interpretaciones*”, lo que es ciertamente constatable, incluso cuando comparamos versiones de un mismo intérprete. Pero no puedo defender sin embargo la primera parte de la definición en la misma fuente al referirse a “*esos elementos de la interpretación musical que dependen de la respuesta personal*”. Es cierto que algunos elementos de la expresión dependen en cierto modo del sujeto y no son constatables en la partitura, pero no podemos afirmar que estén sólo fuera de ella y que dichos elementos aparezcan en cualquier obra musical. También el *Diccionario Harvard de música* hace alusión a ese “*algo que trasciende la obra misma [...] que se cree que deriva de la actividad del intérprete en contraposición a las notas y los ritmos de la composición en cuanto tal*”<sup>61</sup>. De nuevo volvemos a esas cualidades que parecen estar más allá de la partitura. Es cierto que en ocasiones la música puede expresar algo que esté fuera de ella, pero esto no es generalizable. Desde luego lo más

---

<sup>61</sup> RANDEL, D. *Op. cit.* 44.



propio de la expresión está en el terreno de lo emocional, y lo más propio de la expresión artística está en la capacidad de provocar emociones o mezcla de emociones únicas. Pero si la música tiene el poder de la expresión y, en caso de tenerla, cuál podría ser la naturaleza y el estatus de dicha expresión musical, han sido cuestiones fundamentales de la estética musical. El término suele utilizarse para distinguir la música que se cree que tiene algún impacto emocional directo para los oyentes de la música que se considera “abstracta” o “intelectual”. Este punto de vista deja de tener en cuenta el grado en el que están determinadas cultural e históricamente la expresión y la emoción en la música. El término expresión no implica necesariamente que se esté expresando algo en particular, aunque suele presumirse alguna conexión con la emoción, por más que ésta sea indefinida. Bajo este sentido subyace una distinción entre la notación musical y los matices que se considera que la notación no puede expresar. No obstante, la notación musical de cada época debe interpretarse a la luz de una serie de convenciones históricamente apropiadas. Tanto en la creación como en la interpretación, la noción de expresión viene acotada por unos límites no escritos ni claramente definidos, pero que restringen cualquier práctica instrumental según los elementos implícitos de ejecución transmitidos por la tradición. Resulta muy complicado hablar con objetividad de los límites de la expresión, pero es evidente que cada época ha planteado los suyos, y estos límites han moldeado tanto la composición como la interpretación musical del momento. Y no sólo eso, sino que también han delimitado, de algún modo, lo que es musical y lo que no lo es.

#### **4.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA ESTÉTICA MUSICAL.**

La estética musical, que comprende aquellas cuestiones de carácter filosófico que rodean al arte de la música desde la Antigüedad, tiene como problema omnipresente el de si la música posee un “contenido” más allá de su “sintaxis” y su estructura puramente musicales, es decir, si significa o comunica algo más allá de lo puramente musical.

La idea de que existe una conexión especial entre música y vida afectiva se remonta en filosofía a Platón y, antes aún, a Pitágoras. En principio parece evidente dicha conexión entre música y vida afectiva en la música que nace ligada a un texto, pero en la música instrumental pura se pierde ese contexto. Así, supone un problema filosófico y teórico-musical explicar cómo la música instrumental puede despertar estados afectivos en los oyentes. Al hablar de las teorías que abordan el contenido musical, es habitual una clasificación en la que se distingue entre emotivas y no emotivas, siendo las primeras, que nos acompañan desde Platón y Aristóteles, mucho más numerosas. En general, todas estas teorías emotivas defienden que la música puede describirse en términos emotivos, aunque dichas teorías divergen abiertamente en la interpretación que debe darse a tales descripciones. Tanto Platón como Aristóteles hablan de que la música “imita” o “representa” los caracteres y pasiones de los hombres, pero ambos parecen sugerir que el fin para el que existe esta imitación o representación es la excitación de tales pasiones en el oyente: *“Difícultoso es decir en qué consiste su poder y cuál es su verdadera utilidad [...] Nada hay tan poderoso como el ritmo y el canto de la música, para imitar, aproximándose a la realidad tanto como es posible, la cólera, la bondad, el valor, la misma prudencia, y todos los sentimientos del alma, como igualmente todos los opuestos a éstos.”*<sup>62</sup>

En los siglos XVII y XVIII la teoría de la excitación predominó de manera casi absoluta, hasta el punto de que Descartes define la música en términos de excitación emotiva. Un importante añadido a la teoría de la excitación es la teoría “hablada” de la expresión musical, que defiende que la música excita la emoción del oyente por una especie de “simpatía” debido a su semejanza con los tonos apasionados del habla humana. La teoría floreció entre los teóricos y compositores de la *Camerata Florentina* funcionando no sólo como prueba teórica sino también como base para una práctica compositiva, y sobrevivió hasta bien entrado el siglo XIX. También en esta línea aparece posteriormente la teoría de *Stabreim*, una forma especial de rima usada en textos germánicos muy

---

<sup>62</sup> ARISTÓTELES. *Política*. Trad. de Patricio de Azcárate. Austral: 1941. Libro V, 5, pp. 205-206.

antiguos que llamamos aliteración. Usando este tipo de rima R. Wagner se liberó de la poesía métrica o de los patrones rítmicos convencionales.

Con la aparición del movimiento romántico tomó forma la teoría de la “auto-expresión”, que se concentra en el compositor en lugar de en el oyente, y afirma que la música es la expresión de la emoción del compositor. La dirección más fructífera que tomaron las teorías emotivas desde el siglo XVIII es la de Schopenhauer, quien caracterizó la música como una “*copia directa*” de la voluntad y las emociones, refiriéndose a la voluntad “*metafísica*” que él consideraba como base de la realidad. Para él, la música se destaca de todas las demás artes, ya que no se limita a representar “*las ideas o los grados de objetivación de la voluntad, sino la voluntad misma*”<sup>63</sup>. Anteriormente el compositor, crítico y teórico musical del siglo XVIII J. Mattheson había presentado ya una teoría de la expresión musical que puede considerarse como un intento de ver la música como un tipo de “*icono*” o “*copia*” musical de los estados emocionales humanos específicos, “*reconocidos*” por el oyente “*en*” la música, no experimentados o sentidos.

En la época moderna, pocos escritores han visto un contenido en la música que no sea el emotivo, aunque desde la Antigüedad habían existido, por supuesto, creencias de algún misterio divino que unía la música, las matemáticas y la *harmonía mundi*. Una de las últimas manifestaciones de esta idea fue la famosa frase de Leibniz de que la belleza en la música surge “*en el cálculo, que nosotros no percibimos pero que el alma sigue, sin embargo, llevando a cabo*”.

Muy numerosos son, no obstante, aquellos que no admiten que la música tenga ningún tipo de contenido extramusical. Ya en Hegel habían existido los gérmenes de una concepción formalista e intelectualista de la música, pero el más representativo de este “purismo musical” sería quizás el crítico alemán del siglo XIX E. Hanslick, quien comparó la música con los arabescos, los colores y las formas evanescentes de un caleidoscopio. Su tratado en cuestiones de forma y

---

<sup>63</sup> SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación* (Trad. Pilar López de Santa María). Madrid: Trotta, 2003.

expresión musical (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854) cambió la larga tradición de pensamiento estético que localizaba la esencia y el valor de la música en una vagamente definida “expresión de los sentimientos”. Hanslick viene a ser el anti Wagner por excelencia, la primera reacción contra la concepción de la música como expresión de sentimientos o de cualquier otro contenido. Parece que una de las fuentes de inspiración para Hanslick fue Herbart, quien afirma que el arte es forma y no expresión. Para los formalistas es absurdo mantener que la música instrumental provoca emociones ya que, como argumentan, la música está desprovista de sentimientos. Son también representativas de esta posición las palabras del crítico británico C. Bell: “*aprecio la música como una forma estética pura, [...] como un arte puro [...] sin relación en absoluto con el significado de la vida*”<sup>64</sup>.

En la misma dirección formalista encontramos las declaraciones de algunos de los compositores más influyentes a lo largo del siglo XX. Es el caso de Stravinsky, quien afirma considerar “*la música, por su esencia, incapaz de expresar cosa alguna: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca una propiedad inmanente de la música*”<sup>65</sup>. Son también destacables las aportaciones de E. Varese al argumentar que su música no puede expresar otra cosa que ella misma. Sin embargo estas visiones formalistas ofrecen también, en mi opinión, una abierta controversia, ya que incluso los placeres despertados por la contemplación o escucha de las formas musicales y su estructura podrían ser considerados como emoción estética.

En la actualidad, y para comprender las diferentes visiones de las teorías emotivas que han venido desarrollándose a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, es necesario hacer un alto para tratar de definir algunos de los conceptos que se convierten en el centro de discusión de las diferentes teorías. Para ello, debemos prestar atención a los últimos avances en neurociencia, que han provocado lo que A. Damasio, médico y neurólogo portugués afincado en EEUU,

---

<sup>64</sup> BELL, C. *Art*. New York: Capricorn Books, 1958. p. 30.

<sup>65</sup> STRAVINSKY, I. *Crónicas de mi vida*. Buenos Aires: Sur, 1935.

llama “*emotional revolution*”. Damasio redefine emoción<sup>66</sup>, como algo claramente diferenciado de sentimiento. La emoción es universal y continua, siempre estamos en un tipo o momento emocional y, a pesar de que la educación las dirige y las modifica, son naturales y forman parte del ser humano (y también de algunas especies). La cultura no te enseña cómo sentir las emociones. Así, entre emociones y sentimientos se produce una jerarquía y un orden. Primero tenemos la emoción, que es como un programa de acción con componentes cognitivos. Los sentimientos son siempre percepciones acerca de tu emoción, proceden del conocimiento de lo que ha ocurrido en la emoción. Según Damasio las emociones son programas de acción automática (porque no tenemos apenas control sobre ellas) enormemente desconocidos, y estrategias cognitivas determinantes en el desarrollo de la vida (porque han ido añadiéndose y modificándose a lo largo de millones de años de evolución). Son una reacción fundamental a un estímulo interno (provocado por nuestra propia mente) o externo. Por otro lado, los sentimientos son percepciones de un estado particular del nuestro cuerpo, dichas percepciones son reales y actuales. Así, las emociones son programas de acción, mientras que los sentimientos son la percepción de dichos programas de acción, una especie de ventana consciente que nos dice cómo opera nuestro cuerpo ante una determinada emoción.

En la línea actual del pensamiento acerca de la expresión musical, ha sido crucial el papel desempeñado por P. Kivy como conciliador entre diversas posturas, al proponer una solución al problema de qué hay en la música instrumental para que sea “*expresiva de*” un estado emocional. Para este autor la relación de los sentimientos con la música es evidente en nuestra cultura, la música nos mueve hacia determinados estados o emociones. Observa que las emociones comunes poseen patrones característicos de expresión, que pueden ser comprendidos aunque aparezcan solos. Argumenta que el oyente, más que ser movido hacia un afecto, contempla objetivamente esas características en la música. Así, la música tiene una conexión especial con la “*vida afectiva*”, y “*tiene*

---

<sup>66</sup> Extraído de la conferencia realizada por DAMASIO, A. “*Brain and mind: from medicine to society*” en la Universitat Oberta de Barcelona (24-05-2007).

*el poder de provocar o despertar las emociones humanas*”<sup>67</sup>. Kivy nos explica que la música nos estimula por un lado por la semejanza entre la música y la expresión natural de la emoción y, por otro, por las connotaciones acumuladas que en nuestra cultura han adquirido ciertos fenómenos musicales. Pero insiste en que no experimentamos la música como la representación de una expresión, sino que nuestros conceptos vienen a informar nuestra percepción. Esto es generalizable a toda la música, sea cual sea el tipo o aspecto de percepción que favorezca: “*Es el mapa sonoro del cuerpo humano bajo la influencia de una emoción particular, [parece que] oír la semejanza es parte del contenido de la experiencia de la expresión*”<sup>68</sup>. Enfrentado, de algún modo, a la posición de Kivy encontramos a N. Carroll, quien mantiene que lo que la música pura es capaz de provocar son humores o estados de la mente, difusos y ambiguos, en lugar de emociones. Esto ocurre en ocasiones porque para él la música “*está modelada en el sonido de la voz humana*”<sup>69</sup>, y puede ser debido a la impresión que la música da de movimiento.

En las teorías cognitivas, la naturaleza de la experiencia de la expresión es menos clara. Por ejemplo, para S. Davies, al escuchar la música que expresa una emoción, nuestra experiencia es de escuchar la semejanza entre la música y la expresión natural de esa emoción. Argumenta que la expresión musical es un aspecto que depende de la estructura del movimiento musical. Sin embargo, algunas figuras relevantes, como el filósofo J. Levinson, reconocen que la expresión es una propiedad o un aspecto de la música. Argumenta que la música puede despertar todo tipo de cosas (sensaciones, asociaciones culturales, etc.) que nos dirigen hacia una emoción más que hacia otra: “*la expresividad musical debe ser vista como perteneciente inequívocamente a la música – es una propiedad o aspecto de ella – y no del oyente o del intérprete o del compositor*”<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> KIVY, P. Mood and Music: Some Reflections for Noël Carroll. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 2006, nº 2, vol. 64, pp. 271-281.

<sup>68</sup> KIVY, P. *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Paidós Ibérica, D.L. 2005.

<sup>69</sup> CARROLL, N. Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures. *The Monist*, vol. 86, issue 4. 2003. pp. 521-555.

<sup>70</sup> LEVINSON, J. Musical Expressiveness. *The Pleasure of Aesthetics*. Nueva York: Cornell University Press, 2001.

### 4.3. LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA: ¿EXPRESIÓN AL LÍMITE O AUSENCIA TOTAL DE EXPRESIÓN?

La música de vanguardia ha constituido una invitación para la psicología de la expresión al objeto de revisar, en un plano no sólo teórico sino también experimental, los fundamentos perceptivos de toda la música en general. Esta música ha tenido el mérito innegable de desmitificar el mundo clásico de los sonidos, que anteriormente parecía el único posible, favoreciendo así la aparición de una reflexión nueva y radical acerca de los fundamentos de la música.

Ya en el siglo XIX, Hegel había hablado de la muerte del arte y de su lento, pero inexorable, deslizamiento hacia la filosofía. La obra de arte vanguardista, o mejor dicho, el modo de obrar de las vanguardias ha sido filosófico por excelencia. La imagen que se tenía del músico de otra época, totalmente absorto en su trabajo creativo y artesanal, no se puede tener ya después de haber existido músicos como K. Stockhausen, P. Boulez o J. Cage, debido a que son prácticamente tan numerosos los libros y los ensayos que éstos han escrito sobre sí mismos, sobre su música y sobre la música de sus colegas, como sus composiciones propiamente dichas. La objeción, radicalmente errónea, de que poco valen las declaraciones de los artistas pues lo que cuenta en definitiva son sus obras de arte, equivaldría a ignorar que nos encontramos ante ideas acerca de obras de arte totalmente distintas. Esa tendencia de la separación del arte con respecto a la reflexión, de la actitud creadora con respecto a la actitud crítica, en mi opinión carece de vigencia. Quizás sea éste el primero y más fundamental de los cambios de perspectiva que se exigió a sí misma la vanguardia: la inclusión de la actitud crítica, presente en gran parte del arte contemporáneo, en la obra musical propiamente dicha.

Son destacables al respecto las teorías de Th. W. Adorno, quien en su *Filosofía de la Nueva Música*<sup>71</sup>, analiza el estado de la música contemporánea. Nos dice que, como todas las artes, la música es expresiva y comunicativa, pero

---

<sup>71</sup> ADORNO, Th. W. *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Akal, 2003.

hoy en día la expresión y la comunicación se autodestruyen, puesto que la sociedad de masas industrial comercializa toda forma de comunicación volviéndola trivial, alienándola y transformándola en una cosa, en un producto de cambio. En su crítica, Adorno alude a la música de la escuela vienesa y, especialmente, a la de Schönberg. En palabras de E. Fubini, para Adorno “*la música contemporánea es, sin duda, un producto difícil, y la fractura que se origina entre dicha música y el público sólo puede superarse a través de una mistificación. [...] Si se acepta esta perspectiva está claro que la nueva música [...] habrá de escucharse de un modo diferente, adoptando distinta actitud estética*”<sup>72</sup>.

Según el etnólogo C. Levi Strauss, la música “*opera por medio de dos tramas. Una es fisiológica, natural, y su existencia depende del hecho de que la música explota los ritmos orgánicos [...]. Otra trama es cultural, y consiste en una escala de sonidos musicales, cuyo número y los intervalos [que entre sí forman] varían según sean las culturas*”<sup>73</sup>. Dentro de este discurso, la exigencia filosófica más importante es la de que la música, como todo lenguaje, simbolice una mediación y se erija en lugar de encuentro de las dos tramas: una cultural y otra natural, ésta es la condición imprescindible que, según el propio L. Strauss, puede volver significativa a la música.

Volviendo a los argumentos de Fubini, hoy en día el rejuvenecimiento de los timbres y de los sonidos, así como el abandono de las estructuras y de las formas en su concepción tradicional, y la ruptura completa con unas y con otras, puede configurarse como uno de los caminos posibles de renovación musical y de enriquecimiento de los medios tradicionales de obtención del sonido. Se trata de que los nuevos sonidos y los nuevos ruidos adquieran un significado, y de que la apertura interpretativa y la infinita posibilidad de comprensión que la nueva música conlleva no se transformen en indeterminación o en confusión, sino que se estructuren nuevamente, al margen del experimentalismo, mediante una forma

---

<sup>72</sup> FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 2004. pp. 418-419.

<sup>73</sup> STRAUSS, L. *Il crudo e il cotto*. Milán: Il Saggiatore, 1980.



lingüística orgánica. El problema radica para algunos en que la música contemporánea plantea la necesidad de, en palabras de Baricco, *“trabajar sobre un material que se apoyaba sobre categorías, valores e ideales que resultan, al momento, pulverizados”*<sup>74</sup>. Sin embargo, debemos atender que sí existe una organización de la modernidad, que es débil pero no supone un declarado caos.

La posición de G. Brelet, que en sus últimos escritos abrazó la causa de la vanguardia, es más radical, ya que argumenta una clara escisión entre la música de vanguardia y la creación anterior. La musicóloga francesa afirma que *“la música del pasado es lenguaje, vicisitud, mediación, comunicación, forma, obra estructurada, mientras que la música de hoy es puro devenir, inmediatez, acto, anulación de la distinción, identificación mística, fetichismo del material sonoro [...]”*. Lo que viene a decirnos que si se acepta la música tradicional se niega la vanguardia y si se acepta la vanguardia se niega la tradición: *“En la música clásica, la experiencia personal se halla mediatizada por los arquetipos formales, mientras que en la nueva música tal experiencia se expresa directamente”*<sup>75</sup>.

También los compositores han opinado al respecto de la nueva música. Algunos como A. Copland, hablan de una necesidad de ruptura con el repertorio canónico. A pesar de su reconocido amor por los grandes compositores de la historia, nos advierte: *“su mundo no es el mío, y su idioma musical me es ajeno”*<sup>76</sup>. Llega a la conclusión de que el hecho de que se hable de exceso de frialdad e intelectualismo en la música contemporánea está provocado por la manera en que el oyente se aproxima a dicha música. También a este respecto se manifiesta A. Schönberg, quien habla del convulso estado en que se encuentra el arte de principio del siglo XX en general. Sus palabras muestran una conciencia atormentada que le incita a la creación y que le obligaba a hacer lo que hizo (en sus composiciones) sin alternativa.

---

<sup>74</sup> BARICCO, A. *Op. cit.* 45, pp. 39-41.

<sup>75</sup> BRELET, G. *Musique et structure. Revue Internationale de Philosophie.* Bruselas: 1965, nº 73-74.

<sup>76</sup> COPLAND, A. *Cómo escuchar la música.* Madrid: Gráficas Muriel, 1988. p. 184.

Entre los compositores que han escrito al respecto de la expresión en el arte de vanguardia encontramos, como veíamos anteriormente en el caso de Stravinsky, diferentes visiones acerca de un posible formalismo en su música. Ocurre así con el compositor K. Stokhausen, quien formula un mito científicista, y nos comenta respecto del nuevo modo de acercarse a la música: “[...] *tengo un modo de aproximarme científico [...]. No me interesa ya nada la cuestión de la expresión; hoy, lo verdaderamente importante es que la música represente, efectivamente, una evolución del espíritu, como si de una nueva ciencia se tratara*”<sup>77</sup>.

Otra visión formalista, pero radicalmente alejada de dicho mito científicista es la del compositor J. Cage, figura tremendamente influyente en toda la música posterior, quien desmitifica la concepción del arte como algo superior: “*La carencia de expresión, la falta de voluntad creadora, la ausencia de toda subjetividad y la inmediatez, que sitúa al arte en el plano de la vida*”<sup>78</sup>. Por otro lado Cage, y en esta dirección encontramos un gran número de creadores a lo largo del siglo XX, presenta objeciones a la idea de crear una cosa que se mantenga dentro de un límite, dentro de una estructura dotada de expresión. Su trabajo supone la ruptura total con la forma musical, una ruptura que ya venía gestándose desde comienzos del siglo XX. También en esta línea de la supresión de los límites en la forma son representativas las palabras del compositor M. Feldmann: “[...] *comencé a advertir que los sonidos no participaban de mis ideas de simetría y forma, que ellos deseaban expresar otras cosas; ellos querían vivir y yo los estaba oprimiendo*”<sup>79</sup>. De nuevo aquí se observa con claridad la conciencia atormentada del creador de vanguardia a la que aludía también Schönberg.

Me parece importante presentar aquí también la opinión de otros artistas contemporáneos respecto al problema de la expresión en el arte actual. Como

---

<sup>77</sup> Extraído de una entrevista realizada a K. Stokhausen en 1968, en GENTILUCCI, A. *Guida all'ascolto delle musica contemporanea*. Milán: Feltrinelli, 1969.

<sup>78</sup> CAGE, J. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

<sup>79</sup> FELDMANN, M. Un problema di composizione. *Il Verri*. 1969, nº 30.

hemos comentado en párrafos anteriores, en el arte de vanguardia resultan tan determinantes las obras y creaciones como los numerosos y ricos escritos desarrollados por los propios artistas. Así, podemos decir, como afirma N. Fernández<sup>80</sup>, que a lo largo de los siglos XX y XXI “*la reflexión es inherente a la tarea del artista contemporáneo*”. Por un lado aparece el deseo de comunicación, representado por ejemplo en las ideas y argumentos del escultor J. Beuys<sup>81</sup>, quien desestima el valor del objeto, dando toda la importancia al pensamiento y la comunicación que considera “*expresiones del ser humano libre*”. Para él, el éxito es la capacidad que tiene el artista de llegar a las personas. El artista es en su concepción un provocador, pero utiliza la palabra provocar en el sentido de “*evocar algo*”. Considera que el arte está o debe estar implicado en todos los estadios de la vida. Pero, por otro lado, Beuys propone que el arte no existe “*para ser comprendido*”, en el sentido más literal de la palabra, ya que no nos da “*conocimientos directos*”, sino que “*produce conocimientos profundos acerca de la vivencia*”.

En nuestro país encontramos también opiniones destacables, como las de E. Chillida, genial escultor y artista en general, quien en su magnífica recopilación de escritos nos advierte que “*el deseo de comunicación no debe ser tan fuerte como para cambiar lo que se desea comunicar con tal de seguir con esa comunicación*”<sup>82</sup>. Éste podría ser quizás uno de los lemas extensible a la mayor parte de creadores actuales, que el deseo de comunicar, incluso podríamos decir de gustar, no provoque una infidelidad a las ideas propias, hasta el punto de distanciarse de ellas y convertir el arte en algo meramente comercial. Por otro lado, al respecto del arte de épocas anteriores, argumenta: “*El arte verdadero no puede ser más que el contemporáneo. Como el hombre encendido que lo mira y al que se debe*”<sup>83</sup>. Esta última frase, que defiende la creación contemporánea, enlaza con los argumentos de Copland expuestos anteriormente en los que habla de la

---

<sup>80</sup> FERNÁNDEZ, N. Prólogo, en CHILLIDA, E. *Op. cit.* 1.

<sup>81</sup> BEUYS, J. *Op. cit.* 18.

<sup>82</sup> CHILLIDA, E. *Op. cit.* 1, p. 19.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 45.

música de épocas anteriores, al proponer que el artista, como hombre de su tiempo que es, debe ser, de algún modo, fiel a su época.

Menos numerosos, aunque no menos importantes, son los escritos de los propios intérpretes, quienes coinciden en general en el deseo de expresar emociones con la música instrumental. Como muestra podemos tomar las palabras del pianista G. Gould, para quien “[...] *sólo con la comunión directa del artista y oyente, podemos experimentar el drama superior de la comunicación humana. La respuesta a esto, en mi opinión, es que el arte, en su más elevada misión, es apenas algo humano*”<sup>84</sup>. Como decíamos, todo intérprete tiene un deseo de comunicación que rige y guía su trabajo. Esta característica en el arte la hace, como argumenta Gould, difícilmente definible en términos humanos, superior. Pero lo más importante aquí es cómo ese deseo de transmisión hace que el intérprete explore continuamente sus límites, en el sentido de querer llegar siempre más allá, hasta traspasar las fronteras para enriquecer continuamente el proceso potencial de comunicación con el oyente, llevando la expresión musical tan lejos como sea posible. Por otro lado, encontramos voces como la del genial director y pianista D. Barenboim, quien defiende que existe un contenido en la música a pesar de que éste no pueda ser expresado con palabras: “*El contenido de la música sólo puede articularse a través del sonido. [...] cualquier verbalización no es más que una descripción de nuestra reacción subjetiva - quizás incluso caprichosa - a la música. Pero el hecho de que el contenido de la música no pueda articularse en palabras no significa, desde luego, que la música no tenga contenido, si fuera así las interpretaciones musicales serían totalmente innecesarias [...]*”<sup>85</sup>

#### **4.4. MI PERSPECTIVA COMO INTÉRPRETE.**

Al tratar de plasmar mis ideas e impresiones acerca del tema de la expresión en la música, reconozco estar profundamente de acuerdo con D.

---

<sup>84</sup> GOULD, G. *Escritos Críticos*. Madrid: Turner, 1989. p. 307.

<sup>85</sup> BARENBOIM, D. *El sonido es vida. El poder de la música*. Barcelona: Belacqva, 2008. p. 23.

Barenboim en la argumentación que veíamos en la cita anterior, basada en la dificultad, casi podríamos decir en la imposibilidad, de hablar con veracidad del contenido expresivo en la música. Podemos considerar que esto es debido fundamentalmente a dos problemas básicos. De un lado, el hecho de que cierta subjetividad va a reinar en cualquiera de nuestros intentos de verbalización, ya que como explica el propio Barenboim, “*sólo podemos hablar de nuestra propias reacciones y percepciones*”<sup>86</sup>. Así, cualquier cuestión que se pueda verbalizar poseerá un intento de objetivación y generalización, pero dicho intento podría resultar totalmente errado dada la naturaleza subjetiva de cualquier percepción o reacción reconocida tanto en la escucha como en la interpretación musical. Pero, de otro lado, lo que todavía aleja más a la música de las posibles palabras que la definen es la naturaleza misma de la música, incapaz de articular relaciones representativas y semánticas del mismo modo que los lenguajes del habla y la escritura.

En mi opinión, la música escrita no es expresiva en sí misma, ya que la expresión musical no existe como tal en la partitura. Para admitir la expresividad en la música debemos partir de una interpretación, creada con tal propósito, y de una escucha receptiva. G. Gould comenta este hecho en la transcripción en su libro de una conversación con el director de orquesta L. Stokowski, a quien atribuye estas palabras: “*Escribimos signos negros sobre papel blanco, los meros hechos de frecuencia; pero la música es una comunicación mucho más sutil que los meros hechos. Lo mejor que puede hacer un compositor cuando escucha dentro de él una gran melodía es ponerlo sobre papel. Lo llamamos música, pero eso no es música; eso es sólo papel. Algunos creen que hay que limitarse a reproducir mecánicamente los signos del papel, pero yo no creo en eso. Hay que ir mucho más lejos que eso; debemos defender al compositor de la concepción mecánica de la vida que cobra cada vez más fuerza hoy en día*”<sup>87</sup>.

Sin embargo también es cierto que una determinada música, creada con un propósito expresivo determinado, provoca muchas veces en los oyentes el mismo

---

<sup>86</sup> BEUYS, J. *Op. cit.* 18, p. 15.

<sup>87</sup> GOULD, G. *Op. cit.* 84, p. 328.

tipo de emociones, con lo cual no podemos desligar el sentimiento despertado en el oyente de dicha música. Esto se debe a que aunque la música no contenga emociones dentro de la partitura, supone una especie de manual de instrucciones que muchas veces resultan suficientes para determinar como resultado cierto impacto emocional determinado en el auditorio, aunque resulte muy difícil decir o predecir qué tipo de impacto provocará. El carácter de una pieza o fragmento musical ha sido creado de antemano por el compositor y está definido por una serie de parámetros (alturas, tempo, dinámicas, articulación, etc.) que lo delimitan. El intérprete debe, en mi opinión, ceñirse a esos parámetros para mantener su compromiso de fidelidad al compositor y a la obra, pero al mismo tiempo debe potenciar los aspectos expresivos de la música a interpretar. Hegel lo expresa de un modo bastante poético en sus *Lecciones de estética*: “la música [...] debe elevar el alma por encima de sí misma, debe hacer que se engrandezca por encima de su sujeto y crear una región donde, libre de toda ansiedad, pueda refugiarse sin obstáculos en el puro sentimiento de sí misma”<sup>88</sup>. Es difícil definir cómo conseguimos que con determinados parámetros musicales, con sus características técnicas tangibles y objetivas, podamos expresar algo en la música que provoque emociones en el oyente, pero es obvio que existe un estrecho vínculo que une música y emoción o sentimiento. Una primera, pero vaga, explicación a este estrecho vínculo podría basarse en que algunos de los aspectos musicales que mencionábamos previamente conectan directamente con la trama fisiológica natural argumentada por C. Levi Strauss, que vimos anteriormente, y “*explota los ritmos orgánicos*” esencialmente con elementos relacionados con el ritmo.

Por otro lado, mucha de la música anterior al siglo XX ha sido creada para que los instrumentos la “canten”. Así, las inflexiones musicales deben ser interpretadas como si lo hiciera la voz, y no contagiadas por la técnica de un instrumento determinado. De esta manera se produce una interpretación que a todos nos suena más natural. Pero lo difícil es definir si dicha naturalidad radica efectivamente en la semejanza con la voz humana o simplemente en el hecho de

---

<sup>88</sup> HEGEL, G. H. *Lecciones de estética*. Citado en BARICCO, A. *Op. cit.* 45, p.15.

que ese tipo de interpretación se ha generalizado en nuestra cultura hasta formar parte de nosotros mismos, como si se tratase de algo intrínseco al ser humano. La vinculación entre música y voz es muy sugerente y ha dado lugar a numerosos estudios basados principalmente en los paralelismos entre música y lenguaje<sup>89</sup>, pero desde el punto de vista de los estudios sobre su evolución histórica<sup>90</sup> es difícil sostener que la música, en su impacto estético, se base en una predisposición estética debida a nuestro anterior uso del lenguaje.

A mi modo de ver, la música instrumental tiene, como argumentan Schopenhauer y posteriormente Kivy, propiedades expresivas. Definir y argumentar el por qué de las mismas, así como la naturaleza y función de dichas propiedades, es un tema de complejidad y amplitud tales que no puede ser abordado aquí. Además, en algunos casos, la música tiene la capacidad de reflejar y / o despertar las emociones humanas, algunas de ellas con asombrosa claridad (tristeza, júbilo, etc.). No podemos entrar, como decimos, a tratar de argumentar si la emoción está en la música, o es imitada por la música, o es despertada por la música. Ésta es, como hemos visto al tratar de exponer el estado de la cuestión respecto de la expresión musical, una labor complejísima e inconclusa que tanto filósofos como músicos han abordado y tratado de explicar a lo largo la historia de la estética musical, y permanece todavía candente y abierta.

Hemos visto cómo el problema de la expresión en la interpretación de la música contemporánea se nos presenta todavía más controvertido. Como comentábamos anteriormente, durante las diferentes épocas se han establecido a modo de “modas” diferentes límites en la interpretación y la expresión musical. Estos límites, generalmente no escritos, marcan la historia de la interpretación. Tenemos constancia de una pequeña parte de la historia de la interpretación a raíz de las grabaciones de audio, existentes sólo a partir del siglo XX. Pero del resto de dicha historia sólo tenemos referencias gracias a exiguos tratados, casi siempre

---

<sup>89</sup> GÓMEZ-ARIZA, C. J.; BAJO, M<sup>a</sup> T.; PUERTA-MELGUIZO, M<sup>a</sup> C.; MACIZO, P. Cognición musical: relaciones entre música y lenguaje. *Cognitiva*. Vol. 12, nº 1. pp. 63-87. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje, 2000.

<sup>90</sup> ROWELL, L. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes Históricos y Problemas Estéticos*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

centrados más en la técnica instrumental que en los cánones generalizados de la interpretación musical al uso en cada época.

Como decía, el problema de la expresión musical se torna aún menos descifrable a lo largo del siglo XX, sobre toda a partir de la segunda mitad del siglo. La nueva música se presenta más libre, porque ha ido poco a poco explorando nuevos universos al límite. Dada la enorme variedad estilística, existe una gran diversidad de versiones y opiniones al respecto de la expresión en la música de las vanguardias. En cierto que en la mayoría de los casos no podemos describir con palabras ajenas a sus propios elementos (forma, estructura, etc.), ni con ningún otro material extramusical, lo que la música de vanguardia quiere expresar, en el caso de que en ella exista un deseo de expresión. Quizás sea este motivo por el que, como argumenta Hegel<sup>91</sup>, el arte de las vanguardias se ha acercado tanto a la filosofía, hasta hacer que ésta forme parte del propio proceso creativo e interpretativo de la música contemporánea. Quizás la composición musical en particular, y la creación artística en general, han necesitado transmitir, de un modo todavía más tangible o comprensible que sus propias obras, cuáles eran sus intenciones y propósitos creativos.

Por otro lado, la música en particular, y el arte contemporáneo en general, reciben un enorme rechazo por parte de algunos sectores. Sectores que quizá han establecido sus límites demasiados próximos. Tal vez se produce este menosprecio por una especie de temor a lo desconocido, a lo que sobrepasa esos límites preestablecidos a lo largo de los años, más allá del canon musical o artístico. También el hecho de que las obras a estrenar no hayan sufrido la selección histórica, sino que muchas veces se elijan por todo tipo de razones circunstanciales, incluso por cuestiones políticas, conlleva que se interpreten en nuestros ciclos de música contemporánea grandes genialidades junto a obras de menor calidad, y puede suceder que los conciertos y festivales no mantengan el interés y la expectación necesarios.

---

<sup>91</sup> FUBINI, E. *Op. cit.* 72, pp. 463-464.



Frente a todas estas connotaciones aparentemente negativas aparece el hecho de que la música contemporánea ofrece un nuevo escenario a la expresión musical que justifica tanto el trabajo como la ruptura necesarios en su interpretación: “[...] *en compensación, lo que sale del torbellino de la interpretación es un objeto nuevo que, si se sabe habitar, ofrece algo electrizante*”<sup>92</sup>. Lo más destacable en la interpretación de la música actual es, a mi modo de ver, que la música de vanguardia ha conseguido plasmar todo su contenido expresivo desde nuevos parámetros, totalmente desconocidos previamente. Los nuevos colores y timbres amplían la capacidad de expresión de nuestros instrumentos, se modifican sus límites.

Podemos afirmar incluso que el siglo XX ha sido el momento de eclosión del violonchelo, ya que gracias a la demanda y fama de algunos intérpretes el repertorio dedicado a este instrumento ha aumentado considerablemente. “*Este incremento de la popularidad ha sido acompañado de un incremento en la dificultad de las exigencias técnicas [...] en el área de afinación, digitaciones, arcos, pizzicatos, efectos de percusión, uso de grabaciones, amplificación y símbolos de notación*”<sup>93</sup>. Esto hace que se abra ese mundo por explorar al que venimos aludiendo, en constante evolución, que nos sorprende en cada nueva creación. El proceso de ampliación de los límites en la expresión viene provocado por la apertura de nuevas fronteras en los parámetros musicales, por ejemplo en la afinación (con el uso de microtonos, cuartos de tono, etc.), el uso novedoso de la tonalidad y la disonancia, pero sobre todo en el sonido. Hasta el final del romanticismo (y del postromanticismo) el sonido está limitado por unas cualidades establecidas por el repertorio canónico. En dicho repertorio no podemos ir más lejos en determinados parámetros como la intensidad, en la presión del arco, en el *vibrato*, etc. para no salir de los cánones de la música romántica. Este panorama cambia radicalmente en el siglo XX, ya con los impresionistas, quienes exploran nuevas sonoridades que se fueron abriendo y extrapolando a lo largo del siglo XX. Ahora no se limita el sonido sólo a lo bello, sino que podemos buscar más lejos: romper el sonido, hacerlo casi inaudible,

---

<sup>92</sup> BARICCO, A. *Op. cit.* 45, p. 42.

<sup>93</sup> MOORE, L. G. *Op. cit.* 14, p. 5.

utilizar un *vibrato* desmesurado que provoque un nuevo color hasta ahora despreciado, utilizar los ruidos que podemos hacer con el instrumento, etc. Esta ruptura y apertura hacia nuevos territorios abre un mundo de posibilidades expresivas hasta entonces inimaginables. Todo este proceso ha ido enriqueciendo enormemente nuestra interpretación. Pero esa apertura, esa liberación de los obstáculos preestablecidos, provoca un espacio musical nuevo, con connotaciones positivas y negativas. De un lado, como venimos observando, en el polo positivo de la situación encontramos la riqueza de timbres, de sonoridades, de elementos, etc., en definitiva, la apertura hacia una riqueza desmesurada, hasta el límite. Un límite que es sinónimo, como reconocíamos al analizar los argumentos de Chillida, de posibilidad. Pero, de otro lado, como comentábamos también al hablar del lenguaje contemporáneo, en el polo negativo, la desaparición de esos límites preestablecidos provoca una pérdida de patrones, de guías, tanto en la interpretación como en la composición. Esas guías que eran imprescindibles en la versión de Stravinsky, cuya desaparición ha causado una pérdida del lenguaje que ha devenido, en algunos casos, en intentos fallidos de comunicación.

En cualquier caso, lejos de la negatividad que parece desprenderse las líneas precedentes, creo que nos encontramos en un momento en el que la nueva creación nos ofrece un universo por explorar y explotar que puede llevarnos cada vez más lejos con la expresión en la interpretación musical gracias a esa necesaria apertura, mental antes que nada, que obliga a replantearnos continuamente la concepción e incluso la ubicación de los límites.

## **II. EL PROCESO PERFORMATIVO**

*“La interpretación es exactamente el lugar en el que ese más se articula y llega a su manifestación. Es una zona fronteriza: tierra de nadie que no pertenece ya a la obra en sí misma y tampoco aún al mundo que la acoge”<sup>94</sup>.*

## **1. DESCRIPCIÓN CRONOLÓGICA.**

La interpretación de las obras de este trabajo se divide en dos partes, según el diferente tratamiento conceptual seguido en cada una de ellas. En la primera parte, dedicada a la interpretación de las obras *Iztaccíhuatl* de Miguel Gálvez-Taroncher y *Plany* de Voro García, he tratado de identificar todas las visiones del concepto de límite, analizadas a lo largo del trabajo teórico, en la interpretación de cada una de ellas.

Esta primera fase de preparación a la interpretación se prolongó casi desde el comienzo de este trabajo, en el verano de 2008 hasta el momento de grabación de esas dos primeras piezas. Sin embargo, es cierto que no puedo fijar con exactitud la fecha de inicio del proceso de preparación, ya que al comienzo del trabajo dicho proceso performativo permaneció momentáneamente aparcado mientras se iban definiendo los criterios a seguir en la interpretación. Se hizo necesario un espacio de tiempo para centrarme en las lecturas y en una ampliación bibliográfica que permitiera el análisis y desarrollo de las diferentes visiones del concepto de límite que aparecen al inicio del trabajo teórico. También debo expresar aquí que el ritmo de trabajo seguido en este proceso de estudio de las obras no fue totalmente constante, ya que tanto por cuestiones personales como laborales en ocasiones ha sido inevitable dedicar tiempo de estudio a otras partituras exigidas por mi labor concertística.

Finalmente, la grabación de esta primera parte de la interpretación se realizó en dos momentos, lo que permite apreciar una pequeña evolución entre ambos. En primer lugar, se realizó el registro audiovisual el 21 de noviembre de

---

<sup>94</sup> BARICCO, A. *Op. cit.* 45, p. 30.

2008 en la sede de Velluters del Conservatorio Profesional de Música de Valencia, filmado por el cámara Alberto Ventura. Posteriormente se registró el audio con fecha del 17 de junio de 2009 en el estudio de grabación Milenia de Valencia para su posible inclusión futura en un CD de repertorio contemporáneo español para violonchelo solo. Las versiones tanto de audio como de vídeo de esta primera parte del proceso performativo aparecen en los anexos de este trabajo.

En la segunda parte de la interpretación, dedicada a las obras *Deploratio*, *Francisco Guerrero in memoriam* de José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, *Sex Machine* de Jesús Rueda, *Variaciones sobre el tema “Sacher” para violonchelo solo* (*Variations on the Theme “Sacher” for Violoncello Solo* en su título original) de Cristóbal Halffter y *Constelación IV- Sombra de Luna* de Santiago Lanchares, he tratado de profundizar en cuatro de esas visiones del concepto: el límite como territorio fronterizo, el límite como transgresión, el límite como posibilidad y el límite con una idea de preservación, respectivamente. La idea seguida en esta segunda sección era que cada una de las obras a interpretar constituyese un hito en una de las visiones del concepto, aunque pudiese contener en menor medida el resto, para así poder profundizar en la plasmación de cada una de esas visiones en el acto performativo.

Tampoco en este caso puedo fijar exactamente la fecha de inicio de preparación a la interpretación, ya que también aquí se hizo patente una búsqueda de los intereses fijados en mi trabajo y la selección del repertorio pasó por diferentes etapas e incluso por cambios en la elección de las obras a interpretar. En esta segunda fase de preparación a la interpretación la dedicación a cada una de las obras ha sido más exclusiva a lo largo del tiempo. Se hacía necesaria una concentración particular en cada una de las partituras durante el proceso de profundización intelectual indispensable para la ampliación teórica de la visión del concepto respectiva, y para su aplicación al proceso performativo inherente a cada una de las obras. Este periodo se ha prolongado aproximadamente desde 2010 hasta comienzos de este año 2013, aunque en él se ha producido una inevitable parada debido a mi maternidad, que provocó una forzosa caída inicial

del ritmo de trabajo pero me ha enriquecido enormemente como persona y como músico. Tras esa etapa inicial de dedicación exclusiva en el tiempo a cada una de las obras, he dedicado un tiempo de preparación global de todas las partituras para terminar de perfilar las cuatro obras antes del momento final de la interpretación y de su grabación.

La interpretación y registro de audio y vídeo de esta segunda parte se ha realizado, como comentábamos previamente, en la Escuela Superior Politécnica de Gandia el 27 de junio de 2013, con el ingeniero de sonido (y profesor de dicha institución) Prof. Dr. Juan M<sup>a</sup> Sanchís. Las versiones tanto de audio como de vídeo de esta segunda parte del proceso performativo aparecen también en los anexos de este trabajo.

## **2. PRIMERA PARTE.**

Como comentábamos previamente, en la primera parte del proceso performativo he tratado de identificar y aplicar todas las visiones del concepto de límite, analizadas a lo largo del trabajo teórico, en la interpretación de cada una de las partituras.

Las dos obras que ocupan esta primera parte del proceso interpretativo, *Iztaccíhuatl* de Miguel Gálvez-Taroncher y *Plany* de Voro García, nacen a raíz del encargo del IVM (Instituto Valenciano de la Música) para la celebración del 25 Aniversario del Festival de Música Contemporánea de Valencia Ensems. Ambas escritas para violonchelo solo y editadas en los *Quaderns Ensems*<sup>95</sup>, fueron estrenadas el 28 de mayo de 2003 (en el marco del Festival Ensems de Valencia) en el Teatro Talía, por la violonchelista Amparo Lacruz. En las dos partituras la inspiración del compositor parte de una idea extramusical.

### **2.1. IZTACCHÍHUATL (2003), MIGUEL GÁLVEZ-TARONCHER.**

La primera obra que nos ocupa, *Iztaccíhuatl* de Miguel Gálvez-Taroncher, está inspirada en la leyenda de Popocatépetl e Iztaccíhuatl<sup>96</sup>. En la mitología azteca, Iztaccíhuatl fue una princesa que se enamoró de uno de los guerreros de su padre. Su padre envió al guerrero a una batalla a la región de Oaxaca, prometiendo entregarle a su hija si éste regresaba victorioso, lo que el padre daba por imposible. Un pretendiente de Iztaccíhuatl le dijo a ésta que su guerrero amado había muerto en batalla y logró convencerla para casarse con él. El guerrero Popocatépetl regresó victorioso e Iztaccíhuatl, que ya se había entregado al pretendiente y ante la imposibilidad de dar su pureza a su amor, se suicidó, y el dolor provocó la muerte también a su amor. Debido al gran amor que se profesaban, los dioses los convirtieron en inmensas montañas alrededor del Valle de México, llamadas en su nombre Iztaccíhuatl y Popocatépetl, para que

---

<sup>95</sup> *Quaderns Ensems*. Valencia: PILES, 2003.

<sup>96</sup> *Diccionario de mitos y leyendas* [online].

eternamente descansaran juntos recordando a todos su gran amor. La montaña Iztaccíhuatl es llamada “la mujer dormida” puesto que se asemeja a dicha silueta. A Popocatepetl se le considera el vigía que guarda su furia dormida, que explotará cuando el volcán haga erupción.

### 2.1.1. DIFERENTES VERSIONES DEL LÍMITE RECONOCIDAS EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL DE IZTACCÍHUATL<sup>97</sup>.

He comenzado el análisis en esta obra *in media res* desde el pasaje que considero como el punto climático de la pieza (Fig. 1), para jerarquizar posteriormente el resto de momentos musicales.



Fig. 1

En primer lugar, aparece el límite como frontera inamovible, a defender, que no debemos ni queremos traspasar, en el caso de la altura y entonación de los intervalos, como en la definición etimológica presentada por Trías. Esta barrera inamovible conecta también con la versión de Stravinsky, ya que los límites de la notación suponen la guía necesaria para la interpretación, pero esa guía presenta además el objetivo, la meta a alcanzar, que nos dirigirá en la preparación a la interpretación. Por otro lado, se puede reconocer, a mi juicio, un límite frente al cual encuentro una tensión que sólo puedo resolver yendo más allá en las sucesivas interpretaciones: el límite como superación. Ocurre por ejemplo en el ritmo, la indeterminación en la escritura rítmica (decelerando en los valores de la primera figura de nota y el *acellerando* posterior) provoca cierta libertad, pero nos obligan a tocar cada vez más y más rápido. Aparece aquí en la notación de los valores rítmicos el límite como posibilidad, como proponía Chillida, ya que tanto el decelerando en los valores de la primera figura de nota como el *acellerando*

<sup>97</sup> Los extractos de la partitura aparecen aquí por gentileza de su autor, Miguel Gálvez Taroncher, y de la Editorial Piles.



posterior abren un mundo de posibilidades para el intérprete. Por otro lado, el acorde de cuatro notas (do, si *b*, fa #, la) ofrece de nuevo un camino abierto a la superación de los límites, ya que las cuatro notas deben ser tocadas en un solo gesto, lo más rápido posible y sin dejar ninguna sonoridad (*secco*) a pesar de exigir una ejecución con dos cuerdas al aire (que habitualmente quedarían resonando durante bastante tiempo). Además aparece el mordente, con un distanciamiento creciente de la nota real a la que acompaña. Dicho ensanchamiento progresivo se da tanto en la entonación como en el espacio físico a recorrer por la mano izquierda (un punto en el que la mayoría de intérpretes apreciaríamos un límite físico en la ejecución). De nuevo se nos presenta el límite como posibilidad para el intérprete, porque siempre podremos superarnos en la ejecución.

También las indicaciones de dinámica marcan un linde que debe ser llevado cada vez más lejos, ya que la indicación de *fff possibile* deja abierto el camino para lograr progresivamente que el pasaje sea más y más sonoro. En general, podemos decir que en el ejemplo anterior el concepto de límite implica una dinámica de trasgresión en varios parámetros radicalmente determinantes para la expresión.

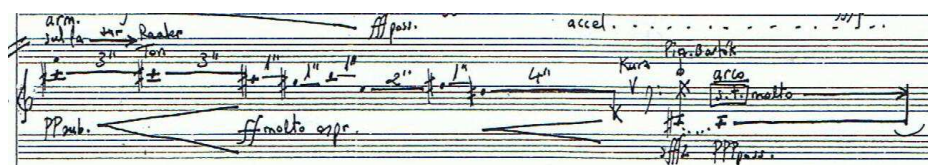


Fig. 2

El pasaje (Fig. 2) comienza con una nota que traspasa la frontera entre el sonido armónico y el real, para cambiar el escenario, el paisaje. Podemos conectar este concepto de límite con los territorios fronterizos expuestos en torno a la literatura fronteriza, en los trabajos de Aversa y Hodara, ya que aparece un terreno híbrido, sin definición, y poco descifrable en las cualidades sonoras que caracterizan ambos sonidos.

Después, de nuevo hay elementos que parecen implicar la trasgresión en un impulso para lograr la comunicación de la emoción. Por un lado superación, pero estaremos al mismo tiempo obligados a prestar atención a la belleza sonora, y no llegar a ensuciar ni a afear el sonido, a pesar de *crescendo* final. Esta concepción del límite en el sonido ofrecería un espacio, una zona en la que podemos movernos, pero cuya frontera no queremos rebasar en ningún caso, es el límite como sinónimo de preservación. En ese caso podemos conectar el concepto de límite con lo que definíamos anteriormente como límite de los “prejuicios estilísticos”: se busca un sonido con un matiz romántico, con unas cualidades específicas que no superen las barreras de lo que reconocemos como sonido bello. Pero esas cualidades no serían las mismas según el periodo y las “modas”, así que de nuevo nos encontramos en una parcela cuyos límites no están claramente plasmados, en un terreno difícil de definir, en ese territorio fronterizo.

Sin embargo en el ejemplo anterior, aparece también el momento en que el traspasamos esa frontera del sonido bello para pasar al otro lado, es en el *pizz* *bartok*, donde la ejecución debe ser tan brutal que la cuerda golpee el *batedor*. Ahí hemos traspasado las fronteras, hemos huido de los cánones de la belleza de los que hemos escapado en cierta manera. Es un límite que podemos conectar con los deseos de escapar que lamentablemente representa la frontera para muchos pueblos, y con el límite como huella que provoca dolor. Posteriormente atravesamos de nuevo las fronteras para adentrarnos en otro territorio, el del arco *sul* *tasto*, donde de nuevo nos hallamos transformando la capacidad sonora de la cuerda, que no vibra con libertad, sino que suena como ahogada. Este tipo de sonoridades son novedosas en la música contemporánea, y exploran ese territorio híbrido que plantea incluso una indefinición en la percepción de la fuente sonora. También aquí aparece otro parámetro que tiende radicalmente hacia un polo, para producir una experiencia estética extrema justamente a partir de la aceptación de un concepto de límite como territorio franqueable, traspasable, deformable: el *ppp* *posible*, que debe llegar al mínimo sin superar el extremo de perder el sonido o la audición.

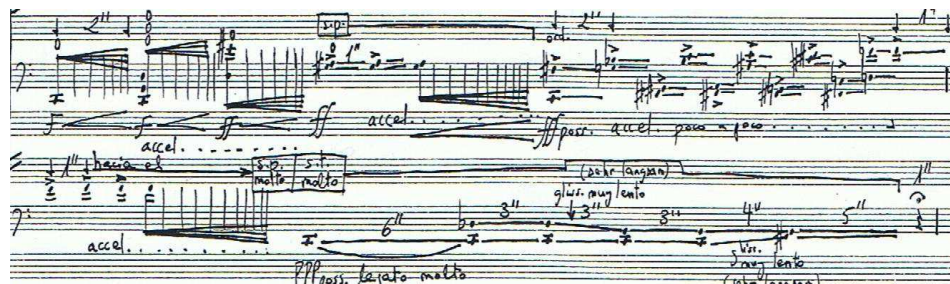


Fig. 3

Todavía en la figura anterior (Fig. 3) podemos encontrar una transición que francamente expresa la importancia con que el sentido narrativo presente en la música disloca las fronteras. En el paso del *sul ponticello molto* al *sul tasto molto* encontramos la frontera que puede ser traspasada para un cambio radical de escenario, de color en el sonido. Este “cruzar la frontera” no supone una barrera ni trauma a nivel físico y de ejecución, no es un “límite físico”; pero sí lo es en la expresión, donde supone un “límite mental” que debemos superar, ya que con el cambio de territorio y la exploración novedosa aparecen nuevas sonoridades que enriquecen dicha expresión. Nos encontramos de nuevo con la concepción de un territorio fronterizo, diferente de los terrenos existentes a ambos lados, ajeno, extraño, con una personalidad propia pero poco identificable, como vimos en los casos de la literatura de fronteras. Por otro lado aparece el límite del registro, en la nota pedal de la cuarta cuerda do, como frontera infranqueable. Es un límite que no queremos traspasar, que proporciona también en cierto modo comodidad, a la manera del límite en la composición de Stravinski, ya que si el instrumento no estuviera limitado en su registro su ejecución sería mucho más difícil de abarcar.

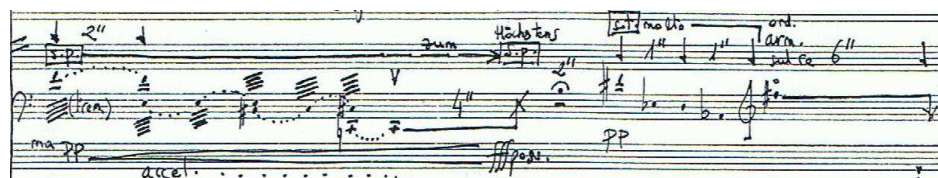


Fig. 4

También en este pasaje (Fig. 4) encontramos el *acellerando*, trémolo, *fff possibile* y *sul ponticello*, y a ellos se añade como novedad otro recurso, el límite

del *sul ponticello máximo*, determinado por la posición del puente. Es otra de las fronteras infranqueables, que se traspasa sólo en contadas ocasiones en la nueva música (aunque no en las obras que nos ocupan en esta primera parte de la interpretación), para obtener sonoridades que nunca antes habían sido explotadas. Esta barrera de la posición del puente nos ayuda también, como guía y, junto con el registro (delimitado por la cuarta cuerda do, que es la más grave), como elemento identificador. Se nos muestra de este modo el límite, como comentábamos en la literatura de frontera, como identidad, como definición de la personalidad y carácter propios del instrumento. Sin embargo, es cierto que podemos pasar el arco más allá del puente, y que podemos mover la clavija de la cuarta cuerda do para ampliar el registro del instrumento, pero en ambos casos perdemos la identidad del instrumento, dejamos de reconocerlo. Ésta es, por su novedad, una de las características más destacables a lo largo de todo el siglo XX y XXI, que se han excedido los límites en la manera que definíamos anteriormente como límite del sonido y de la percepción, haciendo desaparecer, en cierto modo, la identidad de los instrumentos, perdiéndose así el reconocimiento de la fuente. De ese modo, llegamos a ser incapaces de definir qué instrumento emite cada uno de los sonidos de una pieza, e incluso si alguno de ellos ha sido elaborado electrónicamente. El límite como identidad se ve excedido a lo largo de toda la música de vanguardia. Y de nuevo se traspasa una frontera en la emisión del sonido, del *sul ponticello máximo* al *sul tasto molto*, para cambiar totalmente el paisaje sonoro. Aquí aparece otro escollo en la ejecución en el *sul tasto molto*, ya que la primera nota fa #, sobre la primera cuerda, no puede ser ejecutada muy arriba del *tasto* porque el arco choca con el final de aro lateral del violonchelo. Encontramos una barrera que acerca los límites más de lo que sería habitual en la ejecución.

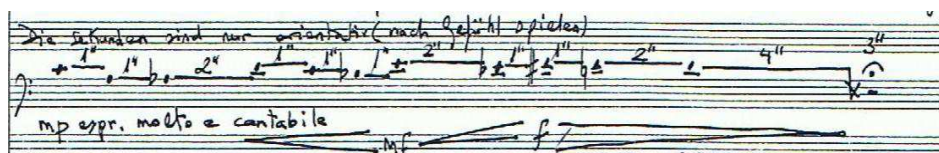


Fig. 5

Aquí (Fig. 5) la notación se mantiene firme respecto a la altura de las notas, de nuevo límite como guía. Pero se debilita, la frontera se disipa, en cuanto a su valor. Esto ocurre debido a la ambigüedad de dicha notación, ya que, a pesar de la indicación de tiempo en segundos, el texto nos explica que dicha indicación de valor es solo orientativa, y que puede ser flexible en función de la expresión. Así, la limitación de los valores de nota se flexibiliza como frontera, podemos traspasarla a la manera por ejemplo de las nuevas fronteras entre países europeos. Por otro lado, la indicación de *espressivo molto e cantabile* da cuenta de que tenemos que superar todas nuestras barreras en cuanto a la expresión del pasaje.



Fig. 6

Al final de la obra (Fig. 6)<sup>98</sup> aparece indicada otra acción performativa de carácter excéntrico en la ejecución, al demandar el *glissando muy lento* en una sola de las notas de la doble cuerda, un dedo debe realizar el deslizamiento y el otro permanecer inamovible para no perjudicar la afinación de la nota grave, debemos superarnos en la ejecución. Después se produce un nuevo límite en la emisión del sonido, al combinar el *mp* con el *vibrato molto*, ya que el *vibrato* más amplio e intenso funciona habitualmente con una sonoridad o matiz más fuerte, y en esta combinación produce un sonido poco timbrado e histriónico que debe llegar poco a poco a la ausencia total de *vibrato*. Es un sonido fronterizo, en el que se mezclan y conviven elementos inexistentes en otros territorios. También tenemos un momento en el que volvemos al juego con el límite en la percepción del sonido, al exigir que la última nota sea llevada *al niente* (a la nada).

<sup>98</sup> Según he contrastado con el propio autor, la indicación *sul tasto* que aparece en el pentagrama anterior debería continuar aquí, hasta la aparición de los sonidos armónicos.

### 2.1.2. LA EXPRESIÓN AL LÍMITE EN MIGUEL GÁLVEZ-TARONCHER.

En el punto anterior hemos analizado los momentos y parámetros musicales que podemos relacionar con el límite a lo largo de la pieza. En la mayoría de los casos, dichos parámetros extremos tienen como consecuencia un momento de gran riqueza y radicalidad expresiva. Pero, dado lo controvertido del tema de la expresión (como tratamos de describir en párrafos anteriores) supone una tarea casi imposible identificar clara y objetivamente cómo se muestra dicha expresión y cuál es la naturaleza de la misma en cada uno de esos momentos.

Sin embargo, podemos afirmar que el hecho de que ésta sea una partitura con un lenguaje claramente contemporáneo, no hace que se nos presente tan alejada de las emociones humanas como proponían algunos autores al hablar de la música de vanguardia, ni que se autodestruyan en la propia música la comunicación y la expresión como proponía Adorno<sup>99</sup>. Por el contrario, sí que es necesario acercarse a esta música con una disposición diferente a como nos acercaríamos a una pieza romántica, con esos oídos nuevos de hombre contemporáneo que proponen, como veíamos previamente, artistas tan diferentes como Copland o Chillida<sup>100</sup>. Creo que se hace fundamental aquí la distinción que argumenta Levi Strauss respecto de las tramas en la música<sup>101</sup>. Según la “*trama cultural*” que él propone, podríamos mantenernos impasibles ante la pieza, al no reconocer con nuestros viejos patrones la expresión musical que se presenta en ella, ya que ésta aparece en términos diferentes de los canónicos románticos a los que estamos tan acostumbrados (lo he podido incluso corroborar al ejecutar la obra frente a algunos oyentes). Sin embargo, podemos reconocer que “*la música explota los ritmos orgánicos*”, como defiende el propio L. Strauss, ya que ni el intérprete ni el oyente activo pueden mantenerse ajenos a los virulentos cambios rítmicos y dinámicos presentes en la obra. Se presentan de un lado pasajes de enorme actividad y violencia, fácilmente reconocibles desde el punto de vista de

---

<sup>99</sup> ADORNO, Th. *Op. cit.* 71.

<sup>100</sup> CHILLIDA, E. *Op. cit.* 1 y COPLAND, A. *Op. cit.* 76.

<sup>101</sup> STRAUSS, L. *Op. cit.* 73.

la emoción humana y, de otro, secciones muy líricas y calmadas, de enorme belleza, también claramente identificables.

Podemos evidenciar cómo la utilización de todos los parámetros descritos arriba como “al límite”, así como la continua búsqueda por parte del compositor de nuevos escenarios sonoros y de posibilidades inexploradas, ha supuesto un enriquecimiento de la expresión que han llevado a la obra hasta lugares previamente desconocidos. La utilización de los elementos musicales por parte del autor es muy rica, ya que consigue una radicalización que provoca momentos límite, como veíamos, en direcciones y versiones totalmente opuestas.

En la idea y en el texto musical se contraponen, como comentábamos, los dos temas de la leyenda que inspira la obra: el amor y la guerra, provocando una utilización de los elementos musicales muy diferentes entre sí. Por un lado aparece la guerra, relacionada en la música con partes mucho más violentas. En ellas observamos una extrapolación de los parámetros muy explícita en la partitura, en la que la mayor parte de las indicaciones expresivas son llevadas hasta el extremo. Así, podríamos considerar muchas de esas indicaciones emparejadas de dos en dos, de manera que cada una de ellas correspondería a un polo opuesto de una misma cualidad sonora: *sul ponticello máximo - sul tasto molto*, *fff posible - ppp posible*, *vibrato molto - kaine* (ningún, sin) *vibrato*, etc. Así, la utilización de parámetros al límite en dos direcciones totalmente opuestas provoca gran tensión tanto en el intérprete, que debe superarse técnica y musicalmente cada día para llevar dichos parámetros más y más lejos, como en el oyente, por los cambios bruscos y la extrapolación que se producen en el material sonoro. Sin embargo, en otras ocasiones no es necesaria la existencia de los dos extremos de una misma cualidad para que la indicación expresiva posea un carácter radical. Ocurre por ejemplo en la utilización que hace el compositor de indicaciones tales como *acellerando*, *secco*, *glissando*, *pizzicato bartok*, etc.

En el otro lado de la expresión de la obra encontramos los momentos líricos, que representan la historia de amor que inspira la partitura. En estos

pasajes la cualidad más destacada es el hecho de resultar tremendamente contrastantes con el resto de la pieza. Dichos momentos están dotados de una especial delicadeza y son de enorme belleza y, por qué no decirlo, romanticismo. Poseen, como comentábamos, una expresividad totalmente opuesta al ambiente general de la obra, ya que podemos encontrar en ellos una utilización de los parámetros musicales, podríamos decir, menos novedosa en la historia de la música. Aquí la concepción del límite en la expresión no se identifica con la extrapolación ni con la radicalidad, sino con un intento de comunicación extrema, al tratar de “tocar” y de “evocar algo” en el oyente con la belleza íntima de la música propuesta, como argumentaba Beuys<sup>102</sup>.

Como he podido contrastar con el propio autor, no es ésta la única pieza en la que utiliza la extrapolación antes mencionada. Sus obras han sido descritas más de una vez como “al límite”, sin que esto suponga, en absoluto, una descripción peyorativa de su música. Más bien ocurre todo lo contrario, ya que el compositor sabe conjugar en sus obras los elementos necesarios para que se presenten cargadas de fuerza expresiva y la pieza no nos deje nunca indiferentes. En cualquier caso, como argumentábamos, no es posible precisar con objetividad cuál es la naturaleza de la expresión de la música existente en esta obra. A pesar de lo anteriormente expuesto, no nos atrevemos en absoluto a dotar a esta pieza de un valor puramente formalista, en el que la emoción estética estuviera provocada sólo por la contemplación de su sintaxis y su estructura.

## **2.2. PLANY (2003), VORO GARCÍA.**

La segunda obra, *Plany* de Voro García, surge tras la noticia de la invasión de Irak por parte de los Estados Unidos. La noticia fue acogida en la mayoría de sectores con enorme indignación, a pesar de que ninguno de nosotros era capaz de pronosticar en ese momento la gravedad, la ineficacia y la impunidad con que se iban a desarrollar los acontecimientos. El título, cuya traducción sería “llanto” o

---

<sup>102</sup> BEUYS, J. *Op. cit.* 18.



“lamento”, fruto del dolor que causa la noticia, anuncia la expresión que domina toda la obra, dramática y desgarrada. La obra surge, como hemos comentado anteriormente, a raíz de la celebración del 25 Aniversario del Festival Ensems. Así, en el momento de la composición de la obra, aparecen, como nos confiesa el propio autor, dos sentimientos contrapuestos: por un lado la alegría de la efeméride (recordemos que el Festival Ensems es el más longevo de los dedicados en España a la música contemporánea) pero, por otro, la desolación y la impotencia provocadas por las circunstancias bélicas que envuelven dicho momento. Estos acontecimientos marcan la elección de los elementos sonoros.

### 2.2.1. DIFERENTES VERSIONES DEL LÍMITE RECONOCIDAS EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL DE *PLANY*<sup>103</sup>.

La concepción del límite en las secciones primera y cuarta se sitúa en una inmovilidad aparente, en esa sensación de que el tiempo no pasa, de que no hay movimiento. Pero esta calma se contrarresta con una sucesión de circunstancias sonoras que hacen que se plantee aquí un escenario totalmente excéntrico, desconocido e intransitado. Es un territorio fronterizo brutalmente ajeno, extremo.

Malincolico ♩ = 48

crótalo arco 6" 1.v.

violoncello 3 Pizz f pos.

molto lontano

quasi senza suono mov.circular del arco

poco suono Ord.

Gliss suono

mp

f

Fig. 7

En la primera nota de la obra (Fig. 7) encontramos ya un primer momento en el se disipan las fronteras sonoras de la percepción en el reconocimiento de la fuente, ya que el sonido del crótalo con arco debe sonar igual que el primer armónico ejecutado justo después en el violonchelo, ambos sonidos se encuentran

<sup>103</sup> Los extractos de la partitura aparecen aquí por gentileza de su autor, Voro García, y de la Editorial Piles.

por ello en un territorio fronterizo, sin que quede claramente delimitada su procedencia, se pierde la capacidad de identificación o definición. Es la primera muestra del territorio fronterizo híbrido al que aludíamos arriba. También el cero al comienzo del *crescendo* supone un límite, quiere decir que el sonido debe partir de cero, de la nada, es una barrera inamovible de la que es difícil despegar sin brusquedades, con naturalidad.

La partitura continúa con otro gesto radical en la producción del sonido, el *pizzicato bartok*, donde el *batedor* supone la frontera que no podremos sobrepasar en la ejecución del *forte posible* del *pizzicato*. No podemos tocar más *forte*, se plantea una barrera de la que no podemos escapar. Y de nuevo límites en el sonido del do #, al comenzar de cero el *crescendo* y con *movimiento circular del arco* y *senza suono*. Aquí el arco se desplaza en sentido vertical por la cuerda produciendo un ruido semejante en apariencia al *ruido blanco*, todo parece indicar que hemos superado las fronteras del sonido. De nuevo el territorio limítrofe llevado hasta el extremo de la percepción, mezclando cualidades que hasta ahora no conocíamos ni siquiera por separado. El do natural supone la franja o línea limítrofe con el *suono* posterior, el paso a otra vida, a otro sonido.

El escenario cambia radicalmente en la segunda parte, aparece la indicación *Dolente*, y la pulsación de negra igual a 54<sup>104</sup>. De nuevo se presenta el límite bajo múltiples concepciones. En primer lugar, en el extremo de ejecutar la melodía en la tercera cuerda, donde se nos aparece la idea de límite como posibilidad. Recordemos las palabras de Chillida al respecto, ya que si el autor no hubiese propuesto la posición tan vertiginosa de la doble cuerda no hubiésemos considerado la posibilidad de ejecutar la melodía en esa posición, y dicha posibilidad caracteriza a la melodía hasta el punto de diferenciarla que cualquier resultado sonoro que como intérpretes habríamos considerado como adecuado.

---

<sup>104</sup> Por indicación del autor, las indicaciones metronómicas que aparecen en la partitura deben ser rebajadas: la indicación *Malincolico* negra igual a 48, quedaría en negra igual a 36; la indicación *Dolente* negra igual a 60, quedaría en negra igual a 54; el *Agitato ma preciso* negra igual a 72, quedaría en negra igual a 66; la última de las secciones *Lacrimoso* negra igual a 36 quedaría tal cual está.

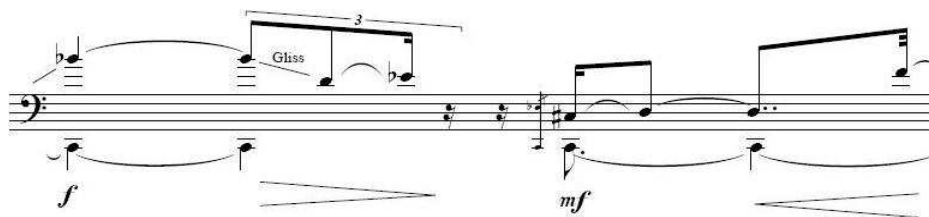


Fig. 8

Otra de las visiones la ofrece la nota más grave del instrumento, como frontera infranqueable, provocando enorme tensión por la distancia con los intervalos de la melodía. Como expusimos arriba al hablar de la obra de M. Gálvez- Taroncher, ese límite podría ser movido (desplazando la afinación con la clavija de la cuarta cuerda do), pero causaría efectos devastadores en la ejecución, como veremos posteriormente en la obra de Sánchez-Verdú interpretada en al segunda parte de este proceso performativo, ya que ampliaría la ya tremendamente compleja labor de la ejecución en el instrumento, al tiempo que anularía la cualidades que identifican al instrumento.

En la melodía principal trataremos de llevar cada vez más lejos el *vibrato* y la sonoridad del pasaje. Nuestra ejecución no puede obviar una propuesta que nos sitúa en un terreno casi impracticable tanto en la mano izquierda como en la utilización del arco. Por un lado, lo extremo de la posición de la mano izquierda, casi en la zona del arco. Y por otro, la respuesta de la tercera cuerda (donde tocamos dicha melodía extrema) en el arco, como decíamos ahogada, no libre, tremendamente alejada de la de la cuarta cuerda al aire (do), que suena con mucha más libertad. Tenemos que encontrar la manera de que las dos suenen en su justa medida, para que la amplitud en la vibración de la nota pedal no eclipse a la melodía. De nuevo el terreno ajeno, híbrido, inexplorado. Es un momento en el que las dificultades técnicas se evidencian como un evento interpretativo en uno de los sentidos en los que más nos interesa definir el límite como experiencia productiva, como posibilidad, como barrera que queremos superar y llevar más lejos con cada interpretación.

El lamento melódico de la segunda parte da paso a otro más rítmico en la tercera: *Agitato ma preciso* (negra igual a 66)<sup>105</sup>, más rápida y menos lírica, donde se produce una explosión brutal con el *forte possibile*, y la nota más aguda de toda la pieza (Fig. 9), que es también un do, actuando así a modo de marco con la nota más grave de la obra y del instrumento (el do de la cuarta cuerda que aparece a modo de pedal tanto en la segunda parte como en esta tercera). Aparece aquí también la ejecución obligatoria del pasaje en las posiciones extremas de la tercera cuerda sol, por la presencia recurrente de la nota pedal de do (cuarta cuerda), pero aquí los problemas expuestos previamente se multiplican considerablemente debido a la velocidad del pasaje.

Fig. 9

Después, las ocho semicorcheas antes del *pizzicato bartok* suponen un tremendo reto de la ejecución, porque la distancia interválica de las notas hace que las extensiones extremas sean continuas en la mano izquierda. Se presenta inicialmente el límite en este caso como obstáculo, como incapacidad, y esta incapacidad tiene algo de físico y algo mental, ya que nuestros “límites físicos” alimentan a los “límites mentales” y viceversa. Es un momento en que queremos llegar cada vez más y más lejos.

<sup>105</sup> Ver nota 104.

Y tras este momento, otra vez nos vemos impulsados en la misma dinámica que habíamos caracterizado en la obra *Iztacchíhuatl*, al encontrar un cúmulo de parámetros límite: el *pizzicato bartok fotissimo*, las dobles cuerdas en posiciones extremas y los *glissando* hasta la nota más aguda de la obra. Esta nota supone una frontera infranqueable, ya que la obra no llega más allá en la entonación, que debe ser llevada además con el *crescendo* hasta el punto cada vez más lejano del *forte posible* y del *vibrato molto*, que nos obliga de nuevo a una constante superación, al tiempo que ofrece la posibilidad de llegar más y más lejos. Aquí se presenta otra vez la necesidad de un límite en el registro, con la nota más aguda, para establecer la ubicación sonora del instrumento, como elemento identificador, como definidor y diferenciador del resto. Pero esta nota que debía ser guía y ubicación, se convierte a su vez (por el *forte posible* y el *vibrato molto*) en “límite inalcanzable”, lugar al que, como presentaba Chillida<sup>106</sup>, el artista sólo se aproxima paulatinamente gracias a la obra. Dicho límite se convierte así en punto de miras, en objetivo que sirve de referencia.

En la cuarta parte vuelve la calma del tempo y del matiz (Fig. 10). De nuevo el golpe del crótalo, esta vez con baqueta de metal, y el armónico posterior del violonchelo que debe sonar con la misma entonación, rompen con el reconocimiento de la fuente, imposibilitando su identificación. Nuevamente el crótalo provoca un momento extraño, que nos traslada quizás a otro lugar. Las intervenciones de los crótalos son, aunque escasas, muy importantes, ya que ayudan a situar el contexto de la obra, a saber de algún modo que están ubicadas en un lugar lejano, ajeno a nuestra cultura musical occidental. Y la mezcla de ese sonido del crótalo con el del violonchelo, hasta su casi completa identificación, hasta hacernos pensar incluso que provienen de la misma fuente, plantea de nuevo el terreno fronterizo, la mezcla y enfrentamiento entre culturas que se da en tantas y tantas fronteras.

---

<sup>106</sup> CHILLIDA, E. *Op. cit.* 1.

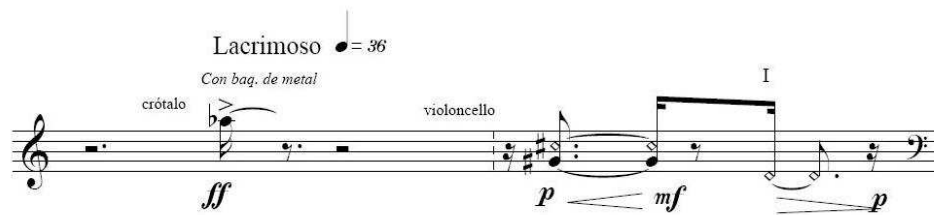


Fig. 10

Después, ya dentro de la sección propiamente dicha, el momento más expresivo, con el juego de las máximas y mínimas intensidades, aparece en el pasaje de armónicos en *crescendo* y *diminuendo* (Fig. 11), que nos transporta de nuevo a un territorio de indefinición tímbrica.

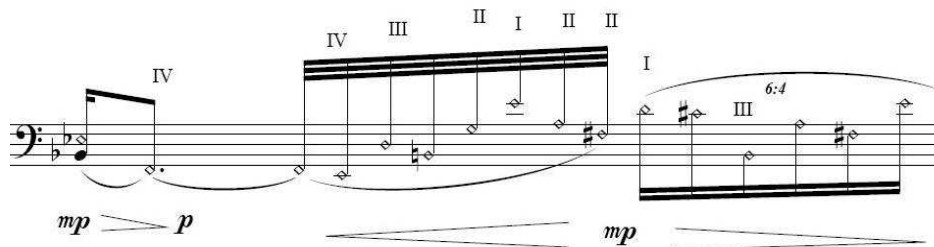


Fig. 11

Otro momento importantísimo en el contexto de la pieza es el final: la nada, la ausencia de sonido, sólo un leve ruido (Fig. 12). Este momento está dotado de una gran tensión musical, por el efecto que provoca el contraste entre secciones: si se hubiese mantenido el *forte* pronto dejaría de impresionarnos, perdería fuerza y dejaría de tener el efecto para el que fue creado. Así este momento *pianísimo*, al borde de lo audible, posee también esta intensidad desgarradora del fuerte si, como es el caso de la pieza que nos ocupa, aparece convenientemente dosificado.

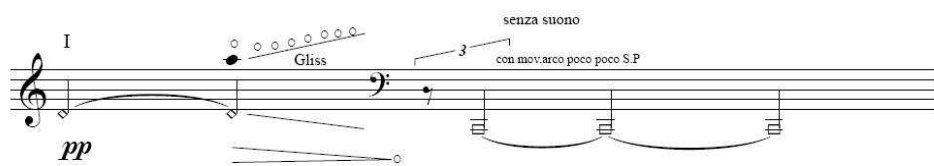


Fig. 12

Esta característica de la extrapolación de las cualidades sonoras presente en toda la pieza, que como recordamos aparecía también con fuerza en la obra de M. Gálvez, dota a la obra de ese carácter radical, de violencia, de trasgresión, donde ni siquiera los espacios que se presentan en principio como más inmóviles suponen en realidad un momento de calma.

### 2.2.2. LA EXPRESIÓN AL LÍMITE EN VORO GARCÍA.

De nuevo en esta obra hemos tratado de analizar los momentos y parámetros musicales que podemos identificar con la idea de límite, y de relacionarlos con las diferentes concepciones de dicho concepto. También aquí esos parámetros extremos tienen como consecuencia, como hemos comentado a lo largo del análisis, momentos de gran riqueza y radicalidad expresiva. Sin embargo, tampoco es posible en esta partitura identificar clara y objetivamente cómo se muestra dicha expresión y cuál es su naturaleza.

Podemos observar que, en principio, la utilización de los parámetros para conseguir los momentos límite es bien diferente en este compositor. Aparecen de una manera más clásica distintas secciones que contienen cada una de ellas varios momentos al límite, con un clímax que jerarquiza dichos momentos en cada una de las secciones, y un momento climático global que impera y estructura toda la obra. De este modo, podemos observar una estructura y forma más claras y evidentes que en la pieza anterior. Así, la energía aparece de algún modo dosificada y la tensión y las cualidades expresivas se van gestando gracias a diferentes elementos armónicos y melódicos que provocan y, podemos decir, administran o gestionan las inflexiones del discurso musical.

Por un lado aparecen las dos secciones que enmarcan la pieza, con esa inmovilidad que las caracteriza y que definíamos como aparente dada su enorme tensión expresiva. La utilización por parte del compositor de las cualidades de cada uno de los sonidos que componen estas secciones periféricas, por resultar tremendamente extraña, rica y extrema, provoca una excitación interna en la música. Esa excitación deviene de una inestabilidad real causada por las continuas

inflexiones y modificaciones del sonido. Dicha inestabilidad, que es consecuencia de la enorme búsqueda tímbrica, podría ser calificada de extravagante, pero es, a mi modo de ver, muy eficaz a la hora de contextualizar la partitura. Con esta utilización de las cualidades sonoras del instrumento el compositor diluye el reconocimiento de la fuente, hasta el extremo del uso de los crócalos en la pieza. Así, la característica principal en la expresión de esta primera y cuarta sección es que en ambas conviven la mezcla expuesta, la eclosión de sonoridades y timbres, hasta el punto que comentábamos de casi borrar las fronteras sonoras entre el violonchelo y los crócalos.

Pero encontramos, en mi opinión, una clara diferenciación entre ambas secciones. En la primera, a dicha mezcla se adhiere una especie de intranquilidad, una sensación de que, podríamos decir, algo va a ocurrir. Esto es debido a esa tensión interna en la música que comentábamos anteriormente. Esta sensación de inestabilidad viene provocada, además de por las inflexiones mencionadas en el sonido, por la utilización de los temas y motivos por parte del compositor. Ocurre por ejemplo con el uso recurrente de la apoyatura entre grados conjuntos, elemento que provoca un continuo movimiento de tensión - relajación en la música. Sin embargo en la parte final no hay, a mi modo de ver, esa sensación de inestabilidad, sino más bien la impresión de no poder llegar más lejos, de haber apurado ya las fuerzas, y la necesidad de concluir los materiales expuestos a lo largo de toda la pieza.

En contraposición con las secciones anteriores se presentan la segunda y la tercera parte, con una apariencia mucho más explícita y agresiva. Aquí se llevan los parámetros musicales al polo opuesto del que veíamos en las secciones primera y cuarta, hasta su extremo más violento. Esta característica de la extrapolación de las cualidades sonoras, que como recordamos aparecía también con fuerza en la obra de M. Gálvez-Taroncher, dota a la pieza de ese carácter radical, de violencia, donde ni siquiera los espacios que se presentan en principio como más calmados suponen en realidad un momento de tranquilidad. No aparecen aquí esos polos opuestos emparejados, como en la obra anterior, sino



agrupados según su polaridad en cada una de las secciones. Pero tampoco este hecho resta un ápice de conflicto musical a la partitura, ya que cada una de esas agrupaciones de elementos expresivos se ha llevado a cabo con enorme maestría.

Observamos también en esta partitura la radicalización de las indicaciones expresivas, tan común a gran parte del repertorio musical actual, provocando esa característica actividad extrema que obliga al intérprete a ir al límite de sus posibilidades y capacidades y que lleva la expresión musical todavía más lejos. Este ir al límite conlleva una experiencia productiva de enriquecimiento continuo en la interpretación. Dicha experiencia productiva del límite enlaza, recordemos, con la visión del límite como posibilidad (Chillida), pero también con una de las versiones más generalizadas a lo largo de las reflexiones planteadas durante los siglos XX y XXI, la del deseo del artista de ir más allá de lo establecido, como muestran la mayoría de artistas que han sido objeto de estudio en este trabajo (el propio Chillida, Beuys, Gould, etc.).

Podemos enlazar, al igual que en la obra anterior, la expresión musical de esta obra con algunas teorías expuestas respecto del arte de vanguardia y de su expresión. Pero aparece una novedad en esta obra que me parece destacable: el autor comenta en las notas al programa del estreno que en la creación de la obra utiliza algunos elementos que podríamos definir como científicos, con un “*simbolismo matemático alrededor del número veinticinco (cuadrados mágicos de 5 x 5)*”. Este argumento podría conectar la expresión de la obra con corrientes científicas defendidas, entre otros, por Stokhausen<sup>107</sup>, pero en mi opinión resulta muy evidente que el intento de comunicación por parte del compositor no se limita a dicho contenido científico. Este contenido científico supone, desde mi punto de vista, y gracias a las conclusiones extraídas de las numerosas entrevistas y encuentros con el compositor a lo largo del trabajo realizado, una herramienta en el proceso de composición. El autor va más allá de dicho contenido al tratar de reflejar en la partitura la angustia que le provoca la noticia que inspira la obra. Pero, a pesar de que el punto de partida de esta obra sea la

---

<sup>107</sup> Ver nota 77.

emoción humana experimentada por compositor, no podemos identificar verazmente, como veíamos en párrafos anteriores, la naturaleza de la expresión presente en la música de V. García.

### **3. SEGUNDA PARTE.**

*“La libertad de la interpretación está en el tener que inventar algo que no hay: ese texto en este tiempo. En definitiva no es el intérprete el que es libre: es la obra la que, a través del acto de la interpretación, se hace libre. [...] La modernidad, con una violencia nunca antes conocida, parece rechazar todas las premisas teóricas e ideológicas sobre las que se fundó, en su momento, esa tradición musical”<sup>108</sup>.*

Como hemos comentado en las obras analizadas en la primera parte de esta sección dedicada a la interpretación, las diferentes versiones del concepto de límite aparecen con frecuencia entrelazadas dentro de un mismo pasaje o fragmento musical, si bien es cierto que todas ellas se presentan en mayor o menor medida dependiendo del tipo de escritura y del material musical elegidos por el compositor para cada momento y para cada obra. La labor descrita en la primera parte de la interpretación se convierte en la base del proceso aplicado en esta segunda ya que ha dotado a mi trabajo de la infraestructura necesaria para su propio desarrollo. El carácter experimental de este estudio se hace patente inevitablemente en la evolución del tratamiento del concepto de límite, ya que al principio de mi labor resultaba imposible prever cuál sería la evolución teórica y conceptual que dirigiría el proceso de interpretación consecuente.

Mi trabajo asume de este modo su propia evolución y se convierte en un proceso evolutivo flexible, ya que el camino emprendido al inicio del mismo ha condicionado y dirigido el rumbo adoptado en esta segunda parte. De la experiencia previa emergen las acepciones del término que orientan el trabajo posterior. Los conocimientos adquiridos han articulado la metodología a seguir en esta sección al posibilitar una ampliación de los conceptos teóricos de manera que cada una de las visiones del límite pudiera ser claramente identificada con una obra del repertorio según la idea y los elementos musicales imperantes en cada una de dichas obras. Pero en realidad mi labor no se basa en la aplicación de un

---

<sup>108</sup> BARICCO, A. *Op. cit.* 45, p. 38.

concepto a la interpretación, sino que lo que pretendo es abrir la puerta a una nueva comprensión de la obra a la luz de los nuevos recorridos por libros y estudios, desconocidos previamente, que me permiten desarrollar y hacer evolucionar aspectos que pueden incidir en mi práctica artística al enfrentarme a las partituras de una manera totalmente diferente.

### **3.1. ELECCIÓN DEL REPERTORIO.**

Gracias a los materiales compositivos diferenciadores de cada una de las obras, he realizado una elección del repertorio a trabajar que traza un recorrido por las diferentes versiones del concepto de límite expuestas a lo largo de este trabajo. Se ha hecho necesaria la elección sólo de cuatro de estas visiones (el límite como territorio fronterizo, el límite como transgresión, el límite como posibilidad y el límite como elemento a preservar) ya que tratar de desarrollar todas las visiones esbozadas aquí se hacía prácticamente inabarcable, y el intento de profundización en cada una de ellas exigía concentrar el trabajo en las cuatro visiones escogidas.

Recordemos que en esta segunda parte de la interpretación he trabajado las obras *Deploratio*, *Francisco Guerrero in memoriam* de José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, *Sex Machine* de Jesús Rueda, *Variaciones sobre el tema “Sacher” para violonchelo solo* (*Variations on the Theme “Sacher” for Violoncello Solo* en su título original) de Cristóbal Halffter y *Constelación IV- Sombra de Luna* de Santiago Lanchares. Así, cada una de las obras a interpretar supone un hito en una de las visiones presentadas del concepto, aunque como decíamos pueda contener en menor medida el resto. Este hecho me ha permitido desarrollar y analizar en profundidad los contenidos esbozados previamente respecto de la aplicación de dichas visiones a la interpretación musical. En cualquier caso, en la presente elección del repertorio se mantienen los criterios de selección presentados con anterioridad, ya que mi labor continúa enmarcada en la música escrita recientemente para violonchelo solo por compositores españoles.

## **3.2. DEPLORATIO, FRANCISCO GUERRERO IN MEMORIAM (1997), JOSÉ M<sup>a</sup> SÁNCHEZ-VERDÚ.**

### 3.2.1. INTRODUCCIÓN.

La elección que ha resultado más evidente para mí ha sido la de la obra *Deploratio, Francisco Guerrero in memoriam* del compositor gaditano José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, quien en sus dos creaciones dedicadas al violonchelo solo, y puedo constatar que también a lo largo de toda su obra, presenta un material musical que obliga al intérprete a moverse siempre en un territorio ajeno, totalmente desconocido en muchos casos incluso para el propio instrumentista. Podemos relacionar así claramente la música de Sánchez-Verdú con las visiones de Y. Aversa y de J. Hodara, expuestas a lo largo del análisis teórico del concepto, que identifican el límite con el territorio limítrofe, desconocido, ese espacio híbrido donde conviven de algún modo la mezcla con la falta de identidad. Las dos obras para violonchelo solo escritas por este compositor, *Deploratio, Francisco Guerrero in memoriam* (1997) y *Zora* (1999), poseen ambas dicho carácter fronterizo.

Como observa Hodara, en la frontera se convierte en cotidiano lo que para otros sería extraño, ajeno, la mezcla y el intercambio incesante entre ambos lados. Este hecho la hace especial, ya que se crea un territorio poco común. Es lo que ocurre en la música de Sánchez-Verdú, que se sitúa toda ella en ese territorio ajeno e inexplorado tanto a nivel tímbrico como instrumental, provocando paisajes sonoros híbridos, en los que la mezcla de timbres y de recursos sonoros produce escenarios totalmente novedosos, anteriormente inexistentes en la música instrumental, más fácilmente comparables a la música electrónica.

Podemos considerar que esta visión del concepto de límite aparece, como vimos en las obras trabajadas en la primera parte del proceso performativo, con mayor o menor frecuencia en la casi totalidad de obras escritas con un lenguaje vanguardista a lo largo de los siglos XX y XXI, pero en la mayoría de los casos la utilización de recursos novedosos o prácticamente desconocidos se sitúa en un

marco inevitablemente instrumental, es decir, acotado por los recursos y cualidades propias del instrumento y de su técnica. En la música de Sánchez-Verdú podemos considerar sin embargo que la ruptura y la búsqueda suponen el marco único, la obra se presenta liberada de antiguos condicionamientos técnicos y sonoros y resulta así enormemente enriquecida. Este enriquecimiento provoca por otro lado una notable dificultad debida a que, si consideramos la idea de frontera como elemento identificador, podríamos argumentar que dicha frontera quedaría demarcada por los conocimientos previos del intérprete referidos a su experiencia anterior en la ejecución instrumental. La frontera sería de este modo el elemento que organiza y da forma e identidad al trabajo de preparación a la interpretación, y su ausencia conlleva una gran dificultad. La ausencia de elementos definitorios provoca lo que define el propio Hodara como “*un terreno difícil, inclasificable*”.

De este modo, el proceso de preparación a la interpretación exige en primer lugar una liberación por parte del violonchelista de antiguos prejuicios y condicionantes técnicos, para tratar de lograr la consecución total de las exigencias del compositor. “*La sustitución de la tonalidad diatónica por otros principios organizativos ha puesto un nuevo énfasis en el timbre, rango dinámico y ataque y caída del sonido, esto ha producido una expansión en la técnica del arco [...] El compositor del s. XX está preocupado por el timbre y la forma general del sonido*”<sup>109</sup>. Se han excedido todos esos parámetros que definen las cualidades del sonido y del timbre de cada instrumento, llegando a provocar una indeterminación que puede ser total en algunos casos, hasta el punto de no reconocer si un sonido ha sido emitido por un instrumento en concreto o por un ordenador. Y toda esta hibridación, esta apertura, se produce tanto en la ejecución instrumental, ya que se exploran y descubren nuevas técnicas de ejecución, como en la musicalidad, al ofrecer nuevos y amplios espacios sonoros y expresivos. Éste es el hecho que caracteriza con mayor claridad la música de Sánchez-Verdú, y que enriquece considerablemente la interpretación musical, al tiempo que la dificulta llenándola de complejidad.

---

<sup>109</sup> MOORE, L. G. *Op. cit.* 14, p. 40.

Como veremos a lo largo de este capítulo, la identificación del límite con una idea de territorio ajeno y desconocido resulta determinante en la interpretación de la obra de Sánchez-Verdú, como también lo será en algunos momentos de otras partituras compuestas ya desde mitad del siglo XX, ya que abre paso a una importante exploración a nivel de timbre y sonido del violonchelo que será imprescindible en la interpretación de la música de este compositor. Esta variante conceptual ofrece un nuevo horizonte desde el cual podemos plantear la interpretación de la música de reciente creación.

### 3.2.2. LOS ESTUDIOS DE FRONTERA.

Son numerosos los escritos y estudios que analizan cómo las fronteras físicas y/o psicológicas generan territorios de características especiales. En dichos territorios limítrofes se desarrolla un paisaje que presenta aspectos híbridos, de mezcla y fusión de ambos lados, pero al mismo tiempo ese paisaje manifiesta características ajenas a ambos lados. Es aquí donde radica la importancia de estos territorios limítrofes, diferenciándolos de los territorios que al tiempo unen pero también separan, y dotándolos de un carácter específico de indefinición.

Los estudios de frontera hacen referencia tanto a cuestiones sociales y legales propias de dichos territorios como a cuestiones artísticas. Así, hemos encontrado numerosos documentos que analizan cómo el carácter y la situación fronteriza de una zona generan unas características de indefinición y falta de identidad en numerosos artistas que presentan particularidades comunes en diferentes disciplinas artísticas. En general, los estudios sobre frontera se basan en una visión interdisciplinaria que permite transformar el concepto clásico de frontera a través de la observación de la interacción e intercambios que acontecen entre ambos lados de la frontera, y asumir la naturaleza ambigua y polivalente de dichas fronteras<sup>110</sup>. El concepto de frontera o de lo fronterizo despierta numerosas resonancias en mi idea de la interpretación musical. Son muchos los elementos que se encuentran aparentemente delimitados por una estrecha línea que, como

---

<sup>110</sup> SUÁREZ ÁVILA, P. *Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM-Universidad Nacional Autónoma de México.

veremos también al hablar de las fronteras geopolíticas, resulta en numerosas ocasiones antinatural. Pero en el proceso performativo podemos considerar tan importantes esas delgadas líneas como los espacios limítrofes que demarcan a uno y otro lado. Estas fronteras se muestran a lo largo de la historia de la música tanto en elementos instrumentales como musicales y estéticos. Sin embargo es la música contemporánea, como podremos reconocer en los puntos siguientes dedicados al proceso de preparación y posterior interpretación de la obra de Sánchez-Verdú que nos ocupa, la que ha puesto aún más de manifiesto la presencia de dichas fronteras y los espacios indefinidos que consecuentemente generan.

Uno de los estudiosos más relevantes al respecto es Eusebio Medina, profesor e investigador, considerado uno de los mayores expertos en materia de fronteras y citado en muchos de los textos analizados en este estudio. Medina establece la construcción de cuatro dimensiones básicas<sup>111</sup>: la *ideacional*, donde florecen las representaciones colectivas ligadas a diversas ramas del arte; la *normativa*, donde se desarrolla la frontera política y se ubican las normas y leyes; la *materialista*, donde se expresan los intercambios económicos; y la *agencial*, donde se consideran las actividades, las interacciones, las actitudes, las expectativas, las vivencias y las emociones de los sujetos que viven e interactúan en los espacios fronterizos. Medina argumenta que “*es importante indagar en las imágenes que proyectan los artistas que trabajan sobre lo fronterizo, porque actúan como catalizadores, como instrumentos de transmisión de conocimientos y sentimientos que están más allá de la comprensión*”<sup>112</sup>; el estudio de los fenómenos artísticos nos centra en los procesos de construcción de identidades. En sus textos encontramos numerosas referencias a la frontera entre España y Portugal (recordemos que es de origen extremeño), en las que pone de manifiesto la creciente importancia y diversificación de los intercambios y de las relaciones comerciales entre ambos países, y cómo los respectivos modos de producción aunque son similares a uno y otro lado de la frontera no dejan de ser

---

<sup>111</sup> MEDINA GARCÍA, E. Aportaciones para una epistemología de los estudios sobre fronteras internacionales. *Estudios Fronterizos*, vol. 7 núm.13, enero-junio 2006, pp. 9-27.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 16.



complementarios<sup>113</sup>. También esta idea de un arte fronterizo que cataliza otros aspectos aparentemente externos al arte en sí tiene su espacio en la creación musical, donde las características particulares de la obra de muchos compositores han sido el producto de una cierta indeterminación respecto a la región y la nacionalidad (o el nacionalismo) de dichos autores. Pero quizás el aspecto en el que más se ha mostrado esa indefinición y mixtura estilística se ha producido en las creaciones musicales que traspasan la delgada línea que enmarca cada periodo de la historia del arte, y consecuentemente de la historia de la música. Podemos reconocer en cada uno de los grandes compositores rasgos ajenos a priori al periodo estilístico al que pertenecen, que engrandecen aún más si cabe su obra al dotarla de elementos que de otro modo le estarían vetados por la cerrazón a fronteras o límites preestablecidos. Afortunadamente, los músicos, como el resto de artistas, pocas veces han gustado de etiquetas que encasillaran su trabajo y han disfrutado de saltar de un lado a otro las barreras establecidas mostrando una identidad híbrida pocas veces clasificable. Sin embargo, es como comentábamos a raíz de la eclosión de corrientes artísticas acontecida con la llegada del siglo XX cuando la idea de falta de identidad y mixtura se presenta de manera más notable. La creación musical más reciente ha pasado, como el resto de disciplinas artísticas, por un sin fin de movimientos y estilos que la hacen del todo inclasificable. Sin embargo es durante la segunda mitad de siglo, y cómo no en el siglo XXI, cuando los compositores han llegado todavía más lejos hasta anular, como en el caso de la música de Sánchez-Verdú, casi por completo la identidad de los instrumentos y procedimientos instrumentales y musicales conocidos.

Una de las propuestas más interesantes al respecto de esta identidad de los individuos fronterizos proviene del escritor libanés Amin Maalouf, en cuyo país convivían pacíficamente más de una quincena de comunidades culturales. Maalouf propone el concepto de identidad compuesta. Para comprenderlo es útil recoger la definición de identidad que propone Jiménez: *“El conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos...) a través de los cuáles los actores sociales (individuos o colectividades) demarcan*

---

<sup>113</sup> MEDINA GARCÍA, E. *Trabajadores fronterizos y transfronterizos en España y Portugal a lo largo de la historia*. Universidad de Extremadura.

*simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores sociales en una situación determinada, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados*<sup>114</sup>. La identidad es la cultura interiorizada por la persona según sus propias circunstancias de tiempo y espacio, propiciando así que el individuo se reconozca, se distinga y se proyecte<sup>115</sup>. Maalouf considera que cuando los elementos culturales que se interiorizan y se asimilan de manera congruente proceden de distintas culturas, la identidad que se configura es una identidad compuesta, la propia de una persona multicultural. De este modo, el problema principal al que se enfrentan las personas con distintas influencias culturales es “*elegir entre afirmar a ultranza su identidad y perderla por completo*”<sup>116</sup>. Esta personalidad multicultural es producto de estar en las lindes de dos países, de dos o tres idiomas, de varias tradiciones culturales, etc., es eso justamente lo que define la identidad. Como el mismo autor analiza, dicha identidad compuesta no se presenta carente de conflicto, sino que la solución a los conflictos se encuentra en las propias personas, en la auto aceptación de esa persona con identidad compuesta y multicultural que servirá de “enlace” entre las diversas comunidades y culturas. Esta idea de la identidad compuesta se da también en el terreno musical devenida de la mezcla de culturas que contextualiza la vida o la obra de un músico. Sin embargo, en mi opinión, en el caso de la creación y la interpretación musical podemos relacionar este hecho principalmente con la que mixtura que provoca la formación pluricultural de algunos intérpretes y compositores. Son muchos los artistas formados en diversas disciplinas y, en nuestro caso, muchos los músicos que han recibido una formación plural producto de su incursión en diferentes y muy variados terrenos musicales. La riqueza que ofrecen hoy en día intérpretes que han sabido aunar los conocimientos adquiridos en ámbitos como el jazz, la música popular e incluso otras músicas, propicia una nueva frescura, casi me atrevo a decir necesaria, al repertorio tantas veces escuchado en nuestras salas de conciertos. Pero, como argumenta Maalouf, tampoco aquí la identidad compuesta se presenta carente de conflicto. La

---

<sup>114</sup> GIMÉNEZ, G. Identidades en globalización. *Espiral*, 7 (19), 2000. pp. 27-48.

<sup>115</sup> NICOLÁS GAVILÁN, M<sup>a</sup> T. *Persona multicultural, comunicación intercultural. La propuesta de Amin Maalouf*. Comunicación y sociedad. Departamento de estudios de la Comunicación Social. Universidad de Guadalajara (México).

<sup>116</sup> MAALOUF, A. *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza, 1999. p. 43.

especialización muchas veces necesaria en nuestra contemporaneidad desprestigia en ocasiones esa mixtura y eclecticismo. Si bien es cierto que la formación de un músico exige una especialización y no se basa en saltar de una disciplina a otra sin profundizar en ninguna, son muy numerosos los casos de grandes intérpretes que han sabido aunar genialidad y conocimiento permitiendo cierta permeabilidad entre terrenos fronterizos enormemente alejados estilísticamente, y han enriquecido la música considerada culta a base de mostrar la artificialidad de algunas de esas fronteras preestablecidas.

Uno de los casos que aparece con más frecuencia en los estudios fronterizos es el de la frontera entre México y EEUU. Aquí aparece como figura destacada Amelia Malagamba, profesora en la Universidad de Texas, cuyo área de investigación se centra en el arte latino, especialmente el arte producido en y sobre dicha frontera. Malagamba recalca el término frontera en el ámbito de la cultura y su relación como espacio de conflicto, disputas y tensiones<sup>117</sup>, ya que además de la importancia como área geográfica espacial que señala el margen o la periferia, aparecen otras denotaciones que se dan en la cultura fronteriza y que se refieren a un aspecto de misterio y desconocimiento. Estos aspectos pueden, como ampliaremos posteriormente, extrapolarse también al mundo de la creación y la interpretación musical.

La frontera Norte de México marca unas diferencias insalvables de idioma y cultura, pero sobre todo de posibilidades. Uno de los textos más significativos en esta dirección es el de Suárez Ávila<sup>118</sup>, quien propone que la frontera no es sólo el espacio que limita, sino que significa e identifica la cultura de la región. La frontera deja de ser únicamente una línea para convertirse en un espacio social donde históricamente han interactuado las poblaciones vecinas. Dicha frontera tiene la connotación de ser el límite entre una y otra cultura. La frontera norte también es para los mexicanos la proximidad con Estados Unidos, “la tierra de las

---

<sup>117</sup> MALAGAMBA, A. Una visión del arte fronterizo. El poder del lugar y las geografías recordadas, en VALENZUELA ARCE, J. M. (ed.) *Por las fronteras del norte. Una aproximación a la frontera México-Estados Unidos. México*, Conaculta/fce, 2003, p. 366.

<sup>118</sup> SUÁREZ ÁVILA, P. *Op. cit.* 110.

oportunidades”, por eso muchos arriesgan su vida en busca de mejores oportunidades y condiciones de vida. En consecuencia, la frontera se convierte en ciudad de paso, donde predomina un estado de emergencia, inseguridad y violencia. Pero también la frontera mexicano-americana, como espacio geográfico, ha sido identificada con el desierto, el obstáculo infranqueable para los latinoamericanos que pretenden cruzar ilegalmente, haciendo patentes los peligros inminentes del cruce de la frontera. La idea del desierto como elemento predominante aparece también en Iglesias Prieto<sup>119</sup>, quien destaca que dicho espacio marca la cultura, la idiosincrasia y la dificultad de la vida y el cruce fronterizo. Sugiere que la cultura atraviesa las fronteras y que la cultura y sus movimientos están totalmente vinculados a los movimientos migratorios, es decir, que culturalmente la migración muestra la artificialidad de las fronteras geopolíticas. Es aquí donde se muestra en mi opinión el importantísimo papel que desempeñan los artistas tildados de fronterizos, que muestran las características sobresalientes a uno y otro lado de la frontera creando un espacio único con particularidades ajenas a ambos lados y demostrando como comentaba que las fronteras no son naturales. Este hecho es perfectamente trasladable a la interpretación y creación musicales, donde las fronteras que tratan de etiquetar y enmarcar diferentes estilos y movimientos se diluyen en un universo global con numerosos territorios híbridos de características especiales.

Según la propia Suárez Ávila, el aporte de la comunidad artística de Tijuana a la discusión sobre la frontera es muy importante en otros espacios fronterizos donde son discutidos los procesos de integración, migración y cultura. La propuesta más significativa es quizás la proyección de la frontera como un espacio abierto y dinámico. En la región fronteriza de Tijuana-San Diego ha habido una producción artística que tiene como temática principal la frontera y ha supuesto la primera época de conformación de colectivos artísticos en búsqueda de una identificación local de la región fronteriza, a través de la interpretación y representación de la vida cotidiana y la cultura local generada en ese espacio

---

<sup>119</sup> IGLESIAS PRIETO, N. Reseña bibliográfica: MACIEL, D.; HERRERA-SOBEK, M. (eds.) *Culture Across Borders. Mexican Immigration & Popular Culture* University of Arizona Press, 1998.

geográfico. Aparece el tema de la frontera como algo que da significado a la cultura propia de la región y permite explicar las dinámicas y estructuras que sólo se desarrollan en esa región fronteriza. La producción artística sirvió allí para expresar el conflicto en las identidades nacionales y culturales, así como los problemas económicos y sociales de la región. Los artistas latinos pudieron configurar, en los años ochenta, una propuesta sobre los conflictos de identidad y la nueva configuración cultural en espacios fronterizos. Pero proponen una discusión no sólo local, sino general de lo que son las fronteras. Defienden las comunidades fronterizas como comunidades móviles, donde transitan ideas, lenguajes artísticos y culturales, artistas, obras y proyectos culturales. Y esto nos lleva a punto más destacable, que es la visión de la frontera como espacio abierto y no un espacio de confrontación y limitación de la cultura. Suárez Ávila concluye que el estudio permite comprender cómo la situación geográfica de Tijuana, como espacio fronterizo, ha logrado históricamente la consolidación de una comunidad artística que se relaciona por medio de manifestaciones, prácticas, símbolos, espacios y formas de organización específicas que se expresan en obras artísticas donde se reflexionan sobre temáticas particulares manifiestas en la región. Estamos ante un movimiento cultural y artístico cuya expresión visual plantea nuevas formas de comprender los conceptos de frontera, migración, identidad, cultura de consumo y globalización. La comunidad artística ha buscado una identificación y significación con el espacio geográfico y social en el que vive, lo que provoca una discusión centrada en la frontera y los procesos sociales que se desarrollan en torno a ella. El arte es una manifestación social y cultural, que le permite contribuir y participar en la conformación social y la identidad. Aquí, el concepto de identidad social es abordado para significar a la comunidad artística con relación a manifestaciones, prácticas, símbolos, lugares y formas de organización. Encontramos otros muchos estudios centrados en torno a la frontera de Tijuana- San Diego, pero destaca entre todos el libro de Gloria Anzaldúa *Borderlands, la Nueva Mestiza*<sup>120</sup>, en el que la autora da muestra de esa condición híbrida e inclasificable, utilizando incluso una mezcla continua de los idiomas inglés y español.

---

<sup>120</sup> ANZALDÚA, G. *Borderlands, la Nueva Mestiza*. Aunt Lute Books: San Francisco.

Aunque como venimos observando es posible enlazar cada una de las ideas que hemos analizado con el proceso de la interpretación musical, es quizás en esta línea de la proyección de la frontera como un espacio abierto y dinámico donde podríamos enmarcar mejor la música contemporánea y especialmente la obra de Sánchez-Verdú. Si la música de reciente creación ofrece numerosísimos aspectos en los observar este dinamismo, la obra que nos ocupa se convierte en un referente que da un paso más al llevar la apertura a terrenos antes acotados, sobre todo en el ámbito de la emisión del sonido y de la utilización de la técnica y los recursos del instrumento. Como veremos en los puntos siguientes, el autor consigue transitar la frontera de un lado a otro hasta hacerla desaparecer casi totalmente, generando un universo sonoro que, como el arte producido en los territorios fronterizos, no pertenece a uno ni a otro lado sino que posee unas particularidades peculiares que lo hacen muy especial.

El territorio fronterizo no siempre responde a un lugar físico, al terreno demarcado con una línea de separación entre países o regiones, y sus espacios colindantes. Es quizás ésta la situación más fácilmente reconocible en el ámbito de la interpretación y creación musical. Ocurre, por ejemplo, en lo que define Sahuquillo como “*la frontera entre España y México*”<sup>121</sup>. En este caso, el autor añade un término más a los que venimos esgrimiendo de mixtura e inclasificable, el de la ambigüedad. Para él, el ser fronterizo corresponde a una sabiduría de la ambigüedad, e identifica la condición fronteriza con el cruce de caminos, cruce de destinos, fronteras y límites que se muestran tanto en la literatura y el resto de las disciplinas artísticas como en la vida. El término, que aparece aquí como novedoso, no lo es tanto, ya que está estrechamente relacionado con los que venimos analizando de indefinición e inclasificación. Sahuquillo analiza en sus textos el concepto de ambigüedad que aparece en numerosas autores relacionados con uno y otro lado de esta frontera, pero observa además cómo este concepto ofrece connotaciones positivas y negativas. Para Manuel Delgado<sup>122</sup> aparece la

---

<sup>121</sup> SAHUQUILLO, A. *El ser fronterizo y la sabiduría de la ambigüedad*. Colegio Universitario de Södertörn, Estocolmo (Suecia).

<sup>122</sup> DELGADO, M. reseña del libro APPADURAI, A. *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. El País, 27 de octubre de 2007. Babelia 10.

falta de clasificación como un aspecto negativo no sólo para el individuo, sino para la sociedad en la que se inserta. En el lado opuesto encontramos a Fernando Savater, quien asocia la ambigüedad con la ética, y asegura que todo aquello que no es ambiguo es “*dogma eclesiástico o código penal*”<sup>123</sup>. Sauquillo cita también a Juan Villoro, con quien coincide en el hecho de que la condición fronteriza no se refiere sólo a una circunstancia geográfica. Pero Villoro va más allá al argumentar que la frontera está en todas partes<sup>124</sup>, ya que no existe sólo la frontera con el exterior, sino también las fronteras interiores, que generan los márgenes o periferia. De nuevo, como veíamos anteriormente, encontramos en este autor la equivalencia entre la frontera, el límite, el salto y el cruce de caminos. Lo fronterizo tiene puntos de contacto con lo liminar o marginal, pero no es lo mismo. La idea de un centro del cual la identidad liminar o marginal se aleja no es igual de relevante para la identidad fronteriza, pero existen sin embargo culturas o países que han sido, son o quieren convertirse en centro o imperio. Relacionado con el término de ambigüedad aparece también la figura de Carlos Fuentes, que se enorgullece de su “*impureza*” estilística que no es, por supuesto, una falta de conciencia de los diferentes niveles que tiene el lenguaje<sup>125</sup>. El salto o la transgresión de fronteras que implica dicha impureza estilística o lingüística pueden ser observados a través del estudio de muchas de las obras de Fuentes y es también algo que el mismo autor declara que prefiere personalmente<sup>126</sup>. El idioma de Fuentes marca las fronteras y al mismo tiempo las salta. El autor muestra que la línea fronteriza que une y que separa se halla con frecuencia en el idioma. Como decíamos, esta frontera entre España y México no existe en el sentido convencional que suele tener el término frontera, pero existe en el sentido de que la frontera puede ser algo que separa y que, al mismo tiempo, une.

La ambigüedad se muestra como vemos necesaria para la apertura social. También al hablar de la interpretación constataremos cómo el hecho de movernos

---

<sup>123</sup> SAVATER, F. *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus, 1982.

<sup>124</sup> MANRIQUE SABOGAL, W. Entrevista a Villoro, *El País*. 29 de noviembre de 2003. Babelia 4.

<sup>125</sup> FUENTES, C. El tiempo de Octavio Paz, prólogo en: PAZ, O. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Alianza: Madrid, 1971.

<sup>126</sup> Lo dice en diferentes entrevistas, entre ellas: MJÖBERG, J. *Svenska Dagbladet*. 8 de mayo de 1983, p. 8.

en el territorio fronterizo ofrece notables beneficios al dar paso a una progresiva apertura hacia nuevos y ricos horizontes. Si bien no es menos cierto que la ambigüedad y la indeterminación aportan, como mencioné en la introducción a este capítulo y trataré de explicar más ampliamente en los puntos siguientes del mismo, connotaciones negativas en el proceso de preparación a la interpretación musical. Por otro lado, también podemos observar la idea de centro o centralismo en la traslación del concepto a la creación y la interpretación, y esta idea nos ofrece también aquí una suerte de pureza e impureza. Pero sobre todo en el terreno de la interpretación la idea de centro y de lo liminar nos aproxima de nuevo a la reflexión acerca del repertorio canónico y de otros repertorios minoritarios, que han de abrirse paso con dificultad en salas de concierto y compañías discográficas.

La impureza de la que presumía Fuentes, no se da sólo en las fronteras lingüísticas existentes entre diferentes países, ya que como comentábamos anteriormente, existen también las fronteras interiores, que marcan territorios indefinidos entre lenguas y dialectos dentro de un mismo país. De este hecho da cuenta el texto de Spindola acerca de la poesía mapuche<sup>127</sup>. La poesía, considerada ya por sí misma “*un lenguaje fronterizo*”<sup>128</sup> adquiere aquí un rasgo diferenciador más, que la aleja del terreno conocido y, podríamos decir, centralista. La producción de los poetas mapuche tiene entre sus rasgos distintivos el uso mezclado del *mapuzungún* y del español, como manifestación del contacto o mestizaje entre lenguas y culturas, y cuestiona desde las mismas fronteras culturales y políticas a los sistemas literarios nacionales monolingües. Así, Spindola propone un resquebrajamiento del “*viejo mapa lingüístico y cultural de la región que sólo hablaba en español*”, pero de nuevo da constancia, como veíamos en textos anteriores, de cómo la producción artística es muestra de un sentir “*más amplio de identidades y cosmovisiones en lucha ante los estados y sus políticas monoculturales*”. El mestizaje va más allá de las líneas marcadas en la separación de los estados, muchas veces debido a generaciones de desplazamiento

---

<sup>127</sup> SPINDOLA, J. Poesía Mapuche y Fronteras Culturales, *Confines, arte y cultura desde la Patagonia*, n° 20. julio-agosto 2009. Revuelto Magallanes: Chubut (Argentina).

<sup>128</sup> LUENGO, L. A. *Poesía en el León Fronterizo*. Discurso inaugural Fiesta de la Poesía. Villafranca del Bierzo (León), Junio 1982.



forzoso. Este mestizaje ha generado este mundo mapuche ya “*no idéntico en sí*”<sup>129</sup>, ha provocado unas diferencias culturales que se propagan hasta contagiarse con otras identidades marginales, silenciadas y vigiladas. La poesía mapuche contemporánea emerge como un arte fronterizo, desplazado; se construye desde su antigua transmisión oral, ahora plasmada en escritura que lucha por abrirse paso en el mapa poético de Argentina y Chile, que posee, según el texto, un carácter tan “*central*”. Esta poesía mapuche escapa del centro, es ajena a él, es una poética de cruce y mestizaje de lenguas que van bordeando las líneas de frontera; habita espacios de tensiones lingüísticas, culturales y sociales donde brotan particularidades y diferencias activas.

De nuevo el mestizaje característico de la poesía mapuche presenta numerosas resonancias en la creación y la interpretación musical, y da cuenta de otra de las características comunes a la música contemporánea. No podemos olvidar que dicha música se inscribe en una línea de tradición culta con siglos de historia, y que conserva en muchos casos los mismos instrumentos y modos de emisión explotados a lo largo de los años. Esto provoca esa suerte de centralismo que veíamos en el párrafo anterior. Pero inevitable y afortunadamente esa línea central ha encontrado numerosas vías de expresión desde comienzos del siglo XX que han provocado un buen número de manifestaciones marginales que no niegan en ningún caso el eje vertebrador de la música considerada culta, pero que añaden sin embargo una riqueza inestimable de recursos técnicos y musicales que, como en el caso de la poesía mapuche, la alejan de todo terreno conocido.

Pero el problema de la lengua utilizada por los artistas en general y los escritores en particular va un paso más allá cuando la elección de dicho lenguaje de comunicación y trasmisión plantea no sólo un problema de descentralización y de definición regional, como es el caso que acabamos de ver respecto a la poesía mapuche, sino que parte además de una importante escisión política, cultural y social. Es lo que podríamos llamar literatura en la lengua del otro. Este caso se da por ejemplo, en la literatura árabe en lengua francesa (recordemos que en el

---

<sup>129</sup> PAREDES PINDA, A. Prólogo, *Üi*. Lom: Santiago (Chile), 2005.

Magreb el francés está salpicado de la lengua árabe) y en la literatura sudamericana en lengua española (en Sudamérica, tras la colonización, los pueblos perdieron prácticamente sus lenguas aborígenes). Respecto al caso del Magreb nos habla el texto de Leonor Merino en el que recoge extractos de su conversación telefónica con el reputado arabista Braulio Justel Calabozo<sup>130</sup>. En él nos plantea cómo la lengua del otro, el francés, símbolo de la colonización, opresión y mutilación de la cultura propia, se convierte casi en una necesidad para la comunicación y expansión de las ideas. Escritores marroquíes, tales como Chraïbi, Khatibi, Bouraoui y Ben Jelloun, hablan y sueñan en una lengua pero escriben en otra. En todos ellos se sugiere la disyuntiva entre la lengua materna, más privada y podríamos decir, limitada, al ofrecer una posibilidad menor de difusión de las ideas, y la lengua colonizadora, que oprime la cultura propia como decíamos, pero ofrece sin embargo una posibilidad enorme de expansión y difusión de las ideas, al permitir una capacidad de comunicación mayor, algo que se plantea indispensable en la labor de cualquier artista. De este modo se produce un extraño puente entre la lengua árabe, que es para la autora “hechizante y voluptuosa”, y la lengua francesa, “conceptual y cartesiana”, en palabras de la misma. Todas las inquietudes expresadas así por sus autores, permiten una nueva literatura en la que la lengua francesa reestructura la lengua materna al tiempo que se adueña de su juego de seducción<sup>131</sup>.

Son mucho los escritores tildados de fronterizos, no sólo por la utilización de una u otra lengua (la materna o la que podríamos denominar de adopción), como veíamos anteriormente, sino también por los temas y los personajes presentes en sus libros y escritos. Así, encontramos, entre otros, el caso del escritor argentino Horacio Quiroga, que escribió la mayor parte de su obra en la zona confinada de Misiones Argentina<sup>132</sup>. Éste es no sólo un lugar localizado en una zona fronteriza geográficamente, sino también un lugar aislado de la urbanidad, el confort, la educación, y todo lo que simboliza la civilización. Sin

---

<sup>130</sup> MERINO, L. *Jirones literarios magrebíes en búsqueda de un amigo bueno*. Universidad Complutense de Madrid. Biblid [1133-8571] 5, pp. 143-147, 1997.

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> ZÚÑIGA NORIEGA, I. *La frontera escatológica: vida y muerte en “El hombre muerto” de Horacio Quiroga*. Universidad de Texas-Pan American. Hipertexto 1, 2005, pp. 109-115.

embargo, dicho autor enriquece esta literatura fronteriza, ya que la eleva a algo más abstracto al revelar que existen otros tipos de límites, como la frágil frontera entre la locura y la cordura, entre el alcoholismo y la sobriedad, entre el retraso mental y la inteligencia. La literatura de este autor incluye de ese modo fronteras lingüísticas, geográficas, humanas y estilísticas.

En el texto de Sahuquillo que analizábamos anteriormente<sup>133</sup> se argumenta cómo lo fronterizo, lo ambiguo y los destinos cruzados están presentes no sólo en la literatura, como venimos dando muestra, sino también en el cine mexicano de los últimos tiempos. Aparecen también referencias a una nueva frontera, el espacio entre el yo y el otro. En el ensayo *Del amor y los desórdenes de la identidad*, Cristina Peña-Marín hace alusión a “*la penetrabilidad de la frontera entre el yo y el otro*”<sup>134</sup>. Dicho espacio entre el yo y el otro, entre el amor y la sexualidad, son solamente dos de las muchas fronteras con las que tiene que enfrentarse el ser humano. La penetrabilidad o impenetrabilidad de ese espacio depende de muchos factores tanto individuales como sociales. Los cruces de caminos y cruces de destinos hacen también visibles las ambiguas fronteras que separan y unen a los seres humanos.

Volviendo a las fronteras físicas, la existencia de estos territorios limítrofes ajenos y tan diversos provoca en muchos casos la necesidad de una legislación especial que los rijan. Es el caso por ejemplo de las zonas fronterizas de Colombia, donde se han desarrollado sistemas de cooperación e integración no entre países sino entre zonas limítrofes de países vecinos<sup>135</sup>. Dichas zonas limítrofes poseen características similares a las del resto del país en que se sitúan, pero en ocasiones son muchas más las semejanzas que las unen a las zonas limítrofes de países colindantes. De ahí que se dé este carácter de indefinición y de falta de identificación con sus propios paisanos y su país. Una particularidad

---

<sup>133</sup> DELGADO, M. *Op. cit.* 122.

<sup>134</sup> PEÑA-MARÍN, C. *Del amor y los desórdenes de la identidad*, en Savater, F. (ed.) *Filosofía y sexualidad*. Barcelona: Anagrama, 1988. pp. 123-140.

<sup>135</sup> LIZARAZO RODRÍGUEZ, C. L.; DE LOMBAERDE, Ph. *Zonas de frontera en Colombia: nuevo instrumento para el desarrollo regional a través de la cooperación internacional*. Papel político nº 8, octubre de 1998, pp. 35-53.

primordial de estos intentos de legislación fronteriza, que más tarde podremos identificar claramente con la interpretación musical, radica en el hecho de que el desarrollo eficiente de las zonas fronterizas se enmarca dentro de una tendencia hacia la apertura, la globalización. Se produce así un proceso de descentralización, de no monopolización. La indefinición o, mejor dicho, el deseo de no clasificación, propicia la apertura de nuevos horizontes. Así, podemos asociar el carácter de falta de definición también con la posibilidad, que veremos posteriormente en el capítulo dedicado a la obra de Halffter, al abrir el camino hacia nuevos escenarios, gracias a la eliminación de obstáculos y barreras artificiales que impiden la interacción cultural. La idea de desarrollo eficiente es claramente aplicable a la interpretación musical. La apertura y la descentralización conllevan también en este caso una evolución de las técnicas y de las posibilidades musicales de cada instrumento, alejándolas del continuo revisionismo que provocan en algunos casos la cerrazón y las limitaciones innecesarias.

En la frontera el contacto con lo ajeno, con lo novedoso, acelera el desarrollo. Es lo que Luengo denomina “*actitud de tránsito, fenómeno de avance, de evolución fronteriza sin límites*”<sup>136</sup>, donde lo fronterizo abre puertas, el terreno ajeno genera nuevos horizontes desconocidos. Por otro lado, como nos recuerda el texto de Lizarazo Rodríguez y De Lombaerde, no se puede ignorar que los órganos nacionales tienen competencia dentro de todo el territorio nacional, incluso en las zonas de frontera. Este hecho es perfectamente trasladable también a la interpretación musical, donde los espacios fronterizos poseen algunas normas propias, como sucede en el caso de determinados modos de ejecución o emisión del sonido propios de la interpretación en la música contemporánea, pero dichas normas no anulan por completo otros terrenos más conocidos relativos a las cualidades intrínsecas del instrumento, de la notación, o de la interpretación y la musicalidad en general.

---

<sup>136</sup> PAREDES PINDA, A. *Op. cit.* 129.

Hemos analizado numerosos textos que hacen referencia a fenómenos artísticos, culturales y sociales de diversos territorios fronterizos, situados casi todos ellos en diferentes países de Latinoamérica. Pero una de las mayores fronteras, invisible pero presente en todo el mundo viene dada por la religión. El límite entre el mundo islámico y el, podríamos llamar, occidental escinde numerosos espacios en los que se dan todas las características expuestas anteriormente. Estos territorios poco definidos, en los que se mezclan no sólo diferencias religiosas sino también culturales y sociales enormes, existen entre países vecinos pero también en ocasiones dentro de un mismo país y, como no, en fronteras físicamente inexistentes. Así, encontramos importantes estudios al respecto, como los de Malek Bennabi en Algeria, Abdelkebir Khatibi en Marruecos, Nawal el Sadawi en Egipto, Ali Shariati en Irán, y Vandana Shiva y Ashis Nandi en la India. El mundo islámico está también presente en la música de Sánchez-Verdú, dando constancia una vez más de la naturaleza fronteriza que caracteriza gran parte de la obra de este compositor.

En un terreno totalmente alejado de los analizados hasta ahora en este capítulo encontramos textos que analizan el significado de la frontera y su repercusión tanto en la interpretación como en la creación musical. Es el caso del estudio de Goldenberg referente a la música de Astor Piazzolla<sup>137</sup>, donde considera que ciertos fenómenos musicales pueden representar vivencias asociadas a un lugar geográfico. En dicho texto se analizan aspectos formales, instrumentales e interpretativos que revelan en la composición de esta música una yuxtaposición de elementos provenientes del tango, jazz, barroco, etc. Esta yuxtaposición refleja una construcción por bloques ajena al desenvolvimiento lineal tradicional del tiempo musical: un “*espacio temporal donde coexisten temporalidades heterogéneas*”, espacio que da constancia de nuevo de cómo el territorio fronterizo se muestra en la creación artística como mezcla, hibridación, y espacio ajeno. El autor concluye que es posible que existan rasgos estructurales y contextuales intrínsecos a lo sonoro que posibilitan la identificación del material musical con el territorio fronterizo. Quizás por este motivo la música de Piazzolla

---

<sup>137</sup> GOLDENBERG, G. *La Música de Astor Piazzolla. Aspectos estilísticos y estructurales de un (Des)Territorialización*. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

es tan difícilmente clasificable. He de reconocer que disfruto muchísimo la música de este autor como intérprete y como oyente, pero sus obras son siempre complejas por la mezcla de estilos y formas estructurales. A la hora de trabajar sus partituras se me plantean un buen número de dudas debidas a esa inclasificación y en muchas ocasiones es el proceso mismo de preparación el que termina definiendo la interpretación en una u otra dirección. Es posiblemente ahí donde radica parte de la esencia seductora de la música de Piazzolla, además de por sus bellísimos temas y giros armónicos, que atrae tanto al oyente como al intérprete por su capacidad de sorprender y de permanecer viva en cada nueva interpretación. El carácter heterogéneo de yuxtaposición de estilos y características presente en Piazzolla se muestra en un buen número de autores a lo largo de los siglos XX y XXI. La velocidad con que se han desarrollado cada uno de los movimientos culturales unida al desarrollo sin límites provocado por la evolución tecnológica han propiciado un universo artístico donde las fronteras se diluyen cada vez con mayor facilidad. Este hecho provoca una tendencia a una creación musical imposible de clasificar, mezcla de diferentes estilos, formas, estructuras e incluso contextos.

Como venimos analizando, son numerosos los artículos y estudios que hacen referencia al arte producido en territorios limítrofes. Todas las ideas expuestas en esta aproximación a los textos en torno al límite como territorio fronterizo pueden ser reconocidas, como veremos en los puntos siguientes, en uno u otro aspecto de la interpretación musical. Resulta sorprendente para mí comprobar cómo una visión en la que en principio no había reparado puede proyectar las claras resonancias en el proceso performativo que veremos a continuación, llegando incluso a formar parte indisoluble de mi proceso de interpretación.

### 3.2.3. EXPLORANDO E IMAGINANDO FRONTERAS: *DEPLORATIO, FRANCISCO GUERRERO IN MEMORIAM.*

“[...] *poiché la mente umana non riesce a concepire l'infinito... non le resta che contentarsi dell' indefinito, delle sensazioni che confondendosi l'una con l'altra creano un' impressione d' illimitato [...]*”<sup>138</sup>.

Hemos relacionado, como presentamos anteriormente, la visión del límite como territorio fronterizo e indefinido con la obra para violonchelo solo *Deploratio, Francisco Guerrero in memoriam*. La partitura de Sánchez-Verdú puede presentar asociaciones, o al menos me incentivó a hacerlo, con las características de los terrenos fronterizos y de sus particularidades especiales. La interpretación de esta pieza plantea una búsqueda en los recursos tímbricos del instrumento, lo que conlleva una serie de exigencias técnicas a las que estamos poco habituados como instrumentistas. Dicha búsqueda no va en la dirección de perfeccionar el sonido y timbre habituales del violonchelo, ni la técnica particular del violonchelista, sino que abre la puerta a un espacio desconocido de armónicos y cualidades sonoras extremas, hasta el punto de la ausencia total de reconocimiento del timbre. Es aquí donde radica la principal dificultad de la pieza, al obligar al intérprete a moverse en un terreno desconocido, no explorado previamente.

El primer parámetro que encontramos al enfrentarnos al estudio de la obra es la *discordatura* necesaria para su interpretación, y para analizar cómo incide en el acto performativo vamos a tratar de explicar claramente en qué consiste. *Discordatura* es el término que utilizamos para denominar la afinación especial de las cuerdas del instrumento, supone un cambio en la afinación de una o varias de las cuerdas de un instrumento (de cuerda) para tocar una determinada música o pieza musical. La *discordatura* convierte al instrumento en *transpositor*, esto es, que produce una altura diferente de la que aparece escrita en la partitura. Recordemos que las cuerdas del violonchelo se afinan por quintas, así la primera

---

<sup>138</sup> CALVINO, I. *Lezioni americane*. Citado en SÁNCHEZ-VERDÚ, J. M<sup>a</sup>. *Deploratio Francisco Guerrero in memoriam* (partitura).

cuerda corresponde al la<sub>2</sub>, la segunda al re<sub>2</sub>, la tercera al sol<sub>1</sub> y la cuarta al do<sub>1</sub> (Fig. 13).

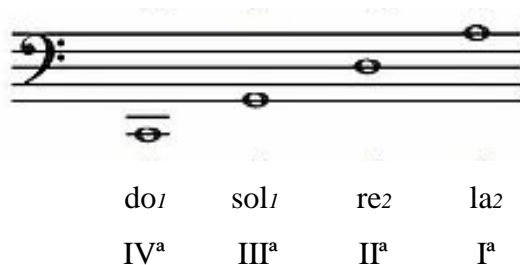


Fig. 13: Afinación habitual de las cuerdas del violonchelo.

Los sonidos de la gráfica corresponden a las cuerdas al aire sin pulsar ningún dedo de la mano izquierda, es decir, cuando vibran en toda su longitud. La *descordatura* en sí no es una novedad en esta partitura, pues aparece ya en obras previas no sólo del siglo XX, sino también a lo largo de toda la historia de la música. En esta partitura las cuerdas inferiores (tercera y cuarta) bajan un semitono cada una para pasar a estar afinadas en fa #<sub>1</sub> y si<sub>1</sub> (Fig. 14).



Fig. 14: Descordatura demandada en la obra *Deploratio, Francisco Guerrero in memoriam* de Sánchez-Verdú.

Para algunos intérpretes la *descordatura* es, de algún modo, destructiva de la entonación<sup>139</sup>, pero podemos afirmar que en este caso dicha *descordatura* supone no sólo un hito técnico y una dificultad añadida a la lectura de la partitura, ya que las referencias habituales automatizadas con el estudio a lo largo de los años cambian totalmente, sino que añade unas características que hacen que la partitura sea más especial y que la acerca aún más a las peculiaridades que analizábamos anteriormente del territorio ajeno. Al bajar la afinación de la cuarta

<sup>139</sup> MOORE, L. G. *Op. cit.* 14, p. 31.



cuerda se amplía el registro del instrumento un semitono, pero lo más importante en este sentido es que modificamos dicha amplitud en el extremo inferior, donde este límite era antes una barrera infranqueable. Así, los límites del registro, que suponen una de las características principales en la definición de las peculiaridades propias del instrumento y que ayudan a su reconocimiento y clasificación, se disipan para ampliar las posibilidades tanto técnicas como musicales del instrumento. La frontera inferior del registro que constituye en el violonchelo una barrera infranqueable se convierte aquí, como observábamos en las ideas teóricas de Suarez Avila, en un espacio abierto y dinámico, que ofrece un novedoso escenario de resonancias en el instrumento.

La afinación particular de las cuerdas producto de la *descordatura* provoca además una serie de armónicos especial ajena a las habituales en el violonchelo, dotándolo de unas características aún más particulares. Hemos de explicar aquí que llamamos serie de armónicos a los sonidos que resultan de la producción de un sonido fundamental. Así, la serie de armónicos es una sucesión de los sonidos cuyas frecuencias son múltiplos enteros positivos de las frecuencias de dicha nota base, que llamamos fundamental. La cantidad y la presencia de cada uno de los armónicos de un sonido determinan entre otras cosas el timbre, que es la característica del sonido que nos permite diferenciar unos instrumentos musicales de otros. Para estudiar la serie armónica se numera cada sonido con un índice, comenzando por el número uno para el sonido fundamental (Fig. 15). Aunque la serie se prolonga indefinidamente, sólo podemos oír los armónicos que quedan dentro del registro audible para el oído humano, entre 20 y 20.000 hz. aproximadamente.

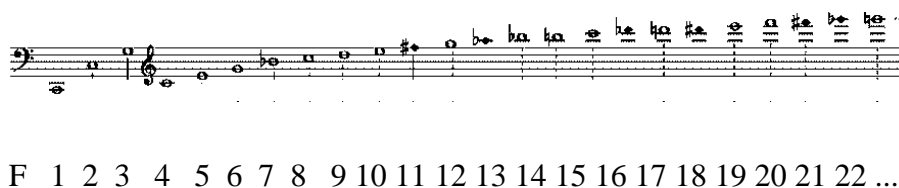


Fig. 15: Serie de armónicos original de la IVª cuerda del violonchelo do.

Aquí es donde radica la principal novedad en la obra de Sánchez-Verdú, en la utilización de dichos armónicos naturales anteriormente desconocidos, de manera que caracterizan la música de un modo especial dotándola de un color y timbre ajeno y novedoso en el violonchelo. Así, al utilizar la *descordatura* sólo en las dos cuerdas inferiores, y mantener la afinación tradicional en las dos superiores, se produce asimismo una mixtura entre lo conocido y lo ajeno. Dicha mixtura provoca a su vez una interacción inédita, que es debida a que las cuerdas no vibran aisladamente, sino que el movimiento o la acción sobre una de ellas genera unas ondas en la caja del instrumento y en el aire que ponen en movimiento en mayor o menor medida a las otras. Este movimiento de las cuerdas que no están siendo pulsadas con el arco o con otra fuerza externa, sino que se produce por la transmisión de las ondas sonoras por el aire o por la caja del instrumento, se conoce con el nombre de *vibración por simpatía*, ya que se produce solamente entre cuerdas que comparten uno o más de los armónicos que se encuentran más presentes en cada sonido. La interacción inédita de las cuerdas a la que hacíamos referencia genera unos armónicos y vibraciones novedosas que enriquecen, como decíamos, las cualidades sonoras y tímbricas del instrumento. Podemos observar claramente las resonancias de los textos teóricos que hacían referencia a las ideas de interacción e intercambio características de la frontera. Al igual que en dicha frontera, en esta obra de Sánchez-Verdú se produce una interacción original entre las cuerdas del violonchelo. Pero también, debido a la conjunción de las resonancias habituales del instrumento en las cuerdas superiores con las más recientes, provocadas por la *descordatura* en las cuerdas inferiores, podemos conectar con la idea de identidad compuesta acuñada por Maalouf, ya que la sonoridad del violonchelo aquí es el resultado de una novedosa construcción de su identidad, devenida de la suma de cualidades y características bien diferentes de las convencionales.

Para hacer todavía más rica y compleja la vibración *por simpatía* de las cuerdas, el compositor añade un recurso insólito más, que denomina *nota base* en la partitura. En algunos casos, durante la ejecución de un sonido determinado, el autor demanda que el intérprete pise otra nota con la mano izquierda. Pero dicho

sonido no es tocado mediante el arco ni pizzicato, ni ninguna otra acción externa, sino que vibrará *por simpatía* gracias a la emisión de la nota, podríamos decir, real, que el intérprete está tocando en ese momento justo. Esta novedad enriquece aún más las cualidades tímbricas y de vibración del instrumento, que no se limitan aquí a la mera utilización habitual de la vibración *por simpatía* de las cuerdas al aire. Los novedosos armónicos y resonancias producidos tanto por la *descordatura* como por la vibración de la nota base plantean al intérprete en esta obra un escenario misterioso y desconocido, como apuntábamos al exponer las ideas teóricas en torno a la frontera y los espacios fronterizos, que dota al proceso de interpretación de una notable complejidad haciéndolo al tiempo muy interesante e inspirador.

Otra de las características presentes en esta obra y en gran parte de la música de Sánchez-Verdú es la utilización no tradicional de los armónicos naturales de la cuerda. Recordemos que, como apunta el genial violinista I. Arditti, quien dedica la mayor parte de su labor performativa a la música contemporánea, los armónicos se obtienen más fácilmente en las cuerdas graves, gracias a su grosor y a la lentitud de la vibración<sup>140</sup>, por lo que la original afinación resulta aquí más productiva que nunca. Dada la serie de armónicos anteriormente expuesta, aparecen un gran número de armónicos en cada una de las cuerdas con sólo rozar cada una de ellas en un punto determinado de su longitud. Se llaman armónicos naturales porque aparecen con sólo rozar la cuerda, como decíamos, pero también porque forman parte de la serie armónica de cada uno de los sonidos fundamentales correspondientes a las cuerdas al aire. Así, si colocamos el dedo en la mitad exacta de una cuerda aparece la octava del sonido de la cuerda al aire (2º armónico), si lo hacemos en un tercio exacto de la longitud aparece la quinta (3º armónico), si dividimos ahora la cuerda en cuatro partes aparece la nota dos octavas superior a la fundamental de la cuerda al aire (4º armónico), y así sucesivamente (Fig. 16). Además de estos armónicos naturales, es posible producir otros sonidos armónicos gracias a lo que conocemos como armónicos artificiales, ya que son producidos por dos dedos. Uno de los dedos pisará la que

---

<sup>140</sup> ARDITTI, I.; PLATZ, R. H. P. *Techniques of violin playing*. Bärenreiter: Kassel, 2013. p. 59.

llamamos nota base del armónico y el otro rozará la cuerda ligeramente, como en el caso de los armónicos naturales, a una distancia determinada. Según el intervalo abarcado en esta distancia utilizamos diferentes nomenclaturas: armónico de 4ª, 5ª, 8ª, etc.

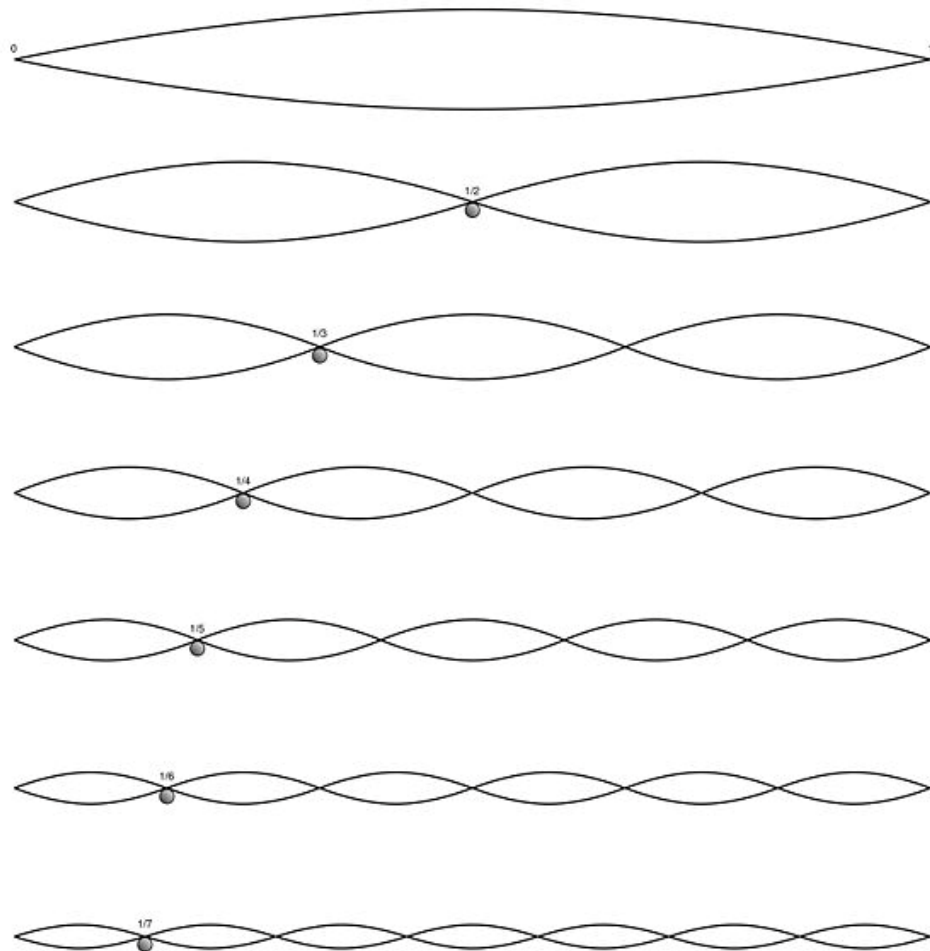


Fig. 16: División de la cuerda para la obtención de armónicos naturales. El denominador de cada fracción se corresponde con el número del armónico que se obtiene.

Habitualmente, los sonidos armónicos naturales utilizados con más frecuencia por los compositores y los intérpretes son los más cercanos, esto es, primero, segundo, tercero y cuarto, ya que son los que se obtienen con más facilidad y claridad. Pero el compositor utiliza en esta partitura armónicos mucho más alejados, difíciles de conseguir en el instrumento. Estos armónicos casi

desconocidos y poco explorados provocan que el intérprete se mueva en un territorio de inseguridad tanto técnica como musicalmente, como ocurría al hablar de los espacios fronterizos, y debe superar las tensiones y el conflicto inicial que ello conlleva. El primer conflicto está en que al ser armónicos, como decíamos, alejados, su obtención se dificulta muchísimo. Así, el intérprete debe desarrollar nuevos modos de emisión en el arco que permitan la ejecución. Debe transitar entre diferentes presiones en el arco (esto es, la cantidad de peso que dejamos sobre el arco y la cuerda al emitir un sonido), diferentes velocidades (la rapidez o lentitud con que desplazamos el arco en la cuerda), y diferentes puntos de contacto (la proximidad o lejanía del punto en el que el arco entra en contacto con la cuerda hacia el puente y, en el lado opuesto, hacia el *batedor*). Esta movilidad o tránsito entre todos los parámetros citados anteriormente se da generalmente en el arco para obtener diferentes intensidades o dinámicas (*f*, fuerte/*p*, piano, y las gradaciones entre ellas), o colores (más intenso, más velado, *sul ponticello*, *sul tasto*, etc.), u otros efectos que tienen que ver con las cualidades y el timbre de los sonidos, pero no se utiliza normalmente para obtener las diferentes alturas y la afinación de las notas. La labor de obtener la altura de los sonidos corresponde habitualmente a la mano izquierda al pisar la cuerda en diferentes posiciones. De esta manera, he identificado este modo de emisión fronterizo en la interpretación con la artificialidad de las fronteras. Esto es, los diferentes parámetros sonoros no vienen delimitados físicamente según la, podríamos decir, centralizada división técnica de las acciones entre una y otra mano, sino que se generan en un espacio abierto en el que la acción instrumental se globaliza al incidir todas las acciones en todas las cualidades del sonido (altura, intensidad, etc.). Podríamos hablar así de una polivalencia de las acciones de una y otra mano y de la relatividad de las fronteras convencionales entre la capacidad de acción y las cualidades a obtener por ambas manos.

Pero también a lo largo de la ejecución de un armónico aparece en la partitura otra exigencia que nos lleva todavía más lejos en el territorio híbrido, es la utilización del arco *sul ponticello*. Recordemos que este recurso significa técnicamente pasar el arco muy cerca del puente con una determinada presión que

produzca un sonido metálico bien alejado de la sonoridad habitual en el violonchelo, y tímbrica y musicalmente supone la obtención de diferentes armónicos gracias a esa aproximación al puente y según la presión que ejerzamos sobre la cuerda. Así, dentro de cada armónico natural que hemos tratado de obtener con la mayor pureza posible (recordemos que en ocasiones es francamente difícil por su lejanía de la nota fundamental), se produce, al aproximarnos al puente, una suerte de impureza sonora que podemos conectar con las ideas teóricas planteadas por Fuentes, y otros autores que se enorgullecían de ella. Dicha impureza no es totalmente controlable, ya que la aproximación se hace de manera progresiva. El territorio sonoro se muestra aquí más ajeno que nunca, enlazando de nuevo con las ideas esbozadas acerca de los espacios híbridos y el carácter de indeterminación predominante en ellos, debido a la mixtura no sólo entre diferentes armónicos obtenidos con el punto de contacto y la presión del arco, sino también con pequeños ruidos devenidos del movimiento vertical del arco sobre la cuerda (hacia abajo desde la posición normal a la posición *sul ponticello*, y hacia arriba de vuelta al arco normal). Y todo el proceso conlleva una ambigüedad tremenda no sólo en la indefinición de la altura emitida por el instrumento, sino incluso en la identificación de la fuente que nos lleva a dejar de reconocer el timbre del violonchelo como tal. Esta ambigüedad, que reconocemos en el planteamiento teórico de Sahuquillo, nos ofrece un espacio abierto que conforma una nueva configuración sonora del instrumento.

Debemos considerar también en esta partitura la utilización de los microtonos como elemento que me hace pensar aún más en la frontera como una clave para entender mejor esta pieza. Recordemos que la afinación temperada (la del piano), utilizada de modo más generalizado, divide la octava en doce semitonos iguales, así la distancia entre las notas de una escala occidental tradicional es siempre de un semitono o dos semitonos (dos semitonos = un tono). De este modo, en dicha afinación tradicional, el intervalo con notación y afinación más pequeño es el semitono. Es necesario explicar también aquí que la afinación temperada no es la única utilizada en las cuerdas. También se utilizan otras con mayor o menor frecuencia dependiendo de si tocamos solos, o del tipo de

agrupación o de los instrumentos con los que se realiza una interpretación en concreto. Éstas son: la afinación natural, que es la que responde a la serie armónica natural generada por un sonido fundamental cualquiera como veíamos anteriormente; la afinación expresiva, que pone el énfasis en algunos de los grados de la escala así como en la utilización de los bemoles (se simbolizan con una *b*, y bajan un semitono la afinación de la nota) o sostenidos (se simbolizan con un #, y suben un semitono la afinación de la nota); etc. Pero en cualquier caso, en todas ellas hablamos de tonos y semitonos más pequeños o más grandes que el temperado, sin que esto suponga llegar a fracciones diferentes, y no se utiliza una nomenclatura ni notación especial para determinarla. Sin embargo, ya desde la Antigüedad, Pitágoras, entre otros, reconocía divisiones más pequeñas que el semitono (por ejemplo la coma), pero dichas divisiones no han sido utilizadas en la música occidental culta (hablamos de música culta escrita para diferenciarla de la popular de transmisión oral). A lo largo del siglo XX, y como no durante todo el siglo XXI, han venido utilizándose algunas de esas divisiones más pequeñas. Estas fracciones novedosas comenzaron siendo préstamo de otras músicas, como las escalas orientales, utilizadas por primera vez en la historia de la música occidental por los Impresionistas en el cambio del siglo XIX al XX. Pero pronto vinieron a formar parte de la música de Vanguardia pasando, de ser un préstamo, a ser uno de los elementos definitorios decisivos en algunas de estas músicas. Dichas fracciones novedosas dividen un tono no sólo en dos (semitono), sino también en cuatro (cuarto de tono), en tres (tercio de tono) y en otras fracciones más complejas ( $\frac{3}{8}$  de tono,  $\frac{5}{8}$  de tono, etc.). Estas divisiones más pequeñas que el semitono temperado no pueden ser nunca ejecutadas en el piano, pero sí, con mayor o menor facilidad (según la complicación de la fracción y el registro en el que se presenta), en los instrumentos de viento y de cuerda, y en algunos instrumentos de percusión. Como comentábamos anteriormente estas nuevas divisiones han dado lugar a nuevas grafías en la notación musical.

Las divisiones de un semitono son difíciles de escuchar. Para el instrumentista de cuerda que es constantemente censurado por su afinación es

muy difícil destruir aquello que se ha pasado años desarrollando<sup>141</sup>. Me parece importante recordar aquí que la afinación requiere una tarea realmente compleja en la interpretación de los instrumentos de cuerda, la ausencia de trastes o señales visuales en el mástil hace que sólo pueda ser solventada gracias a una intensa práctica. Por eso, intérpretes reconocidos propugnan un especial cuidado por parte del compositor en la utilización de de las alturas no temperadas o los microtonos. Arditti argumenta que el intérprete sólo puede reproducir correctamente aquello que puede escuchar en su oído interior, por lo que lo más lógico es que el compositor escriba sólo intervalos que puede escuchar y cantar él mismo: “*habilidad para cantar = habilidad para escuchar = autorización para escribir*”<sup>142</sup>. Las recomendaciones del violinista, a las que me uno, son perfectamente respetadas en la música de Sánchez-Verdú, perfecto conocedor no sólo de los instrumentos y sus modos de ejecución sino también de los procesos psíquicos necesarios para la interpretación de calidad. Pero lo interesante en esta partitura respecto de la afinación es que la utilización de esas fracciones más pequeñas que el semitono no anula en absoluto la afinación, podríamos decir, tradicional de las cuerdas. No supone una monopolización de la microtonalidad, sino que se da una fusión entre ambos modos de afinación, de modo que se enriquece aún más la interpretación a nivel técnico, pero sobre todo musical, gracias a la complejidad tímbrica que nos ofrece dicha fusión. De nuevo esta convergencia de cualidades y características diferentes en una misma pieza nos conecta con la idea de identidad compuesta que veíamos también al hablar de los armónicos originales producidos por la *descordatura*. Como en el argumento de Maalouf, como intérprete he de interiorizar necesariamente diferentes circunstancias en la interpretación para reconocermé y proyectarme en la música de Sánchez-Verdú. El músico no puede aquí afirmar a ultranza su identidad, si entendemos como tal su formación clásica, como apuntaba el reconocido escritor libanés, sino que gracias a la obra que nos ocupa puede actuar como “enlace” entre diversos modos de ejecución, sonoridades y, consecuentemente, cualidades expresivas y musicales.

---

<sup>141</sup> MOORE, L. G. *Op. cit.* 14, p. 35.

<sup>142</sup> ARDITTI, I.; PLATZ, R. H. P. *Op Cit.* 140. p. 14.



Todos los parámetros expuestos hasta ahora son además objeto de una innovación más en esta partitura, es el uso de los puntos suspensivos ([...]), que dotan a la obra de un margen de aleatoriedad en su interpretación. En estos puntos suspensivos el autor cede al intérprete el poder de decidir cuál será la duración exacta de cada una de las acciones sonoras, ya que dichos puntos suponen la repetición indeterminada del pasaje o motivo precedente, aunque limita la duración total de la pieza a 8'30''. Podríamos relacionar este hecho con la legislación especial presente en determinados espacios fronterizos que exponíamos en las lecturas, ya que se permite cierto margen a esta región de frontera, el intérprete puede ajustar las duraciones de los diferentes pasajes o motivos, pero rige en cierto modo una especie de ley centralista, que sería en este caso la duración total de la obra.

Otro de los elementos que se dejan a la elección del intérprete, y que está estrechamente relacionado con lo que veníamos exponiendo en el párrafo anterior, es el *tempo* de la pieza. El compositor marca un margen que va de la negra a 46 a la negra a 54 (recordemos que el tempo de una partitura se especifica en pulsaciones por minuto, por lo que un número más bajo indica un tempo más lento), y aclara en las *Notas sobre la interpretación* que aparecen anexas a la partitura, que la elección del tempo dependerá “*del violonchelo utilizado, de su tiempo de reacción, cantidad de resonancias, rapidez en la producción de trémolos con armónicos naturales, etc.*” Es importantísimo destacar aquí que, con esta explicación, el compositor permite al intérprete adaptar la pieza a la personalidad y cualidades propias del violonchelo que se está utilizando, pero de manera implícita, se permite adaptar la pieza también a las cualidades y capacidades propias del intérprete. Se respeta así la identidad de cada artista y de su instrumento, e inevitablemente se deja un margen de indefinición en la pieza que la hace aún más fronteriza si cabe. Como en todo arte fronterizo, el músico ha de construir aquí su propia identidad. Además aclara que “*el intérprete deberá adecuar el tempo elegido a las características acústicas del espacio del concierto.*” Esto provoca que ambas decisiones, la duración de los puntos suspensivos en cada pasaje y la elección del tempo, se integren de manera que no

se puede tomar una sin tener en cuenta la otra. Dicha integración se debe a que si elegimos un tempo más lento, habremos de tener en cuenta que la duración de la repetición a lo largo de los puntos suspensivos habrá de ser menor para no sobrepasar la duración máxima de la obra indicada por el compositor. Como en la frontera, esta circunstancia dota a la pieza de un carácter abierto y dinámico, en el que se da esa actitud de tránsito y de evolución fronteriza que hemos observado en los argumentos teóricos de Luengo.

Aparece aún otra novedad que da un carácter especial y también en cierto modo desconocido a la partitura, es la utilización de la percusión sobre las cuerdas. Se presenta dicha percusión en ocasiones en la mano izquierda, demandando el compositor la altura exacta de la cuerda donde deben producirse los golpes, y otras en la derecha, donde la afinación viene fijada por la mano izquierda y la mano derecha puede golpear la cuerda en el punto que elija el intérprete, a fin de obtener la mayor cantidad de armónicos que sea posible. Así, se produce de nuevo una acción híbrida de ambas manos ya que no se mantienen los cánones habituales de emisión del sonido en la derecha y obtención de la afinación en la izquierda, como comentábamos al hablar de la obtención de los armónicos. De este modo podemos hablar también aquí de un constante intercambio en las funciones tradicionales de ambas manos.

Finalmente, quizás lo más destacable del análisis para la interpretación de esta partitura es cómo la unión de todos esos parámetros que se encuentran aquí en el espacio limítrofe al que venimos haciendo alusión, permite al intérprete (yo, en este caso) desarrollar de manera eficiente y progresiva las capacidades como violonchelista y como músico. Esto sucede gracias a esa descentralización que exige, y por otro lado posibilita, una constante búsqueda y evolución en las aptitudes técnicas y musicales propias para ser capaz de movernos en ese territorio novedoso antes inexplorado. De este modo, al provocar dicha evolución, la partitura consigue desarrollar la técnica del violonchelo en general y sus cualidades tímbricas, así como las posibilidades expresivas y musicales de este instrumento. Podemos decir así que esta obra complementa la técnica central del

violonchelo al presentar aspectos técnicos y musicales que son de algún modo marginales o liminares. Y este hecho, que supone en principio un peligro para el intérprete por su desconocimiento, por un posible temor a lo ajeno, deviene como decíamos un desarrollo importantísimo de sus posibilidades técnicas y sobre todo musicales.

#### 3.2.4. EL PROCESO PERFORMATIVO.

Tras mi lectura interpretativa de la partitura orientada a las cualidades y adjetivos referentes a la apreciación del límite como territorio ajeno y desconocido vamos a tratar de explicar aquí de manera, podríamos decir, más empírica cómo se ha desarrollado el complejo proceso de preparación para la interpretación, y a verificar la validez o no del método de trabajo en cada una de las decisiones instrumentales y expresivas tomadas a lo largo del proceso performativo.

Antes de comenzar dicha labor, es necesario aclarar lo difícil que resulta describir con palabras algunos aspectos musicales, ya que no existe un léxico específico para nombrar de manera objetiva determinadas áreas sutiles de la música, tales como el tiempo, las cualidades sonoras, los ataques y articulaciones de cada uno de los sonidos, etc. Debido a esta falta de léxico específico suficientemente sutil para describir cada una de las posibles gradaciones en los diferentes parámetros musicales, muchas veces los músicos se han visto obligados a hablar metafóricamente al respecto, en muchos casos utilizando intangibles relaciones de sinestesia. Sin embargo, vamos a tratar de evitar aquí dichas explicaciones metafóricas, ya que no parece que sea el lenguaje adecuado a un texto académico que tiene entre sus objetivos el compartir conocimiento. Por otro lado, la investigación artística utiliza en muchos casos las nuevas tecnologías como una alternativa fidedigna para expresar los resultados de su trabajo. Estas nuevas tecnologías son capaces de analizar científicamente muchos aspectos musicales como el *rubato* (la manera de organizar el tempo musical) o las dinámicas a lo largo de diferentes interpretaciones<sup>143</sup>. Tampoco será ésta nuestra

---

<sup>143</sup> CERVINO, A. *(In)forming movements: towards a performance of Alfred Schnittke's second piano sonata*. Lemmensinstituut, Leuven. Orpheus Research Centre in Music, Orpheus Instituut, Ghent. PhD student docARTES programme Katholieke Universiteit Leuven.

labor aquí, ya que no vamos a tratar de identificar sutiles modificaciones realizadas a lo largo de diferentes interpretaciones, sino que vamos a exponer cómo el concepto de límite en el sentido de frontera aparece estrechamente vinculado no sólo al momento final de la interpretación pública, sino también a todo el proceso, previo a dicha interpretación, que se desarrolla a veces durante meses, en pos de la preparación de dicho proyecto interpretativo.

He de empezar explicando que el compositor demuestra en sus partituras un amplísimo conocimiento de los recursos de los instrumentos, puedo constatar que en muchos casos dicho conocimiento va muchos más lejos que el de los propios intérpretes. Así, la partitura aparece repleta de información del autor para guiar al intérprete en la consecución de los sonidos a obtener. Podemos considerar dicha información como notación prescriptiva, ya que explica exactamente qué mecanismos y recursos técnicos utilizar en cada caso para la obtención de un sonido. Aparece también notación descriptiva en la partitura, pero podríamos decir que en un segundo plano, ya que la mera descripción del sonido por parte del compositor no sería correctamente comprendida por el intérprete de no ser por la prescripción para la ejecución. Esto es debido a que los cánones y patrones inevitablemente arraigados en cualquier ejecutante no habituado al lenguaje de este compositor condicionarían negativamente la comprensión de las descripciones acerca de las cualidades sonoras a obtener. Es aquí donde radica posiblemente la mayor dificultad en la música de Sánchez-Verdú, ya que el violonchelista no puede prever o imaginar con cierta claridad el resultado sonoro de la partitura y se encuentra a lo largo de buena parte de la preparación a la interpretación en un territorio desconocido. El mencionado territorio ajeno se presenta también en la propia utilización de la afinación y de los armónicos del violonchelo, hasta llevar, como venimos esgrimiendo, el resultado sonoro y consecuentemente la expresión musical de la obra a límites totalmente insospechados.

Debo aclarar aquí cómo me planteo como intérprete el proceso de preparación a la interpretación. Es importante destacar que en el estudio o práctica de una obra no puedo limitarme a la mera repetición de pasajes para superar los

aspectos técnicos que la partitura presenta, sino que es necesaria una constante observación y reflexión que dirija todo el proceso. Dicha reflexión va generando una especie de esquema o mapa de la obra que nos ayudará a poder transmitir mejor los aspectos relacionados con la construcción global de la música por parte del compositor, así como sus posibles deseos de comunicación. Son muchos los estudios acerca de los múltiples tipos de análisis de la obra que podemos realizar, pero lo más importante para mí es qué información ofrece cada uno de estos modos de analizar una partitura para mi labor como intérprete. Utilizando esos tipos diversos de análisis en el estudio de la obra se llega a conocer su estructura, carácter, contenido (si es que lo tiene, o pretende tenerlo), etc. Pero siempre resulta complicado plasmar en el corto espacio de tiempo que dura la pieza todo el conocimiento adquirido durante meses de preparación a la interpretación.

Al hablar de la obra de Sánchez -Verdú debemos tener en cuenta que, al inicio del proceso performativo, la primera reacción del intérprete ante un texto musical con las características que hemos mencionado es la necesidad de romper de algún modo con un buen número de condicionamientos previos en cuanto a la emisión del sonido y el timbre del instrumento, por la falta de conexión existente entre los elementos presentes en la partitura y los desarrollados y trabajados previamente durante la formación instrumental tradicional general. No podemos olvidar que nuestro modo de proceder con una partitura de estas características puede ser contraproducente, ya que el bagaje musical que guía la acción de cada intérprete está condicionado por sus propias experiencias: la música que ha escuchado, el repertorio que ha trabajado, etc., y esta labor previa está básicamente centrada en la música de los siglos XVIII, XIX y, a lo sumo, comienzos del XX. Vemos cómo en primer lugar se nos plantea la frontera como un obstáculo infranqueable, debido a esta formación previa, y podemos reconocer a su alrededor un halo de misterio y desconocimiento, como argumentábamos en el proceso teórico. Lamentablemente muchos colegas se quedan en este primer estadio perdiendo la oportunidad no sólo de interpretar una música fantástica, sino sobre todo de descubrir el espacio abierto y dinámico que nos ofrece el territorio fronterizo. Si somos valientes, e indagamos en este terreno fronterizo

desconocido, como trato de hacer en mi caso, podemos disfrutar todas las posibilidades que nos ofrece el fenómeno de tránsito y avance.

El propio autor argumenta en este sentido “*con los intérpretes mi experiencia es que muchas veces deben "olvidar" la técnica que han asimilado para poder acercarse a formas distintas de interpretación [...]*”<sup>144</sup>. Esto genera en muchos casos un sentimiento de rechazo por parte de algunos instrumentistas, por supuesto no en el mío, y puedo afirmar que una sensación de dificultad anteriormente desconocida: “[...] *esto hace que mi obras sean muy difíciles, no en su interpretación "tradicional" -me cuesta horrores conseguir una buena interpretación-, sino en su interiorización mental, intelectual [...]*”. A pesar de que no es la primera vez que me enfrento a una partitura de Sánchez-Verdú y de que he tenido la suerte de trabajar con él en diferentes ocasiones, lo que me ha permitido tener un mejor acceso a sus ideas y demandas, la dificultad intelectual a la que hace referencia el compositor provoca que la primera fase de estudio, podríamos denominar, de lectura y aproximación a la obra, se convierte en un proceso muy complicado. Dicha complicación es debida a todos esos elementos desconocidos y poco definidos desde el punto de vista de nuestra técnica instrumental y nuestra formación musical tradicional, que inevitablemente imperan al inicio de cualquiera de nuestros procesos interpretativos. Es importante destacar aquí que la falta de definición o clasificación a la que venimos haciendo referencia no tiene que ver en ningún caso con la idea musical del compositor, que es clara, concisa y firme, sino con la percepción de la misma por parte del intérprete. Como comentábamos previamente, en las primeras aproximaciones a la partitura encontramos en su lenguaje limítrofe una barrera infranqueable, pero si no nos quedamos ahí podemos descubrir el escenario de avance que nos ofrece la obra.

---

<sup>144</sup> Las frases del compositor que aparecen en este texto han sido extraídas todas ellas de IRIZO, C. Entrevista a José María Sánchez Verdú, compositor, en *Espacio Sonoro*. nº 2, julio 2004.

Una de las grandes dificultades que se plantean para el instrumentista es la utilización del timbre del instrumento y de la emisión del sonido. Como el propio autor reconoce, el desarrollo del timbre llega aquí a territorios anteriormente insospechados, demandando del intérprete no sólo una sólida técnica instrumental, sino también una enorme apertura y búsqueda hacia nuevos horizontes: “[el timbre] *es muy importante, pero no le presto más importancia que a los demás [elementos]. Lo que pasa es que el timbre está ya igual de desarrollado que las alturas. Anteriormente el trabajo era fundamentalmente de alturas y duraciones y la parte tímbrica sería un logro alcanzado mucho después. No trabajo solo con el timbre, lo que ocurre quizás 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.*” De nuevo podemos observar en la intención del autor la relación establecida con las ideas teóricas en torno al territorio limítrofe, ya que se nos presenta por un lado la idea de interrelación entre todos los elementos de la música, que veíamos al principio del punto anterior, unida al proceso de construcción de identidades que observábamos al estudiar los fenómenos artísticos en la frontera Norte de México. La evolución planteada por Sánchez-Verdú provoca además una indeterminación que nos lleva incluso a una pérdida de la identificación de la fuente sonora, ya que se diluyen los límites de la escritura tradicional de cada uno de los instrumentos. El propio autor confiesa su intención de “[...] *perfilar los instrumentos justo en sus límites, para que huyan de alguna manera de la estandarización tremenda que nos invade. De todas maneras al componer sigo la máxima de crear siempre nuevos instrumentos, aunque sean los acústicos tradicionales.*” Como podemos observar, el compositor no pretende afirmar a ultranza la identidad de los instrumentos, idea que conecta claramente con las expuestas por Maalouf, según su uso y sonoridad convencionales, sino generar unos nuevos instrumentos que, como en el caso de la identidad compuesta, sirvan de “enlace” entre las diversas comunidades y culturas, en este caso, entre la tradición instrumental e interpretativa y los novedosos escenarios musicales y sonoros devenidos de un arte contemporáneo que no se ciñe a los límites preestablecidos. El instrumento pasa a ser aquí el elemento que ha interiorizado sus propias circunstancias de tiempo y espacio que

ahora se reconocen, proyectan y distinguen en su nueva identidad compuesta. Sin embargo, resulta enriquecedor para el músico el hecho de que el autor conoce perfectamente bien estos instrumentos tradicionales, así como sus enormes y poco desarrolladas o experimentadas posibilidades tímbricas. Cada una de las, podríamos llamar, novedades en la utilización del timbre, viene definida en la partitura por el modo de emisión necesario para su consecución. El compositor utiliza una rica notación prescriptiva que dirige y ayuda al instrumentista técnicamente en la interpretación, pero que a su vez aclara y acerca el universo sonoro en el que se mueve la obra de Sánchez- Verdú, tan rico y tan alejado de lo que reconocemos habitualmente.

El primer elemento en el que puedo considerar la validez del método de trabajo es en la obtención de la sonoridad imperante a lo largo de la pieza. Toda la primera parte explota una serie de armónicos poco habituales en la interpretación con el violonchelo, que me ha exigido una búsqueda en esos territorios fronterizos de los que venimos hablando, ajenos a la sonoridad habitual de violonchelo y a la técnica instrumental conocida. Como comentábamos, esta búsqueda exige una apertura inicial por mi parte, pero ofrece a cambio un fenómeno de avance, de evolución fronteriza sin límites, como proponía Luengo. Lo más destacable en cualquier caso es que la relación del límite planteado por la partitura de Sánchez-Verdú con la idea del territorio fronterizo ha sido notablemente útil en mi proceso de preparación a la interpretación, ya que me ha permitido reconocer el escenario en el que debía moverse la sonoridad imperante en esta primera sección. Al desconocimiento y cierto desconcierto inicial, le ha seguido una nueva actitud de apertura y globalización en la que he expandido los límites de la técnica instrumental para descubrir nuevos territorios y cualidades.

Además de todos los aspectos analizados a lo largo del texto anterior, en el que venimos identificando las características del límite como territorio desconocido con el mundo sonoro del compositor y con su obra *Deploratio, Francisco Guerrero in memoriam*, aparecen en la partitura diferentes cuestiones que condicionan enormemente el proceso de interpretación al tiempo que guían



los pasos del intérprete. El primer aspecto que podemos considerar en este sentido, que me parece uno de los más importantes para la interpretación, es la gestión o, podríamos decir, organización de la intensidad en la partitura por parte del autor, y por tanto por parte del intérprete. Podemos ver cómo la primera parte de la obra supone un enorme *crescendo* en la dinámica, y consecuentemente en la intensidad y la tensión de la música. Además de la intensificación general que se produce en esta primera parte de la pieza, cada uno de los elementos que la forman es producto de un *crescendo* interno potenciado además por la aproximación progresiva al *ponticello* en casi todos ellos. En las dos primeras intervenciones, por ejemplo, dicho *crescendo* va en primer lugar de *pppp* (*pianissisimo*, cuatro *p*) a *mf* (*mezzo forte*) (Fig. 17) y después de *pppp* a *ff* (*fortíssimo*) (Fig. 18).

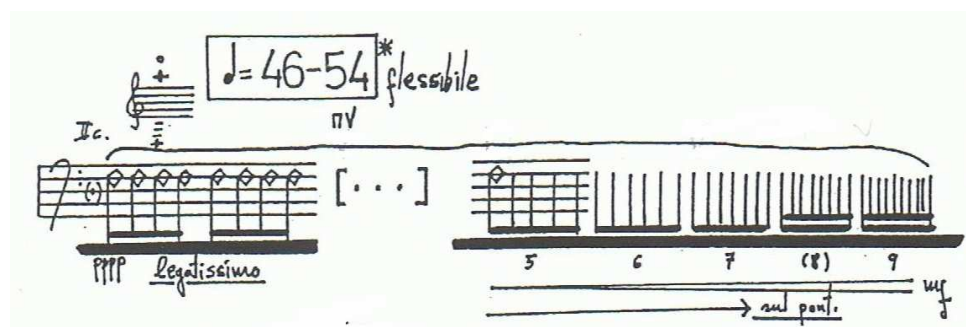


Fig. 17

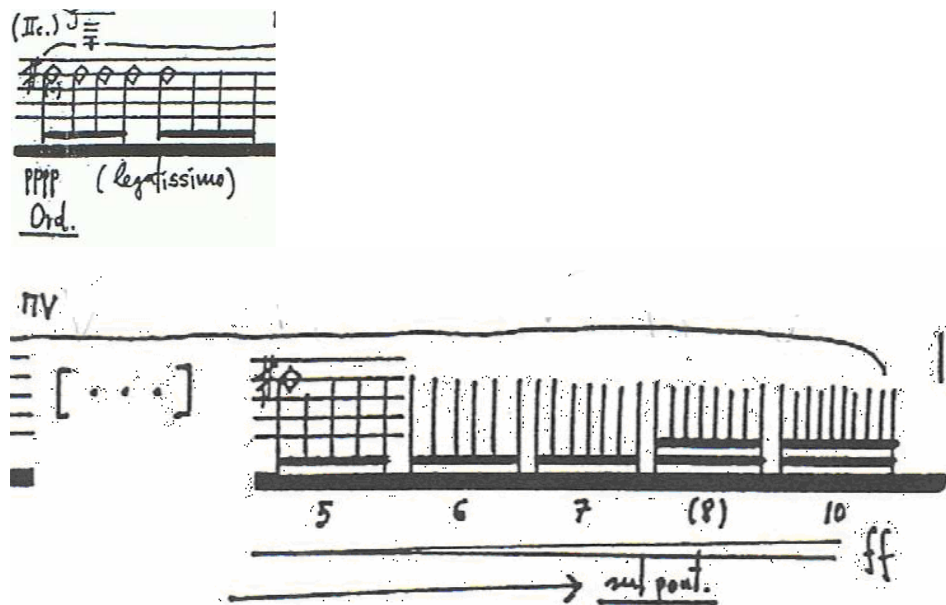


Fig. 18

Pero aparece aún otro elemento que provoca que la música sea cada vez más y más intensa, es el ritmo de las notas repetidas. En primer lugar debo explicar aquí que la manera en que el compositor escribe las notas repetidas, y consecuentemente la manera de ejecutarlas, es novedosa. Habitualmente la articulación de las semicorcheas se realizaría en la mano derecha con diferentes movimientos de arco, o como en este caso, la ligadura comprendería diferentes semicorcheas que se articularían con los dedos de la mano izquierda, pero ninguno de estos dos casos se da aquí. El autor escribe la misma nota en armónico ligada, y su idea es que esa nota se obtenga articulando con la mano izquierda en la altura determinada por la nota armónica. Esta articulación continuada provoca siempre una alternancia con la cuerda al aire, y después con la nota base, que provoca una suerte de ruido entre uno y otro armónico. La manera de mover la mano izquierda sería habitual en una notación en la que se alternasen la nota pisada con la de la cuerda al aire, pero eso no es lo que encontramos aquí. Tampoco encontramos otra escritura que sería habitual en la notación en el violonchelo, la ligadura con puntos que demandaría una ligera pausa en el arco entre nota y nota para destacar cada una de ellas. El hecho de no buscar esa alternancia obvia entre dos notas ni una pausa entre uno y otro armónico, sino una

sonoridad continua especial y no explorada en el violonchelo exige también una manera de moverse desconocida para el intérprete. Tanto en la velocidad de articulación de la mano izquierda como en la velocidad y presión del arco ha sido necesaria una búsqueda en la que de nuevo la idea de espacio limítrofe ha resultado no sólo útil sino incluso imprescindible. No podía basar dicha búsqueda de la sonoridad y la expresión reinante en la obra de Sánchez-Verdú en mis condicionamientos habituales como violonchelista, sino que las ideas teóricas han propiciado una nueva configuración tanto de la técnica a utilizar como de la sonoridad y expresividad posibles en mi instrumento.

Al principio el ritmo base responde a una subdivisión binaria de la negra en cuatro semicorcheas (recordemos que la pulsación de la negra en esta partitura puede oscilar entre las 46 y las 54 pulsaciones por minuto). En cada elemento dicha subdivisión aumenta, de cuatro semicorcheas a cinco, seis,... y hasta 10 fusas, ayudando a intensificar el *crescendo* y generando una enorme tensión en la música e inevitablemente en el intérprete.

Encontramos un punto de inflexión en esta primera sección de la pieza donde la subdivisión base de la pieza cambia, al aumentar de cuatro a la subdivisión ternaria de seis semicorcheas (Fig. 19). Este momento es más particular todavía debido a la aparición de la indicación “*non armonici*”, ya que se añade una novedad más a la repetición de notas característica de esta primera sección. Como comentábamos previamente, la escritura habitual exigiría pequeñas pausas en el arco que destacaran cada una de las semicorcheas, pero en este caso de nuevo la articulación de la nota alterna con la cuerda al aire, lo que provocará otra vez una sonoridad novedosa con cualidades propias ajenas a lo que podríamos considerar las características centrales de la interpretación con el violonchelo.

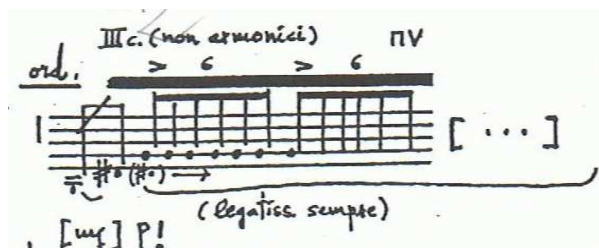


Fig. 19

Este hecho, que ocurre en el segundo elemento del tercer compás, genera también una importante acción vigorizante en la música, que no volverá a la subdivisión binaria en todo el resto de la pieza. Cabe destacar también que el paso de la primera subsección de subdivisión binaria a la segunda de subdivisión ternaria se da tras un larguísimo *diminuendo*, el primero en aparecer en toda la pieza (Fig. 20).

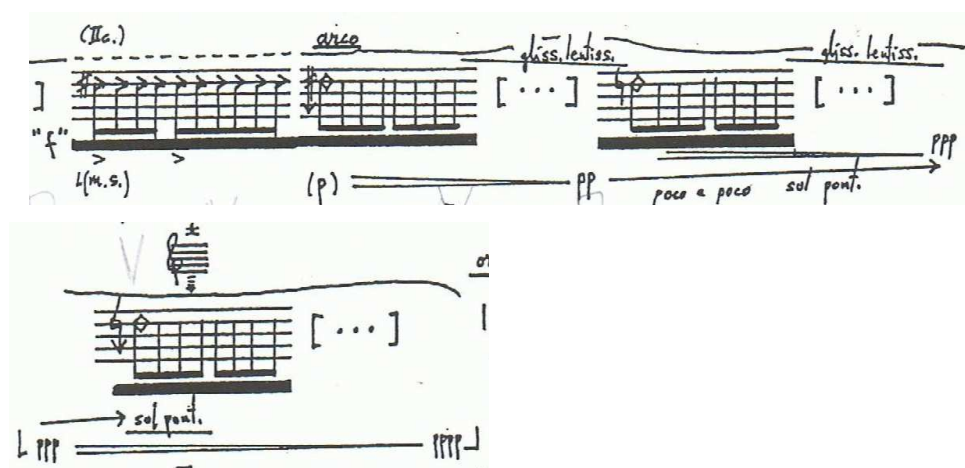


Fig. 20

También el *diminuendo* mencionado supone un pasaje fronterizo y notablemente particular. Al gesto más convencional de llevar los reguladores desde el piano (*p*) a (*pppp*), se unen otros dos mucho más peculiares. Por un lado el arco ha de desplazarse desde la posición normal al arco *sul ponticello* de manera continua y progresiva, siguiendo el dibujo que prescribe la flecha en la parte inferior del pentagrama. Además, la mano izquierda transita de unos a otros armónicos también con un movimiento regular y continuado. Esta última acción

exige de una depurada técnica en la ejecución para obtener cada uno de los armónicos en el momento preciso que exige la partitura y realizar el movimiento de uno a otro muy lenta pero regularmente lo que resulta de una complejidad muy notable porque el espacio a recorrer es muy pequeño. Sin embargo, las particularidades de este pasaje no se encuentran sólo en la técnica y en las originales acciones demandadas, sino que lo más destacable aquí es que de nuevo plantea una sonoridad extrema en un escenario fronterizo entre el sonido y el ruido. Esta interacción entre dichos elementos propone originales resonancias que abren la sonoridad del violonchelo hacia una globalización, como planteábamos en el punto teórico, que ofrece una apertura y un desarrollo muy eficaz tanto de la técnica como de las cualidades expresivas del instrumento. Por todos los aspectos mencionados, en esta sección ha sido también determinante la relación de los límites presentes en la partitura con una idea de espacio fronterizo, ya que me ha permitido encontrar la idea musical planteada por el compositor mucho más allá de las artificiales, y muchas veces estériles fronteras dibujadas por la tradición instrumental y musical con el violonchelo.

El final de esta primera sección de intensidad creciente posee aún una característica más que potencia dicha sensación de tensión acumulada, son los *acellerandi* demandados en los elementos de la sección, que precipitan todavía la llegada al punto culminante. Estos *acellerandi* poseen también una tensión creciente puesto que son cada vez más pronunciados (de *acellerando un poco*, pasando por *acellerando piú*, hasta *acellerando moltissimo*) (Fig. 21).

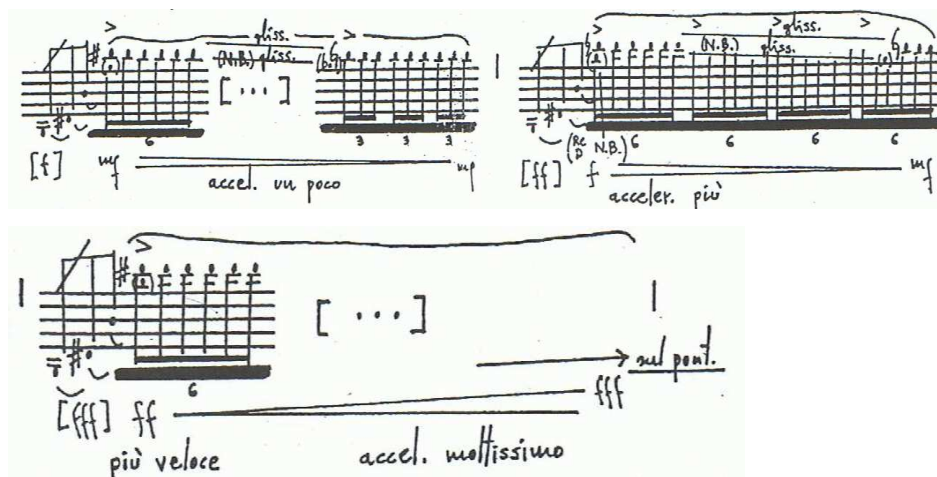


Fig. 21

El dilatado *crescendo* de la primera parte culmina en el *ffff* (*fortissísimo*, cuatro *f*) del quinto pentagrama, un pasaje que además debe ser interpretado *velocísimo* y *sul ponticello*, y que continúa aún en una sección con *sfzzz* (*sforzatissimo*) (Fig. 22). Todo este episodio puede ser considerado el punto culminante o clímax de la obra.

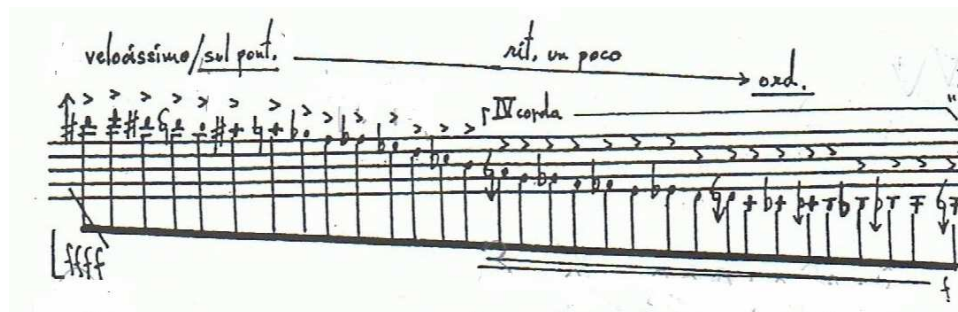


Fig. 22

Este punto climático posee también algunas de las cualidades por las que he relacionado la interpretación de esta obra con el territorio limítrofe. Un total de treinta y una corcheas aparecen con el símbolo barrado, lo que significa que han de ser tocadas lo más rápido que sea posible. Pero el pasaje es extremo no sólo por la dificultad técnica que supone la interpretación de tantas notas con la indicación *velocissimo*, la sonoridad también merece aquí especial atención. Por un lado aparece el arco *sul ponticello*, que debe transitar progresivamente al

ordinario, pero lo más destacable aquí es el uso de los cuartos de tono, que de nuevo aleja el resultado sonoro de los parámetros conocidos. Sorprendentemente la microtonalidad no supone un gran escollo para la velocidad extrema, aunque por supuesto este pasaje ha requerido un estudio concienzudo para su interpretación. Destaca aquí su utilización por parte del compositor, quien como venimos hablando conoce a la perfección los instrumentos y consigue en este pasaje una progresión que, a pesar de la velocidad, puede ser reconocida por el oído, como recordamos prescribía Arditti para la correcta interpretación de los microtonos. Podemos observar cómo este fragmento se sitúa de nuevo en un territorio sonoro mixto de difícil clasificación. Todos estos elementos hacen que también aquí la conexión con la idea de espacio limítrofe haya sido considerablemente útil para la interpretación. Esta conexión teórica me ha permitido dejar de lado la complejidad instrumental para centrarme en el hito expresivo que propone este pasaje, posibilitando una vez más la apertura hacia un nuevo y desconocido escenario de expresión musical.

Tras este tenso y dramático punto climático, la obra culmina en una sección de menor intensidad dinámica pero que resulta muy intensa también debido a la cantidad de elementos distintos que se suceden (Fig. 23). Esta sección final demanda del intérprete un enorme control y capacidad de reacción para cambiar rápidamente entre diferentes modos de emisión del sonido, que son utilizados con una brevedad tal que no permite el oyente (casi podríamos decir que ni siquiera al intérprete) situarse en un contexto tímbrico y sonoro que permita ubicar los elementos o acciones utilizados en cada uno de ellos.

Handwritten musical score for a string instrument, likely a cello. The score includes a sixteenth-note tremolo on the fourth string, a glissando on the left hand, and a pizzicato section. Annotations include 'prendere l'arco', 'gliss. lentissimo', 'pizz', 'velociss./regolare', 'lunga', and 'niente'. A diagram shows the left hand percussive technique on the fourth string.

Fig. 23

En el fragmento anterior podemos observar una vez más cómo el territorio fronterizo provoca una continua interacción e intercambio de los elementos musicales. Aparece un *glissando* lentísimo de la mano izquierda percutiendo las semicorcheas en el diapasón, seguido de los armónicos en *spiccato*; después el tremolo de la mano derecha en una cuerda al aire de manera simultánea a la percusión de la izquierda en la progresión cromática (por semitonos) descendente de la cuarta cuerda, para pasar al arco *gettato* sobre un armónico *glissando* en la cuarta cuerda hasta el *pizzicato* apenas percutado con dos dedos *velocissimo* sobre la altura determinada del re en *diminuendo al niente*; y todas estas acciones originales y ciertamente marginales respecto a la técnica instrumental del violonchelo suceden en apenas unos segundos. De nuevo el pasaje final requiere un trabajo muy intenso para la obtención de todas las sonoridades fronterizas y para la ejecución continuada sin pausas ni escollos entre uno y otro modo de emisión. Pero lo más destacable de este fragmento aparece de nuevo en el resultado sonoro ajeno e híbrido, totalmente alejado, que ofrece una evolución



dinámica tanto de la técnica como de las posibilidades musicales del violonchelo. Todo este escenario desconocido ha exigido también por mi parte un distanciamiento de mi formación convencional y de las condiciones instrumentales básicas, para lo que han sido notablemente útiles las resonancias extraídas del análisis teórico.

Como venimos observando, la conexión del límite con la idea de espacio fronterizo proyectada en este capítulo ha sido muy relevante en las decisiones en torno a las cuestiones técnicas y musicales relativas a la interpretación de esta obra. Afortunadamente esta idea ha guiado mi proceso performativo en una dirección notablemente diferente de lo que habría supuesto la mera resolución de las dificultades instrumentales. La partitura de Sánchez-Verdú, como el espacio fronterizo que plantea, provoca un desarrollo eficiente enmarcado dentro de una tendencia hacia la apertura y la globalización, donde los conflictos de identidad han de ser evocados en un universo nuevo que proyecte una identidad compuesta del violonchelo y de sus posibilidades musicales y de comunicación.

Todos los elementos insólitos que hemos estudiado a lo largo de este proceso de interpretación, nos llevan a fundir práctica interpretativa y práctica experimental, algo que determina en fin el arte como experiencia. Así, superada esta etapa inicial podremos llegar a *“aceptar en los mismos términos la interpretación de la música actual según las particularidades de la música de hoy, sin dudas, y tomando todo el compromiso en ello. A veces los oídos no están limpios, abiertos a percibir la emoción de la música en sí sin crear barreras.”* De este modo, el proceso nos habrá guiado no sólo en la interpretación de esta obra en particular, sino también en una progresiva apertura en futuras experiencias artísticas.

Para finalizar este capítulo me remito de nuevo a las palabras de Sánchez-Verdú, con las que estoy totalmente de acuerdo, en las que enmarca la importancia del proceso y de nuestra labor como intérpretes que ha de ser libre de prejuicios previos y debe estar comprometida con la idea y el trabajo del compositor: *“La*

*música, el arte más abstracto, crea puente entre lenguas, pueblos y culturas. No tiene nunca contenido semántico y es totalmente inmaterial, no se puede tocar, ni coger, ni guardar y siempre utiliza o se sirve de algo fundamental: los intérpretes, que tienen que recrearla en vivo. Una vez producida ya no se puede volver atrás; es algo que desaparece en el momento en que acaba la suma de los instantes en que se hizo presencia.”*

### **3.3. *SEX MACHINE* (2007), JESÚS RUEDA.**

#### 3.3.1. INTRODUCCIÓN.

La obra de Jesús Rueda *Sex Machine* (2007) aparece al igual que la obra anterior en un territorio limítrofe, pero aquí se plantea un reto que podremos orientar gracias a la acepción del límite como transgresión que hemos ejemplificado hasta ahora refiriéndonos al artista J. Beuys. El primer elemento que podemos considerar trasgresor es la elección misma del título, cuyo significado resulta ya poco convencional en lo que consideramos música culta, al tiempo que hace alusión a una conocida canción de rock. Pero la radicalidad no es un mero envoltorio conceptual de esta obra, ya que en la presente partitura se alteran muchas convenciones en la escritura para el instrumento. Rueda, como Beuys, utiliza el arte como liberación, llevando a una ampliación de los límites el arte tradicional. La obra aparece así como elemento emancipador y medio para la consecución de las expectativas propias, donde la liberación conduce al intérprete a un nivel superior, el de artista y creador.

Según la Real Academia Española de la Lengua (R.A.E.) transgredir significa quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto. En este sentido, encontramos como posibles sinónimos infracción, vulneración, quebrantamiento, violación, desobediencia, atropello, atentado o delito. También se utiliza este vocablo en geología para denominar el ingreso del mar hacia al continente. Es la primera de las acepciones citadas la que nos interesa aquí al estudiar la partitura de Jesús Rueda *Sex Machine*. La cantidad de sinónimos admisibles nos da una

idea de la magnitud del tema, así como de la gran cantidad de interpretaciones que admite.

La idea de transgresión añade unas cualidades poco frecuentes en la música culta, que se mueve en muchos casos como hemos visto en la tradición y el canon. Incluso en la música de reciente creación esta noción no es del todo habitual. Si bien es cierto que en muchas partituras contemporáneas se rompen los convencionalismos instrumentales en mayor o menor medida, pocas veces encontramos una partitura que como ésta se encuentre toda ella en un terreno totalmente transgresor, ofreciendo al intérprete un espacio de quebrantamiento de normas técnicas y musicales. Ese nuevo espacio supone un paso más en la realización artística del intérprete, al liberarlo de gran parte de los elementos limitadores que en la técnica instrumental habitual pueden condicionarlo como músico.

### 3.3.2. LOS ESTUDIOS ACERCA DE LA TRANSGRESIÓN.

A continuación vamos a analizar diferentes estudios sobre modos de transgresión y sus posibles consecuencias, y trataremos de encontrar sus resonancias y asociaciones en la partitura de Rueda. Es quizás la cantidad de sinónimos que admite la palabra transgresión el motivo por el cual los estudios acerca de la misma se dispersan en numerosas vías, con lo cual resulta muy complicado trazar un camino que sirva como eje. La mayoría de los textos que hacen referencia a la transgresión analizan no sólo las causas de la misma, por qué llegamos a quebrantar o violar dichos preceptos o leyes, sino también sus posibles consecuencias, así como cuáles son las condiciones que propician que dicha transgresión sea más frecuente en unos individuos y no en otros.

Los estudios acerca de las normas y su cumplimiento han sido realizados en numerosas ocasiones desde la perspectiva de la psicología social, pero en general se ha mostrado un escaso interés por el análisis psicológico de los motivos

que llevan a los individuos a seguir o a transgredir esas normas<sup>145</sup>. Sin embargo, existe una serie de trabajos que concluyen que la transgresión de las normas está estrechamente relacionada con las consecuencias que conlleva dicha violación. Las personas nos enfrentamos a numerosas situaciones delimitadas por una serie de normas, pero el seguimiento estricto de las mismas no garantiza la mayor eficacia al afrontar dichas situaciones. Por tanto, no seguir la norma puede tener en algunos casos un efecto positivo, pero al mismo tiempo dicho quebrantamiento puede acarrear consecuencias negativas. Este hecho plantea una elección personal, que nos permitirá diferenciar entre individuos con tendencias transgresoras o no. En este sentido, hay estudios que ponen de manifiesto cómo las personas con un nivel mayor de autoconciencia tienen una tendencia mayor a transgredir las normas que aquellos que poseen un nivel menor<sup>146</sup>. En estos casos, dicha autoconciencia del individuo se muestra como una guía más importante en las ocasiones específicas en contraposición a los condicionamientos externos o normas que aparecen como guía en las situaciones más generales. Desde el primer acercamiento, las lecturas y estudios en torno a la psicología de la transgresión ofrecen importantes hipótesis: por un lado, se pueden observar tareas sensibles para discriminar entre individuos transgresores y no transgresores; y por otro, no existe relación aparente entre competencia y transgresión de normas, esto es, no podemos afirmar que las personas más competentes sean las menos transgresoras (o viceversa); y, finalmente, se presenta una relación evidente entre eficacia y transgresión de normas, es decir, la transgresión de las normas está firmemente condicionada por la eficacia que se prevé obtener de dicha transgresión<sup>147</sup>.

Es en este ir más allá de la norma, según la posible consecución de fines mejores, donde podemos referirnos oportunamente a G. Bataille quien dedica

---

<sup>145</sup> HERNÁNDEZ, J. M.; SHIH, P. C.; CONTRERAS, M. J.; SANTACREU, J. El efecto de la competencia y la eficacia en la evaluación objetiva de la transgresión de normas. *Análisis y Modificación de Conducta* nº 27, pp. 205-227, 2001. Dpto. Psicología Biológica y de la Salud. Facultad de Psicología. Universidad Autónoma de Madrid.

<sup>146</sup> MALCOLM, J.; NG, S.H. Relationship of self-awareness to cheating on an external standard of competence. *Journal of Social Psychology* nº 129, pp. 391-395, 1989.

<sup>147</sup> HERNÁNDEZ, J. M.; SHIH, P. C.; CONTRERAS, M. J.; SANTACREU, J., op. Cit. 143.

varios capítulos al tema de la transgresión en su libro *El erotismo*<sup>148</sup>, en el que argumenta que “*la transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa*”. Toda norma o prohibición puede ser transgredida, pero dicho quebrantamiento no se produce de un modo ciego por desconocimiento de la norma, sino que lleva implícita una violencia contra la norma desde su conocimiento y a través de la razón del individuo. El sujeto conoce la norma, y decide respecto a su cumplimiento o violación según su propia moral y según los posibles beneficios o consecuencias que dicha transgresión conlleva o acarrea. En esta idea encontramos ya un primer nexo de unión con la partitura de Rueda, ya que la transgresión propuesta por el compositor no responde en absoluto a un desconocimiento del violonchelo o de sus cualidades técnicas y musicales. El autor es totalmente consciente del paso rompedor que supone esta pieza y de la provocación que ese paso puede suponer tanto para el intérprete como para el oyente. La transgresión consciente forma con lo prohibido un conjunto que articula de algún modo la vida social. En cualquier caso, la asiduidad o la regularidad con que se produce dicha violación no anula la firmeza de la prohibición, ya que ésta aparece siempre como un complemento, casi podríamos decir deseado y esperado de la norma. Encontramos numerosas representaciones habituales de la vulneración de normas en infinidad de aspectos comunes de la vida social, en este sentido podemos afirmar que donde hay una norma hay una posibilidad de transgresión, pero ésta se muestra también en muchos casos bajo extremas circunstancias sociales o personales. En ambos casos la transgresión “*abre un acceso a un más allá de los límites observados ordinariamente*”<sup>149</sup>. Asimismo, en la interpretación la transgresión abre un camino lejos de los límites demarcados por la tradición y el canon.

Si existe un contexto en el que el tema de la transgresión aparece de manera recurrente es en el arte. Su presencia se remonta siglos atrás principalmente en la literatura, pero también en otras manifestaciones artísticas. Si bien es en el presente siglo cuando el tema ha polarizado muchas creaciones (y

---

<sup>148</sup> BATAILLE, G. *El erotismo*. Tusquets: Barcelona, 2002. pp. 67-75. [www.cholonautas.edu.pe / Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales](http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales). (consultado el 31-07-2013).

<sup>149</sup> *Ibid*, p. 49.

creadores) en ámbitos como el cine, el teatro, la dirección escénica en la ópera e incluso las tradicionalmente conservadoras salas de conciertos. Dicha transgresión se produce en el arte en ocasiones en un marco meramente formal de ruptura de lo que podríamos llamar el modelo de creación, pero muchas veces diferentes manifestaciones artísticas manifiestan una transgresión de la realidad en tanto que son capaces de representar dicha realidad. Lo que resulta más interesante en este punto es la conciencia de provocación que posee el artista, que no se convierte en un mero infractor de la norma sino que desea causar una especie de conmoción en el receptor de su obra, idea que podemos conectar claramente con la obra de Rueda.

Es importante considerar que existen diferentes maneras de transgresión dependiendo en muchas ocasiones de la época y el contexto en que se producen. A finales del siglo XVIII encontramos una de las primeras figuras transgresoras en la literatura, Donatien Alphonse François de Sade (comúnmente conocido como Marqués de Sade), escritor francés para el que escandalizar formaba parte de su arte. En sus novelas aúna relatos eróticos con un sistema filosófico materialista y ateo en el que defiende la libertad extrema, sin el freno de la moral, la religión o las leyes, y la búsqueda del placer personal como principio más elevado<sup>150</sup>. Pero no sólo su literatura rompe con el sistema establecido, también en su biografía se suceden numerosos escándalos que le dieron la fama de delincuente sexual y le acarrearón los consecuentes encarcelamientos. Popularmente reconocido como un pornógrafo, recordemos que de su apellido proviene la palabra sadismo, se le considera sin embargo un revolucionario en ciertos ámbitos de la crítica literaria y política. El reconocimiento literario del Marqués de Sade se produce principalmente en el siglo XX, pero su figura no supone un caso aislado en la historia de la literatura europea, ya que en él podemos percibir influencias importantes de textos como *Thérèse philosophe*, obra de 1748 del novelista francés Jean-Baptiste de Boyer, considerada por su

---

<sup>150</sup> TAUSIET, A. *Marqués de Sade. Libertino y libertario*. <http://seronoser.free.fr/sade/> (consultado el 9-07-2013).

contenido pornográfico muy original e influyente<sup>151</sup>. También en una línea similar aparece posteriormente la figura de Leopold von Sacher-Masoch, escritor austriaco célebre por el escándalo que acompañó a algunas de sus novelas, en particular *La Venus de las pieles*<sup>152</sup>, y por ser su apellido Masoch inspirador de la palabra *masoquismo*. Este término fue acuñado por primera vez por Krafft-Ebing en su obra *Psicopatía sexual*<sup>153</sup> para definir ciertos comportamientos sexuales de sus personajes, de los que el propio Sacher-Masoch era presuntamente partícipe<sup>154</sup>.

En el ámbito de la literatura, particularmente en la poesía, nació también uno de los movimientos transgresores más influyentes del siglo XX, que se extendió posteriormente a otras manifestaciones artísticas como la escultura, la pintura y la música. Se trata del Dadaísmo, que surgió en 1916 en torno al *Cabaret Voltaire* y suponía una provocación abierta al orden establecido que creó una especie de anti arte al cuestionar y retar el canon literario y artístico. Se caracterizó por burlarse del artista burgués y de su arte, y por rebelarse contra las convenciones literarias y artísticas<sup>155</sup>. Su figura más representativa fue Tristan Tzara, pseudónimo del poeta y ensayista de origen rumano Samuel Rosenstock. El Dadaísmo se basa en fórmulas provocadoras en las que los artistas pretendían destruir todas las convenciones previas con respecto al arte y en un rechazo absoluto de toda tradición o esquema anterior. Sus formas expresivas son el escándalo y la provocación, y propugnan la abolición de las fronteras entre el arte y la vida. Su influencia en los artistas posteriores es determinante, sobre todo por el cuestionamiento de qué es el arte. Sus seguidores buscaban impactar al público con el rechazo de todos los valores sociales y estéticos del momento y el uso deliberado de métodos incomprensibles apoyados en lo absurdo e irracional<sup>156</sup>. Como veremos en párrafos posteriores, esta corriente está estrechamente ligada con algunos movimientos desarrollados en el terreno de la composición y de la

---

<sup>151</sup> RIVA, G. Una historia de la fascinación. Reseña de “Elogio del látigo” de Niklaus Largier. *Revista Luthor*, no. 9, vol. 2, abril 2012. [www.revistaluthor.com.ar](http://www.revistaluthor.com.ar)

<sup>152</sup> VON SACHER-MASOCH, L. *La Venus de las pieles*. Barcelona: Tusquets, 1993.

<sup>153</sup> KRAFFT EBING, R. V. *Psychopathia sexualis*. (Trad.: TALENS, M.) Valencia: La Máscara, Colección Malditos Heterodoxos, 2000.

<sup>154</sup> SACHER-MASOCH, L. *Escritos autobiográficos* (Trad.: SEGOVIA, J.; BECK, V.). Vigo: Maldoror ediciones, 2005.

<sup>155</sup> ELGER, D. *Dadaísmo*. Alemania: Taschen, 2004.

<sup>156</sup> <http://www.artespana.com/dadaismo.htm> (consultado el 10-07-13).

interpretación. Pero incluso al margen de dichas corrientes podemos observar las resonancias que esta idea de ruptura con el arte tiene en una parte importante de la creación musical de los siglos XX y XXI, en la que predomina también la búsqueda de la provocación y la no indiferencia por parte del público.

Al margen de estas corrientes rompedoras aparece sin embargo una de las figuras clave de la literatura transgresora de comienzo de siglo: James Joyce, escritor irlandés reconocido mundialmente como uno de los más importantes e influyentes del siglo XX. Su obra es maestra es “*Ulises*”<sup>157</sup>, pero destaca aquí por su controvertida novela posterior “*Finnegans Wake*”<sup>158</sup>. La influencia de su literatura innovadora ha sido reconocida en numerosas ocasiones. El editor de *The Cambridge Companion to James Joyce* (Guía de Cambridge para James Joyce) nos dice: “*El impacto de la revolución literaria que emprendió fue tal que pocos novelistas posteriores de importancia, en cualquiera de las lenguas del mundo, han escapado a su influjo, incluso aunque tratasen de evitar los paradigmas y procedimientos joyceanos*”<sup>159</sup>. Pero Joyce no supone un caso aislado, encontramos posteriormente otros ejemplos en los que la literatura resulta transgresora, ya que presenta con frecuencia personajes fronterizos, no tan alejados de la realidad, que plantean numerosas vivencias y acciones de ruptura. Esta identidad fronteriza se convierte fácilmente en identidad marginal y el salto desemboca muchas veces en transgresión. Gran parte de los personajes literarios fruto de autores nacidos en territorios considerados como limítrofes pueden verse también como seres fronterizos. Es el caso del escritor argentino Osvaldo Lamborghini quien pese a ser un autor relevante de la literatura de su país, ha permanecido sin embargo marginal y secreto condenado durante años a editoriales secundarias y a una sociedad secreta de lectores, en consonancia con el mito de clandestinidad de su literatura que lleva al límite el imperativo de transgresión<sup>160</sup>. También podemos hablar aquí de los personajes femeninos de la escritora Ángeles Mastretta, que son

---

<sup>157</sup> JOYCE, J. *Ulises*. (trad. F. García Tortosa y M<sup>a</sup> L. Venegas Lagüéns). Madrid: Cátedra, 2007.

<sup>158</sup> JOYCE, J. *Finnegans Wake*. Madrid: Penguin, 2000.

<sup>159</sup> ATTRIDGE, D. (Ed.) *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: University Press, 2004.

<sup>160</sup> RODRÍGUEZ BALLESTER, A. Osvaldo Lamborghini. De transgresor a clásico. *Ñ revista de cultura*, 2 de agosto 2008.



habitantes de la vida diaria pero al mismo tiempo viven deseando trascenderla o saltar a otra realidad. Atraviesan fronteras continuamente y traspasan un límite tras otro, ya sea con sus actos y/o con sus declaraciones<sup>161</sup>. Sin embargo la condición de fronterizos hace que muchas veces no sólo los personajes literarios se nos presenten como transgresores, en muchas ocasiones incluso los propios literatos han sido considerados como tales, hasta el punto de verse no sólo marginados sino también proscritos. Lamentablemente en muchos de esos autores considerados transgresores la vulneración aparece en mayor medida a los ojos del que la mira o la juzga, casi siempre un sistema político que permite poca o nula libertad de expresión, y no tanto en la propia realidad del escritor en particular o del artista en general. Este hecho se ha dado también desafortunadamente en la creación musical, ya que algunos compositores han sido perseguidos por los regímenes políticos dominantes en su país, viéndose en muchos casos limitada la libertad de expresión en su música.

En el caso de la literatura mexicana, podemos llegar aún más lejos en la asociación entre territorio y personaje fronterizo al asimilar al mexicano en general con un deseo incesante de transgresión<sup>162</sup>. La fiesta mexicana es símbolo de la frontera y del salto (de la muerte a la vida o de la vida a la muerte). En esta línea se manifiesta el escritor Octavio Paz para quien el mexicano “*no se divierte: quiere sobrepasarse*”<sup>163</sup> ir más allá, dar un salto, sin importar cuáles puedan ser las consecuencias de ese quebrantamiento. Parece que esta necesidad o identidad transgresora, que algunos consideran inherente a un territorio fronterizo como es México, se remonta incluso a las culturas prehispánicas que habitaron dicha región. En las referencias a esta época aparecen numerosas representaciones de deidades transgresoras, como Huehecóyotl y Tezcatlipoca, dioses seductores e impúdicos que se muestran frecuentemente con el sexo descubierto<sup>164</sup>, e infinidad

---

<sup>161</sup> SAHUQUILLO, A. *El ser fronterizo y la sabiduría de la ambigüedad*. Colegio Universitario de Södertörn, Estocolmo (Suecia).

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> PAZ, O. Todos santos, día de muertos. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1971.

<sup>164</sup> OLIVIER, G. *Huehecóyotl “coyote viejo” el músico transgresor ¿Dios de los Otomíes o avatar de Tezcatlipoca*. (Se presentó una versión resumida en el Segundo Coloquio de Otopames, 28-01-1998).

de leyendas al respecto como los relatos de transgresión en Tamoanchan, lugar mítico de las culturas mesoamericanas.

Es importante tomar en consideración las consecuencias devenidas de la desobediencia a las normas establecidas. A este respecto nos habla entre otros Gómez Goyeneche, al identificar en la literatura la transgresión con un proceso de metamorfosis<sup>165</sup>. En sus escritos analiza cómo la violación de las normas puede llegar a provocar un cambio de identidad en el individuo trasgresor. Dicha metamorfosis viene definida como una “*modificación, transformación, transfiguración, transmutación*” que deviene de la violación de normas sociales e implica como consecuencia un castigo, en ocasiones incluso un cambio de identidad física. Se analiza de este modo la interrelación entre identidad y moral, al presentarse valoraciones o juicios sobre lo que es aceptable o no dentro en los comportamientos y tendencias humanas. La vulneración de códigos de comportamiento conlleva una sanción de identidad. Encontramos numerosos ejemplos en la literatura que hacen referencia a esta identificación: es el caso de obras tan alejadas en el tiempo como *Metamorfosis* de Ovidio<sup>166</sup> y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez<sup>167</sup>, ya que de ambas se puede concluir una relación entre metamorfosis de identidad y tendencias normativas. La sociedad posee normas de conducta que se presentan como esenciales hasta el punto de que su transgresión merece una sanción. La identidad individual y social se forma y se moldea con dichas normas culturales, así, vulnerarlas conlleva cuestionar la propia identidad y en consecuencia incluso la propia humanidad. Según esto, los individuos para quienes el temor al castigo no disuade de la transgresión de la norma suponen una amenaza para la moral de la sociedad y por ello merecen una lección contundente. La metamorfosis física pretende no sólo castigar al individuo trasgresor, sino también advertir a la sociedad, al resto de individuos, para que no continúen por ese camino de la transgresión. Podemos enlazar esta idea de castigo

---

<sup>165</sup> GÓMEZ GOYENECHÉ, M. A. Norma, transgresión y cambios de la identidad. *Estrategias y funciones de la imaginación metamórfica en Julio Cortázar y M. C. Escher*. Universidad del Valle. Poligramas 26, diciembre 2006.

<sup>166</sup> OVIDIO, P. N. *Metamorfosis*. (Trad. RAMÍREZ DE VERGER, A. y NAVARRO ANTOLÍN, F.) Madrid: Alianza, 2000.

<sup>167</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza & Janés, 1979.

con la marginación a que se han visto sometidos numerosos artistas transgresores, entre ellos también algunos compositores. Como comentábamos al hablar de los autores proscritos, muchas veces las ideas centralistas y particularmente en la interpretación el canon musical, han desplazado todo lo que suponía una vulneración de esas normas hegemónicas. En muchos casos el artista transgresor ha supuesto una amenaza para la moral social, sobre todo en los regímenes políticos más autoritarios e intolerantes, por los que lamentablemente ha sido también duramente sancionado.

Dejando momentáneamente a un lado la literatura, pero conectando directamente con ella, encontramos en el Movimiento Surrealista la importante influencia del Marqués de Sade, reivindicado por “*defender las pulsiones extremas como elemento liberador*”<sup>168</sup>. Esta influencia es patente en artistas como Luis Buñuel, cineasta sin fronteras que “*penetró hasta el centro del laberinto y examinó los fantasmas que en él habitan, fantasmas que surgen de la lucha entre las maravillas del mundo y su lado más oscuro*”<sup>169</sup>. Buñuel, director polémico y maldito que ha sido igualmente admirado y odiado, reconoce que la educación religiosa y el surrealismo han marcado toda su vida. Su mundo cinematográfico está lleno de signos “*psicoanalíticos, erotismo, crueldad y ternura*”<sup>170</sup>. Como él mismo reconoce, la película *La muerte cansada* de Fritz Lang tuvo una enorme influencia en su arte, ya que le permitió considerar el cine como un medio de expresión y no como un mero entretenimiento. Así nacieron películas reconocidas con razón como verdaderas obras de arte. Es el caso de *Un perro andaluz*, en la que el cineasta colaboró con Salvador Dalí, con el que compartía la pretensión de que el surrealismo pudiera provocar una revolución del pensamiento que condicionara la vida del hombre. En otros casos el autor fue aún más radical en su filmografía con títulos como *La edad de oro*, considerado el film más violento de la historia del cine<sup>171</sup>. Destaca también *El discreto encanto de la burguesía*, en la

---

<sup>168</sup> ESPINAL CAMPS, L. *Cine más cine*. Edición nº 8.

<http://www.cinemascine.net/archivo/descartes/Procedimiento-Critico> (consultado el 10-07-2013).

<sup>169</sup> VÁZQUEZ, J. J. (comisario) *Luis Buñuel. El ojo de la libertad* (exposición)

<http://www.luisbunuel.org/inicio/bunuel1.html> (consultado el 10-07-2013).

<sup>170</sup> ESPINAL CAMPS, L. *Op. Cit.* 168.

<sup>171</sup> *Ibid.*

que Buñuel parece darnos los motivos de su anticlericalismo, donde se mezclan y alternan el mundo real y las secuencias oníricas. No podemos extendernos más aquí en la filmografía de este genial autor, pero sí quiero destacar el importante papel de este director agresivo e iconoclasta que se propuso hacer la revolución desde el cine y que buscaba como pocos un impacto en el espectador, en el que anhelaba provocar un sentido crítico previamente inexistente, algo necesariamente patente en cualquier intento de arte transgresor.

La figura de Buñuel es una de las pioneras en una lista de cineastas innovadores que han pretendido no sólo una transgresión formal en la manera de hacer sus películas, sino también en las historias contadas en ellas que pretenden no dejar indiferente al espectador. Es el caso de autores como Michael Haneke, quien ha trabajado en televisión, teatro e incluso como director escénico de ópera, pero es sobre todo como director de cine (con títulos tan aclamados como *La pianista*, *La cinta Blanca* y *Amour*, entre otros) donde utiliza su provocativa forma de narrar que busca hacer pensar al espectador. Haneke es transgresor en la elección de los temas, planteando cuestiones de orden social, político, filosófico o moral sin aportar claras respuestas; pero también en la forma, al deconstruir las estructuras narrativas tradicionales rechazando lo que se consideran convenciones de tiempo, construcción del suspense y continuidad lógica. Esos temas se centran a menudo en problemas de la sociedad moderna, llegando a ser en ocasiones irritante o incluso frustrante en sus películas que suelen provocar gran controversia a pesar de que la violencia es más sugerida que verdaderamente mostrada.

También en esta línea de ruptura aparece el cineasta francés Alain Resnais, quien hizo sus primeras incursiones en el mundo del cine con atrevidos cortometrajes sobre temas artísticos y sociales, y posteriormente con documentales que no dejaban indiferente a nadie. Sus primeros largometrajes se caracterizan por el diseño no lineal y el uso de breves planos que cortan el ritmo narrativo, lo que se ha convertido en un estándar de su lenguaje cinematográfico. Su narrativa experimental impacta al público y ha hecho que algunas de sus

películas se conviertan en obras de culto al tiempo que ha recibido también duras críticas por su pretenciosa resistencia a las fórmulas convencionales de la narrativa fílmica<sup>172</sup>. Sin embargo, su figura como innovador de la narrativa cinematográfica tradicional ha sido apreciada por la crítica especializada, al reconocer que la estética y el símbolo parecen haber alcanzado una forma máxima independiente de la cinematografía actual.

Tampoco el teatro ha quedado al margen de estas líneas provocadoras. Una de las figuras representantes del experimentalismo literario del siglo XX es Samuel Beckett. Dramaturgo, novelista, crítico y poeta irlandés cuya obra más conocida es el drama *Esperando a Godot*, fue discípulo del novelista James Joyce. Beckett es figura clave del teatro del absurdo y uno de los escritores más influyentes de su tiempo<sup>173</sup>. En palabras de su traductora, Antonia Rodríguez-Gago, “Beckett destruyó muchas de las convenciones en las que se sustentan la narrativa y el teatro contemporáneo; se dedicó, entre otras cosas, a desprestigiar la palabra como medio de expresión artística y creó una poética de imágenes, tanto escénica como narrativa”<sup>174</sup>. Dando un importante salto en el tiempo encontramos en el teatro actual autores como Mark Ravenhill, escritor, dramaturgo y periodista, que pese a su juventud ha logrado un importante eco gracias su maestría en el cuestionamiento de las estructuras que conforman las instituciones y en cómo ha abordado con ironía las convenciones que rigen la sociedad británica<sup>175</sup>. La violación de normas establecidas llevada a cabo en los casos expuestos previamente, tanto en el mundo del cine como de la literatura, despierta numerosas resonancias en la interpretación musical. La naturaleza transgresora de estas propuestas artísticas no puede dejar indiferente a un receptor con cierta sensibilidad, por lo que algunos de sus intentos provocadores han sido muy inspiradores para mí. La relación interdisciplinar posibilita en este caso la

---

<sup>172</sup> CAPARRÓS LERA, J. M. *El cineasta del tiempo*. 12-12-2011.

<http://www.decine21.com/Biografias/Alain-Resnais-58825> (consultado el 10-07-2013).

<sup>173</sup> [www.Samuel-Becket.net](http://www.Samuel-Becket.net) (consultado el 13-07-2013).

<sup>174</sup> RODRÍGUEZ-GAGO, A. (Introducción) *Los días felices*. Madrid: Cátedra, 2006. p. 12.

<sup>175</sup> Conozcamos un poco más a Mark Ravenhill. *La torre del arte*  
<http://torredelarte.blogspot.com.es/2009/06/conozcamos-un-poco-mas-mark-ravenhill.html>  
(consultado el 9-07-2013).

apertura a un universo rompedor pocas veces presente en la música clásica, por lo que me resulta de gran ayuda en la propuesta provocadora de la obra de Rueda.

También en el teatro aparecen en el terreno de la dirección escénica figuras que replantean las revisiones de los clásicos desde un punto de vista quebrantador y novedoso, con nuevos lenguajes escénicos, situándolos en un contexto actual y haciendo que muchas veces tomemos conciencia de cómo los temas que afectan al ser humano son los mismos a lo largo de la historia<sup>176</sup>. Pero si hay un mundo en el que la dirección escénica está revolucionando siglos de tradición es en la ópera, donde los anquilosados teatros (y sobre todo públicos) han visto como se ponía “patas arriba” la convención imperante hasta hace no tantos años. No podemos olvidar que la música clásica ha permanecido anclada a siglos de tradición y conservadurismo, como retomaremos más tarde al hablar de la obra de Rueda, y que resulta complejo romper cánones férreamente fijados. Afortunadamente, gracias a los impulsos de artistas rompedores (aunque no siempre con total acierto y aprobación) este anquilosamiento está dando paso lentamente a nuevas fórmulas, que acumulan casi igual número de admiradores como de detractores, y han permitido el acercamiento de otros públicos tanto a los teatros de ópera como a las salas de conciertos. Una de las figuras más controvertidas en este ámbito es Peter Sellars, director de escena estadounidense, igualmente admirado y criticado por sus montajes. Se le acusa de olvidar muchas veces la intención del compositor, hasta el punto que compositores como György Ligeti han mostrado su disgusto por algunas de sus producciones (es el caso de su *Le Grand Macabre* de 1997). La opinión de Ligeti no es aislada, ya que la controversia de sus trabajos le ha acarreado la oposición del mundo tradicional de la ópera, de la que son significativas las palabras de la genial soprano alemana Elisabeth Schwarzkopf: “*He visto lo que él hace, y es criminal [...] hasta ahora nadie se ha atrevido a ir al Museo del Louvre a pintar un graffiti sobre la Mona Lisa, pero algunos directores de ópera están haciendo un graffiti sobre obras maestras*”<sup>177</sup>. Sin embargo no

---

<sup>176</sup> OSINAGA, M. *Hamlet, retrato de familia*. Madrid: RTVE, 22-03-2013. <http://www.rtve.es/television/20130322/hamlet-hoy-sigue-dudando/621880.shtml> (consultado el 11-07-2013).

<sup>177</sup> SCHWARZKOPF, E. Entrevista. *Newsweek*. Nueva York, 15-10-1990.

todas las opiniones en el mundo de la música se encuentran enfrentadas a las ideas de Sellars, la compositora finlandesa Kaija Saariaho por ejemplo ha reconocido que el diseño de Sellars para su ópera “*L'amour de loin*” (2000) estaba en total armonía con su idea de la misma. Por otro lado, no cabe duda que dejando a un lado las opiniones del mundo tradicional de la ópera en particular y de la música en general, artistas como Sellars han conseguido revitalizar un arte que se hallaba anquilosado y atraer a nuevos públicos.

Dentro de nuestras fronteras es interesante en este sentido la controversia que viene produciéndose en el Teatro Real, tras la relativamente reciente entrada en escena de su director artístico Gerard Mortier. El Real era una sala de carácter conservador con un público bastante anclado en la tradición, cuyos pilares “temblaron” con la llegada de Mortier, que presentaba una fuerte apuesta por la música contemporánea y por los directores escénicos más en boga. Esta propuesta resultaba valiente para unos y arriesgada para otros, pero no olvidemos que la controversia y la división de opiniones añaden siempre cierto aliciente al espectáculo<sup>178</sup>. Las polémicas a causa del conservadurismo del público del Real, por ejemplo frente a las escenas de sexo presentes en la última representación de *Lady Macbeth* de Shostakovich entre otras<sup>179</sup>, contrastan con la certeza de que se ha conseguido colocar en poco tiempo el foco internacional sobre el Real, y despertar el interés de la prensa extranjera al tiempo que indudablemente se ha atraído a nuevos públicos<sup>180</sup>. Pero sorprendentemente el debate no aparece exclusivamente entre el público más anclado en la tradición, también encontramos posiciones enfrentadas incluso dentro de los mismos teatros de ópera. Es el caso del director Richard Bonyngé, considerado uno de los grandes especialistas en el bel canto romántico, quien critica las influencias nefastas que la televisión y el mundo actual tienen sobre la ópera en general y sobre los cantantes en particular,

---

<sup>178</sup> RUIZ MANTILLA, J.; VERDÚ, D. El “gen Mortier” llega al Teatro Real Madrid. *El País*. Madrid: 11-03-2011.

[http://elpais.com/diario/2011/03/11/cultura/1299798002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/03/11/cultura/1299798002_850215.html) (consultado el 9-07-2013).

<sup>179</sup> VERDÚ, D. El Real presenta una rompedora “Lady Macbeth” de Shostakóvich. *El País*. Madrid: 30-11-2011.

[http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/30/actualidad/1322607608\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/30/actualidad/1322607608_850215.html) (consultado el 9-07-2013).

<sup>180</sup> RUIZ MANTILLA, J.; VERDÚ, D. *Op. Cit.* 178.

hasta el punto de afirmar que “*el director de escena ha matado a la ópera*”<sup>181</sup>, al permitir que las pretensiones estéticas hayan ido en detrimento que las cuestiones musicales que deberían imperar en la ópera. Como intérprete, y relativamente asidua a los teatros de ópera, siento una pequeña contradicción respecto al tema de los directores de escena con tendencias transgresoras. Por un lado me gusta el espectáculo que ofrecen en la mayoría de los casos, así como la apertura que supone a nuevos públicos y la interdisciplinariedad. Pero por otro, he encontrado en ocasiones escenografías que contradecían el texto que se estaba cantando, y eso me molesta como espectadora porque interfiere en mi opinión el mensaje del compositor. Creo que la dirección de escena, como otros elementos, debe estar al servicio de la ópera, y no al revés, y si puede enriquecerla, complementarla o incluso ofrecer algo más, entonces el público está de enhorabuena. La controversia relativa a la dirección escénica en la ópera es perfectamente aplicable también a la oposición a la que se enfrentan tanto la composición como la interpretación con tintes rompedores. Por un lado encontramos orquestas sinfónicas y agrupaciones en algunas salas de conciertos donde parece no haber pasado el tiempo, que conservan rigurosamente un protocolo escénico tradicional de luces, vestimenta, etc., totalmente anclado en la tradición y que apenas incluyen repertorio que no responda al canon romántico. Pero simultáneamente se están sucediendo dentro y fuera de las salas de conciertos propuestas transgresoras que se alejan totalmente de esa tradición y cánones establecidos, espacios donde el público demanda que la música componga un espectáculo novedoso y rompedor que se aleje del conservadurismo. Sorprendentemente encontramos detractores en uno y otro sentido. Por un lado, el público habitual de la música clásica no está acostumbrado a este experimentalismo y muchas veces no acepta ninguna violación de las normas no escritas establecidas por la tradición. Pero, en el otro lado, la atracción de nuevos públicos reclama una ruptura con dicha tradición, necesaria en nuestro contexto contemporáneo, que muchas veces no encuentran, y critican la repetición de repertorios y acciones tantas veces explotados. Así, la

---

<sup>181</sup> BANÚS, R. El director de escena ha matado a la ópera. *El cultural*. Madrid: 12-04-2000. [http://www.elcultural.es/version\\_papel/MUSICA/15685/El\\_director\\_de\\_escena\\_ha\\_matado\\_a\\_la\\_opera](http://www.elcultural.es/version_papel/MUSICA/15685/El_director_de_escena_ha_matado_a_la_opera) (consultado el 9-07-2013).



demanda se ha diversificado hasta el punto que ha separado extraordinariamente una y otra línea en nuestros escenarios.

Como venimos observando, tampoco las salas de conciertos han quedado al margen de estos artistas polémicos. Casi desde comienzos de este siglo se han sucedido acontecimientos musicales más o menos aislados que han removido las convenciones imperantes en los conciertos de música culta según los cánones decimonónicos. Una de las figuras más relevantes, que fue pionera en sus ideas transgresoras en este ámbito, fue el compositor francés Erik Satie, quien a pesar de ser un músico excelente, o quizá por ello, reaccionó en términos anti clásicos y antiacadémicos frente a la música como institución y como profesión, ideas con las que nunca se identificó. Satie fue uno de los primeros en romper con las convenciones establecidas respecto de las características determinadas del concierto en la música clásica (duración, forma, contexto, etc.), pero no fue el único en su tiempo, en la misma línea aparecen otras figuras solitarias como el compositor americano Charles Ives. Sin embargo, fueron dos artistas plásticos los que posibilitaron la apertura a cambios decisivos de cara al desarrollo de las formas de creación musical: el futurista italiano Luigi Russolo y el dadaísta francés Marcel Duchamp<sup>182</sup>. La influencia de estos artistas rompedores tuvo vital importancia en la creación del movimiento *Fluxus*. El término, que fue acuñado por su fundador y guía espiritual George Maciunas, se traduciría como fluyente o en movimiento y empezó a utilizarse en 1963, aunque ya se habían hecho conciertos en esta línea en los años precedentes. Uno de los artistas que estuvo involucrado desde el comienzo en estos conciertos fue el propio Beuys, al que habíamos considerado referente al identificar el límite con esta idea de transgresión. Beuys encontró una ampliación de sus concepciones plásticas gracias a la forma musical que le llevó a acuñar el concepto de “*la plasticidad del ruido y el sonido como materiales plásticos*”<sup>183</sup>. En poco tiempo se propagó esta idea entre artistas y compositores de diferentes continentes, sobre todo a través de

---

<sup>182</sup> BLOCK, R. *Música fluxus: el acontecimiento cotidiano* (Trad. JARQUE, V.). Conferencia con ocasión de la exposición “En el espíritu de Fluxus”, Barcelona: Fundació Tàpies, 12-12-1994. <http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html> (consultado el 11-07-2013).

<sup>183</sup> *Ibid.*

los pocos que viajaban, como J. Cage o La Monte Young. Pero el grupo *Fluxus* no existió como tal, a pesar de los intentos de algunos de esos artistas que realizaban conciertos en los que siempre se preveía el escándalo. Sin embargo, *Fluxus* como ninguna otra corriente artística, ha transformado la comprensión y el significado de la música y de las formas musicales<sup>184</sup>. Muchos de estos músicos se habían encontrado previamente en la clase de “*Música experimental*” de J. Cage de la New School for Social Research<sup>185</sup>. Realmente *Fluxus* no es movimiento artístico, sino “*una actitud espiritual [...] outsiders que, apartados del mercado del arte, reflexionaban sobre las formas de conducta y de configuración que hoy designaríamos absolutamente como arte*”<sup>186</sup>, artistas que buscaban intencionadamente el desconcierto y la irritación del público cuya actitud era imprescindible a la idea. Así, la música *Fluxus* no representa una concepción o forma musical unitaria, pero sí que podemos señalar como una de sus características más valoradas la búsqueda del sonido y el resultado sonoro fuera de las normas musicales acostumbradas.

Debo apuntar que, como intérprete, conozco el movimiento y la música *Fluxus*, y he tenido la oportunidad de participar en conciertos en esta línea con motivo de diferentes conmemoraciones y exposiciones al respecto. Si bien es cierto que no puedo juzgar con veracidad su potencial, dada la distancia temporal que me separa de la aparición de esta corriente artística, en la actualidad estos conciertos quedan en mi opinión como algo anecdótico y divertido. Por supuesto todavía pueden sorprender y escandalizar a muchos, ya que, como vimos anteriormente, existe todavía un público y una línea en la interpretación musical totalmente anclados en la tradición. Sin embargo, creo que estos conciertos *Fluxus* pertenecen a un contexto temporal y cultural del pasado y, como otras muchas propuestas transgresoras, pierden fuerza fuera del mismo.

Uno de los músicos asociados en un primer momento a este movimiento *Fluxus* pero que pronto se desmarcó del mismo y destacó de manera individual es

---

<sup>184</sup> BLOCK, R. *Op. Cit.* 182.

<sup>185</sup> MAC LOW, J. *Catálogo del 20º Aniversario del primer concierto Fluxus en Wiesbaden.* 1982.

<sup>186</sup> BLOCK, R. *Op. Cit.* 182.

J. Cage, cuya música es mucho menos teatral que la predominante en dicho movimiento, a pesar de incluir también la aleatoriedad en el proceso de composición. Su música incorpora conscientemente los ruidos del ambiente, pero sólo incluye sonidos, notados o no, sin importarle cualitativamente la imprevisible reacción del público frente al concierto. Cage fue transgresor respecto a la convención tradicional del concierto de música clásica en muchos sentidos y formas, pero destaca quizás entre todas su pieza 4'33", en la que el músico debe interpretar 4 minutos y 33 segundos de silencio absoluto, al que se suma por supuesto cualquier ruido que pueda producirse en la sala durante su interpretación. De nuevo en el caso de la figura de Cage podemos encontrar escenarios y públicos para los que resulta todavía novedoso, a pesar de que muchas de sus composiciones más destacadas pertenecen a la primera mitad del siglo XX. No podemos olvidar que cuando un artista resulta transgresor en su tiempo su creación puede resultar iconoclasta incluso muchos años después, y sus intentos de provocación perduran a pesar del paso del tiempo.

Las ideas reaccionarias de Cage no han quedado en intentos aislados en la música culta del siglo XX, otros muchos compositores e intérpretes han seguido de algún modo sus pasos con mejor o peor acogida del público. En algunos casos la idea de transgresión parece exenta de cualquier otro contenido y los intentos han sido fallidos y cruelmente criticados. Sin embargo, otras veces la ruptura viene tras un intenso conocimiento y dominio de aquello que se pretende quebrantar. Esto último se da en la figura del genial pianista austriaco F. Gulda, considerado niño prodigio y uno de los mejores intérpretes de Mozart y Beethoven, que pronto mostró sus reservas ante la forma tradicional del concierto. Se consideraba un pianista clásico pero “*detestaba el conservadurismo y la atmósfera polvorienta de las salas de concierto*”<sup>187</sup>. Gulda tenía una actitud abierta a todo lo nuevo, realizó numerosas incursiones en el mundo del jazz y de otras músicas, y su rechazo del mundo clásico se mostraba con la combinación de músicas de distintos géneros en sus programas. Además mostró una cierta

---

<sup>187</sup> Murió Friedrich Gulda, un gran pianista y una figura excéntrica. Uno de los mejores intérpretes de Mozart y Beethoven. *Clarín.com*. Argentina: Edición Viernes 28-01-2000. <http://edant.clarin.com/diario/2000/01/28/e-04101d.htm> (consultado el 12-07-2013).

vocación por el escándalo que lo llevó incluso a actuar desnudo ante las cámaras de la televisión y a anunciar su propia muerte para presentarse después ante el público con el consecuente enfado de la crítica. Sus extravagancias fueron de algún modo perdonadas a pesar de sus excentricidades, ya que gracias a la genialidad de sus interpretaciones era “*idolatrado por la audiencia almidonada de los conciertos clásicos*”<sup>188</sup>. No fue innovador sólo en el contenido de sus conciertos, que le llevaron en los noventa incluso a incluir a pinchadiscos en sus programas, también en la forma rompió con los cánones estándares del protocolo actuando con una gorra siempre colorida y un atuendo ligero. A pesar de todo ello siguió interpretando con pasión a los clásicos en las grandes salas de conciertos hasta poco antes de su muerte. La figura de Gulda encaja también a la perfección con la idea que veíamos previamente de que la transgresión no se produce por un desconocimiento de las normas. En este caso, el genial pianista es como observábamos en el párrafo anterior un gran intérprete de los clásicos perfectamente conocedor de la tradición y el protocolo. Podríamos decir que Gulda quebranta las normas porque puede, porque las conoce y domina, pero además porque está en total desacuerdo con el seguimiento a rajatabla de las mismas. Esto mismo sucede con Rueda y su música. Como intérprete habitual de la música de este compositor puedo dar constancia de que en algunas de sus obras muestra con maestría el conocimiento de la sonoridad habitual del violonchelo y de las formas clásicas. Ahí es donde radica la importancia de la ruptura con las normas que propone esta partitura, que no se basa en absoluto en el desconocimiento de las mismas sino en la intención de ir más allá en la sonoridad y el potencial expresivo del instrumento por medio de la violación de todos los preceptos instrumentales básicos.

No podemos extendernos más aquí en las fórmulas transgresoras utilizadas en las diferentes manifestaciones artísticas, que son muchas y muy ricas, si bien es posible extraer de todas ellas dos ideas que me parecen cruciales, por un lado que la ruptura ha supuesto en muchos de los casos comentados aquí una evolución en el concepto del arte, lo que dota de gran importancia a dicho proceso transgresor y

---

<sup>188</sup> RUDICH, J. Muere a los 69 años el pianista austriaco Friedrich Gulda. *El País*. 28-01-2000. [http://elpais.com/diario/2000/01/28/cultura/949014002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/01/28/cultura/949014002_850215.html) (consultado el 12-07-2013).

a su autor; y de otra, que inevitablemente la transgresión depende muchas veces del receptor de la obra y del contexto en que se ubica la transmisión de la misma, por lo que no podemos comparar cualitativamente el grado de provocación entre unos y otros procesos innovadores en distintos contextos y manifestaciones artísticas.

Por otro lado, el concepto transgresión se repite en la actualidad hasta el punto de perder muchas veces su valor. Existen fórmulas transgresoras que sí que poseen la fuerza para tocar al espectador e incluso para provocar una nueva forma en el arte, sin embargo, otros muchos intentos no ofrecen nada en realidad y la extenuante utilización del término lo exime de la fuerza de la que está dotado. En cualquier caso resulta complejo decidir verazmente cuándo un autor está siendo verdaderamente transgresor, ya que en cierta manera esta decisión dependerá como comentábamos del juicio y contexto del receptor de la obra.

### 3.3.3. ROMPIENDO CON LAS CONVENCIONES: *SEX MACHINE*.

*“La música [...], estrictamente considerada, carece enteramente de significado. Ahí es donde reside su “transgresión” del intelecto”.*<sup>189</sup>

Es constatable, como veíamos en párrafos anteriores, que la idea de transgresión depende muchas veces del contexto en el que se ubica la obra y del juicio que presente receptor de la misma. He decidido trazar esta conexión entre la obra de Rueda y las ideas rupturistas porque la pieza se sitúa en el contexto de la música culta para violonchelo solo y quebranta muchas de las convenciones respecto de la escritura para este instrumento y la manera tradicional de interpretación y de emisión del sonido en el mismo. Ya el título puede representar una primera violación de las normas tradicionales, porque la referencia a una canción de James Brown y el tránsito de un universo más popular al ámbito de la música considerada culta no es demasiado habitual. Pero lo más interesante en este aspecto aparece cuando tomamos en consideración la traducción del mismo

---

<sup>189</sup> STEINER, G. *Errata: An examined life*. Londres, 1997 [trad. cast., MARTÍNEZ MUÑOZ, C. *Errata*. Madrid, 1998]. Cit. en ANDRÉS, R. *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música (De Nietzsche a nuestros días)*. p. 29. DVD Ediciones S. L. Barcelona: 2007.

(literalmente *Máquina de sexo*) y consideramos de nuevo el ámbito de música culta en el que se inserta la pieza, donde dicho título supone quebrantar unas normas no escritas pero que dominan la composición musical y su tradicional denominación y nomenclatura. Sin embargo, la naturaleza transgresora de la obra de Rueda no se queda en el marco de la misma, ya que toda la partitura plantea al intérprete continuos elementos de ruptura con los modos de ejecución e interpretación habituales y el resultado artístico final aparece muy alejado de la fórmula tradicional del concierto y de la música precedente para violonchelo solo.

Es importante destacar también el hecho de que la obra no fue concebida para violonchelo solo sino para violín solo. Si la obra hubiese sido escrita en un lenguaje conservador o convencional, el autor habría sabido elegir perfectamente el instrumento para el cual era más adecuada la idea musical de esta pieza. Pero, según me ha confesado el propio autor, tras su estreno tal como fue concebida, fue consciente de que los elementos utilizados la ejecución instrumental no funcionaban con total plenitud en el violín por cuestiones intrínsecas al instrumento, tales como las características físicas de tamaño y proporciones, así como por el modo de ejecución inherente al violín. Sin embargo, Rueda fue tomando conciencia de que era necesaria la adaptación de la obra para su interpretación con el violonchelo para adecuarla a su idea musical, consiguiendo así que dichas ideas musicales pudieran ser transmitidas y comunicadas con mayor facilidad. Al escuchar el autor la obra por primera vez en mi interpretación, ha corroborado su intención de transformar la partitura original a una nueva para el violonchelo, hasta el punto de tomar la decisión de eliminar la primigenia para el violín y considerarme destinataria de su dedicatoria en la versión para violonchelo. Además, Rueda ha tomado en cuenta mis propuestas para la adaptación de la obra a mi instrumento, sobre todo referentes a los cambios de registro, y editará nuevamente la partitura con esas pequeñas modificaciones. Esta circunstancia del cambio de instrumento puede tener algunas consideraciones negativas, no por mi parte por supuesto, ya que exige del compositor una ligera adaptación de su concepción original y pequeñas modificaciones en la partitura. Es evidente que si el autor se hubiese ceñido a los usos habituales en el

instrumento habría sabido con certeza desde un primer momento a qué instrumento se adaptaba mejor su idea primigenia. En este sentido podemos poner en relación las consideraciones negativas con el castigo al que se veían sometidos los personajes que transgredían las normas mencionados en el análisis teórico. Por otro lado podemos considerar también la marginación a que se ven sometidos muchas veces los nuevos creadores como una sanción más por quebrantar las normas establecidas, alejándoles muchas veces de las grandes salas de conciertos y de los grandes ciclos.

Resulta complejo considerar a priori si la obra supone, por su contenido innovador, una evolución de las cualidades artísticas del instrumento, si bien supone sin duda una transgresión de los códigos del instrumentista. Este hecho me provocó en principio sentimientos enfrentados respecto a la misma. Por un lado, la idea de romper con moldes técnicos establecidos por años de trabajo no me resultaba muy atractiva, sobre todo ante la duda de que el resultado artístico de la pieza estuviese a la altura del esfuerzo que suponía la preparación a su interpretación. Por otro, esa misma incertidumbre me instaba a hacer el trabajo y a tratar de descubrir qué había más allá de todo esa labor de ruptura con la técnica instrumental. Quería constatar qué me esperaba al final del proceso, y comprobar si la idea de transgresión se plasmaba más allá de la forma y podía llegar a impactar al oyente.

Debo destacar que al enfrentarnos a una obra musical y a sus posibles cualidades expresivas o artísticas se hace inevitable tomar en consideración dos posibles acercamientos a la misma. Por una parte, podemos tomarla como una sucesión de acciones-sonidos en el tiempo, que es como se presenta en el concierto, y poner luz sobre cada una de estas acciones y su resultado sonoro para tratar de encontrar la idea o valor global como suma de todas ellas. Por otra, podemos tratar de comprender la obra no como unión de gestos sino como unidad, como un todo. En mi opinión las cualidades artísticas de una obra musical dependen de esto último, pero inevitablemente tanto el intérprete como el receptor (y creo poder afirmar que también el compositor en muchos casos) pasamos por

los dos modos de apreciación y percepción en determinados momentos. Para empezar, el intérprete debe enfrentarse a la preparación a la interpretación de la pieza desde la idea de sucesión de secciones, pero para ello debe crear una idea global previa de unidad, y ésta será la que regirá finalmente el momento de la interpretación. También el oyente percibe la pieza por primera vez inevitablemente como sucesión de sonidos, pero posteriormente permanecerá en su memoria como unidad con un valor, o una ausencia de valor, artístico global. También en la creación musical este tema ha sido fruto de estudios e intentos de explicación por parte del compositor ya desde Mozart, quien afirmaba concebir la obra como un todo y nunca como la unión de las partes, pero éste es un campo en el que no podemos extendernos aquí ya que no es esa la labor de este trabajo. Es importante destacar que estas apreciaciones afectan de algún modo a todas las piezas de mi estudio, pero es en la obra de Rueda donde toman especial valor. Este hecho se debe a las características intrínsecas a esta partitura, que se compone de pequeñas secciones con materiales bien diferenciados que exigen un trabajo intensivo en cada una de ellas separadamente, pero se sucederán posteriormente con celeridad sin que el oyente (e incluso el intérprete en el momento mismo del concierto) tome conciencia de separación alguna entre las mismas. Finalmente, lo interesante de estas apreciaciones para mi estudio radica en que el acercamiento a la partitura me obliga a una primera aproximación a la obra como sucesión de secciones, de ahí que mi análisis tenga esa forma, a pesar de que el valor cualitativo de la obra esté en mi opinión en la unidad, de la que trataré en párrafos sucesivos.

En primer lugar voy a mostrar los elementos que considero transgresores en la escritura de Rueda en esta partitura para tratar de plasmar la controversia a la que, como intérprete, he tenido que enfrentarme en el primer momento de lectura de la obra. La pieza consta de dos movimientos claramente diferenciados, no sólo por sus cualidades musicales contrastantes, lo que resultaría habitual en cualquier partitura a lo largo de toda la historia de la música, sino también por la novedosa utilización del lenguaje musical y de la notación en ambos. En el segundo movimiento aparece la notación musical en un sentido más tradicional, con una



escritura que podríamos definir como clara y precisa, pero no ocurre así en el movimiento que abre la pieza. Éste quebranta un buen número de normas establecidas en la escritura para el violonchelo y consecuentemente en su interpretación. El primer elemento novedoso que encontramos en la partitura, que condiciona enormemente la lectura y descifrado de la misma, es la modificación en la utilización del pentagrama hasta el punto de perder su función y no determinar la definición de las alturas presentes en él. Así, en la partitura, el pentagrama deja de actuar como tal para convertirse en una mera línea de continuidad en la ejecución, en la que se dibujan los diferentes acontecimientos musicales provistos de una explicación textual que define cada uno de ellos. El compositor llega incluso a añadir una línea más a este pentagrama cuando la notación así lo exige. Desaparece por tanto la escritura de las alturas, la notación que define la afinación, pero no así la notación rítmica. Dicha notación rítmica se mantiene de un modo totalmente conservador, con los diferentes valores perfectamente ubicados en el compás a la manera tradicional, prescindiendo además el compositor en este caso de las complicaciones rítmicas que son tan frecuentes en la mayoría de las partituras contemporáneas. Sin embargo, exceptuando esta normalidad rítmica, todos los elementos presentes en la partitura son desde el comienzo singulares.

Respecto al contexto rítmico, no podemos olvidar que este primer movimiento se sitúa en un tempo muy rápido, 144 pulsos de negra con puntillo en los compases ternarios (6/8, 9/8) o de negra en los compases binarios (2/4, 3/4, 4/4) por minuto, lo que condiciona extraordinariamente su ejecución. Tras la preparación a la interpretación pude constatar que esta velocidad es excesiva para mi interpretación, ya que muchos de los elementos demandados en la partitura se diluyen por la precipitación, al convertirla casi exclusivamente en un reto técnico, y el resultado artístico pierde fuerza considerablemente. Debo apuntar que aunque la decisión acerca de la velocidad final de mi interpretación no dependa ello comenté esta idea con el compositor y estaba totalmente de acuerdo.

Las prescripciones textuales a las que hacíamos referencia nos indican que el compositor demanda una interpretación que disloca como decíamos todos los modelos de ejecución habituales. El intérprete ha de dejar su arco al comienzo de la pieza que debe ser ejecutada *senza arco* (sin arco) en su casi totalidad, para poder percudir con libertad con ambas manos en diferentes partes del instrumento (Fig. 24).

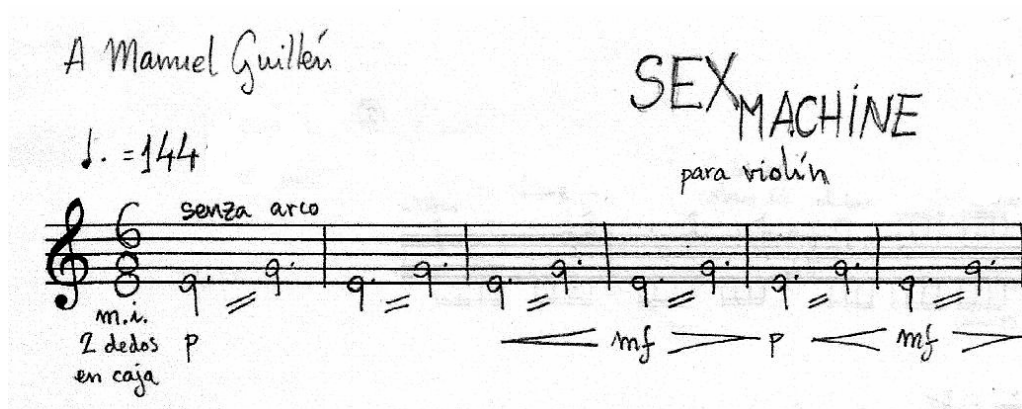


Fig. 24

Como se ha referido, el pentagrama aparece sólo como línea de continuidad que guía la ejecución, sin tener en cuenta la funcionalidad de sus líneas y espacios. Se utiliza como base para la distribución del trabajo de ambas manos, escritas en líneas diferentes en la parte superior (derecha) e inferior (izquierda) del pentagrama con las plicas de la notación hacia arriba (derecha) y hacia abajo (izquierda) para facilitar su diferenciación (Fig. 25). En este método de escritura encontramos similitudes con la notación tradicional del piano (aunque en ese caso la actividad de las manos se separa casi siempre en dos pentagramas diferentes) y con la de algunos instrumentos de percusión no determinada, donde se especifica muchas veces la acción de ambas manos y/o baquetas de una manera similar a la utilizada aquí. En los instrumentos de la familia del violín este sistema de escritura tiene cierta similitud con la escritura de dobles cuerdas, ya que podemos encontrar la separación en dos líneas con plicas ascendentes y descendentes al representar voces diferentes que pueden ser ejecutadas simultáneamente. Sin embargo, lo que resulta totalmente novedoso es el hecho de

que en este caso las líneas demandan la acción separada ambas manos, que en los instrumentos de arco acostumbran a trabajar casi siempre en una dirección común para la consecución de cada sonido, por lo que también aquí podemos observar un quebrantamiento de las normas habituales de notación y por tanto de ejecución.



Fig. 25

La percusión demandada alterna golpes en la caja del instrumento y en el *tasto* (parte superior de las cuerdas) (Fig. 26), al tiempo que se alterna también el modo o instrumento de percusión: con los dedos en el comienzo de la mano izquierda y posteriormente también en la derecha, y con los nudillos en el comienzo de la mano derecha (Fig. 27). Además se exigen diferentes modos de percusión: dos dedos alternos, los nudillos, todos los dedos, dedo pulgar, etc. Toda esta escritura innovadora que demanda una ejecución extrema, completamente alejada de los parámetros tradicionales, nos da una idea de la ubicación de la partitura al límite, ya que exige en el intérprete una adecuación progresiva a todos esos nuevos modos de ejecución. Pero es importante destacar que la transgresión no opera sólo en la línea de dificultar la tarea del intérprete, aunque la pieza es verdaderamente difícil, sino que ofrece un nuevo concepto en la música para violonchelo solo, y por tanto en su interpretación, así como en las cualidades sonoras y artísticas de la misma. Este nuevo concepto en la sonoridad del instrumento entronca con la idea de la metamorfosis provocada por la transgresión a la que hacíamos alusión en la parte tórica de este capítulo. También aquí se produce un cambio de identidad, evidentemente no como castigo en este caso, pero sí como resultado directo de la violación de las normas habituales de ejecución e interpretación con el violonchelo. Como los personajes transgresores que eran sancionados en los textos de Ovidio o García Márquez, el instrumento sufre también una transfiguración o transmutación al perder aquí su voz

penetrante dotada para el lirismo y la melodía para pasar a ser una caja de resonancia con unas cuerdas que actúan sólo como resonadores que reaccionan a la actividad violenta de la percusión de los dedos y las manos.



Fig. 26



Fig. 27

Otro de los elementos utilizados por el compositor, presente esta vez sí en numerosas piezas de factura contemporánea, es el *pizzicato detrás del puente* (Fig. 28). Recordemos que denominamos *pizzicato* a la acción de pellizcar la cuerda con los dedos y que es un elemento habitual a lo largo de la historia de la música, además puede presentar casi tantas cualidades sonoras como la ejecución con el arco. Pero ese *pizzicato* tradicional tiene una altura determinada y unas cualidades sonoras específicas delimitadas por su naturaleza y por las exigencias de la composición, y ahí es donde radica la dislocación en la ejecución detrás del puente. En este segmento de la cuerda, delimitado por el puente y por el cordal, la cuerda no vibra con libertad y el sonido no posee una altura determinada, por lo que su vibración es enormemente limitada y poco modificable, apenas se puede escoger el volumen de su interpretación, pero no así otras cualidades como la altura, calidad sonora, etc. Lo verdaderamente novedoso aquí no es la utilización

de este *pizzicato*, sino su sincronía con otro gesto radicalmente distinto en la mano izquierda. Resalta en cada uno de estos gestos extremos cómo el compositor realiza una búsqueda del sonido y de los resultados expresivos y musicales en un terreno totalmente fuera de las normas. Esta idea conecta perfectamente con los compositores adheridos al movimiento *Fluxus*, aunque en cualquier caso, por cuestiones estilísticas y evidentemente de contexto histórico, Rueda no se halla en absoluto adscrito a dicho movimiento.

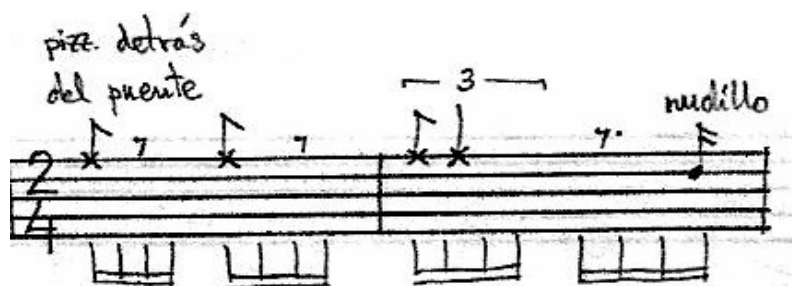


Fig. 28

La lectura e interpretación de este primer movimiento se complican progresivamente a lo largo del transcurso del mismo. Así, aparece a partir del décimo pentagrama (entendido éste como línea de continuidad del discurso musical) una escritura que resultaría habitual a cualquier intérprete de percusión, pero que incomoda hasta el extremo la labor del instrumentista de cuerda. El compositor demanda tres tipos de percusión en el instrumento diferentes (tasto, nudillo, dedo) en ambas manos (Fig. 29), con un ritmo incesante de semicorcheas que se distribuyen indistintamente entre los distintos modos de ejecución y las dos manos. Así, aparecen seis tipos de acciones diferentes por lo que el autor se ve “obligado” a escribir una línea adicional a este pentagrama para situar cada una de esas acciones en una altura diferente de escritura. En este pasaje, que está enmarcado por un signo de repetición, se exige además que la primera vez se interprete *piano* (*p*) y la segunda *forte* (*2 volta f*). De nuevo las acciones demandadas al instrumentista rompen radicalmente con las convenciones tanto de escritura como de ejecución en el instrumento. Afirmación que podemos conectar directamente con las esbozadas en torno al dadaísmo. En este pasaje en particular,

el compositor propone un “*motu perpetuo*” en el que la complejidad en la ejecución de las seis acciones diferentes de percusión desvirtúa en mi opinión las cualidades musicales del mismo. Se pierden la energía tanto de la repetición en “*ostinato*” de las semicorcheas como de los acentos debido a la velocidad extrema de ejecución demandada. Por todo ello creo que particularmente aquí (y en la repetición del pasaje posteriormente) las posibilidades artísticas se diluyen a causa de la enorme ruptura que provoca. En esta sección la transgresión lleva a la interpretación y al intérprete a una dificultad extrema que no ofrece en mi opinión un resultado artístico a la altura de la inversión de trabajo que requiere, aunque esto debe ser en última instancia juzgado por los oyentes.



Fig. 29

Todas las exigencias en la ejecución anteriormente expuestas se vuelven aún más enrevesadas en el último tercio del movimiento, donde sin parar la percusión de la mano izquierda el intérprete debe coger el arco (*prendi l'arco*) (Fig. 30) para enfrentar posteriormente nuevos modos de ejecución que no sólo no estaban presentes hasta ahora en la pieza sino que además introducen extraordinarios modos de realización en el violonchelo, siempre desarbolando concepciones clásicas o prácticas convencionales.



Fig. 30

Estos modos de ejecución con el arco en el violonchelo comienzan en la obra con la ruptura del sonido (*break sound*, posteriormente en la partitura *b. s.*), que demanda la presión extrema del arco sobre la cuerda hasta que ésta deje de vibrar con libertad y se rompa el sonido. Éste es un elemento presente frecuentemente en la interpretación de la música de nuestro tiempo con el violonchelo pero supone en cualquier caso una acción transgresora de las cualidades sonoras inherentes al mismo (Fig. 31). Además en esta última sección del movimiento continúan las exigencias técnicas presentes a lo largo de toda la pieza, que se complican por la necesidad de sostener el arco en la mano y la tensión física que ello conlleva.



Fig. 31

El hecho de combinar ahora las posibilidades de la percusión de la mano izquierda, que ya se venían utilizando a lo largo de la pieza, con las que ofrece la utilización del arco nos proporciona en esta última sección del movimiento un nuevo escenario de cualidades sonoras todavía más provocadoras no sólo en el aspecto técnico, que como venimos comentando complica la ejecución progresivamente, sino también en el espectro sonoro resultante y por tanto en las posibilidades artísticas de la obra.

En la última sección del primer movimiento aparece aún una novedad, la utilización de la voz del intérprete. No es ésta una innovación exclusiva de este autor ni de esta partitura, pero sí que se vulneran aquí de nuevo esas normas tradicionales de la música que podemos denominar culta al demandar un canto que cita claramente la canción a la que aludía el título (*Sex machine*), con el popular grito “*Ghioppa*” (Fig. 32).



Fig. 32

Me parece destacable en este primer movimiento cómo la violación de las normas por parte del compositor, y consecuentemente del intérprete, conlleva connotaciones positivas y negativas, aspecto que entronca directamente con una de las primeras ideas analizadas en la parte teórica de este capítulo. Por un lado, el quebrantamiento nos ofrece un universo sonoro y expresivo muy novedoso y rico, poco explotado previamente, que supone un enriquecimiento de las posibilidades expresivas y de comunicación del instrumento, lo que resulta notablemente beneficioso en nuestra búsqueda artística. Pero por otro lado, la ruptura con prácticamente todo lo establecido ha supuesto en el polo negativo no solo un trabajo exhaustivo y durísimo de preparación por mi parte, sino incluso un perjuicio del instrumento devenido de la utilización de la percusión y el tratamiento relativamente violento. En cualquier caso, como sucede en gran parte de los procesos transgresores, valoro este experimento de manera muy positiva, prevaleciendo los aspectos beneficiosos que han devenido de la preparación y posterior interpretación de *Sex Machine*.

Podríamos decir que el primer movimiento supone el bloque principal de la pieza, ya que por su duración y en comparación con el segundo toma mucho protagonismo frente al que cierra la obra. Sin embargo, este segundo movimiento no pierde un ápice de intensidad, ni musicalmente hablando ni en lo que a cualidades transgresoras se refiere. La primera de esas cualidades extremas la encontramos ya bajo el título (*A Supreme Love*), donde aparece una nota prescriptiva del compositor que demanda una interpretación “como en *Psicosis*” (Fig. 33), evocando una imagen (la de la famosa película de Hitchcock) tan popular y descriptiva como alejada de la notación habitual a la práctica



instrumental. Dicha demanda puede sugerir una ejecución de todos los sonidos en la dirección denominada arco abajo (desde el talón del arco hacia la punta).

Como en Psicosis

A SUPREME LOVE

♩.120

Handwritten musical notation on a single staff in treble clef, 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 120. The piece is titled 'A SUPREME LOVE' and is noted to be 'Como en Psicosis'. The notation consists of a series of vertical stems with flags, indicating a tremolo or rapid repeated notes. Performance instructions include *fff* (fortissimo) at the beginning, *dim.* (diminuendo) in the middle, and *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano) towards the end.

Fig. 33

Tras este comienzo tan descriptivo el segundo movimiento adquiere un carácter totalmente contrastante con el primero. La parte central se nos presenta lenta y calmada, ya que apenas aparecen figuras rítmicas en la introducción y se inserta también en un tiempo tranquilo (pulsación de 54 negras por minuto). Aparece aquí un nuevo modo de ir más allá de la emisión del sonido en el instrumento, con el arco *col legno*, esto es, frotando la cuerda con la madera del arco; y *toneless*, expresión que se utiliza en la música contemporánea para definir un sonido indeterminado, sin altura, y sin apenas cualidades sonoras, muy cercano a lo que se conoce como ruido blanco (Fig. 34).

♩:54 come un respiro

collegno toneless sim. accel.

Handwritten musical notation on a single staff in treble clef. The tempo is marked as half note = 54. The piece is titled 'come un respiro'. The notation shows a series of notes with various performance instructions: *collegno*, *toneless*, *sim.* (sostenuto), and *accel.* (accelerando). Below the staff, there are dynamic markings: *pp < p >* and *pp < p > sim.*

Fig. 34

La última de las innovaciones presente en esta partitura lleva al intérprete todavía un poco más lejos, ya que plantea una original demanda. La transgresión tanto en la escritura como en la ejecución y el resultado sonoro de la pieza es un elemento predominante hasta los últimos pentagramas. Sobre el incesante y lento

“respiro” de las blancas *toneless* aparece una melodía que ha de ser silbada por el violonchelista (Fig. 35), con unos saltos en la entonación que pondrán indudablemente a prueba las cualidades técnicas del intérprete para esta labor nunca ejercitada con anterioridad en mi caso.



Fig. 35

Todos los elementos que rompen con la ejecución instrumental tradicional en el violonchelo analizados en los párrafos anteriores nos dan una idea de lo compleja que ha sido la preparación a la interpretación de esta obra. No cabe duda que las innovaciones presentes en la obra han dirigido un trabajo lento (y arduo) pero de notable interés, que me ha ofrecido un universo que estaba todavía por explorar en mi técnica instrumental (y me permito anticipar que en la de la mayoría de los violonchelistas) y que desde el comienzo suscitaban unas cualidades musicales muy poco habituales en mi labor habitual. Pero debo confesar que la obra violenta al intérprete al sacarlo de la comodidad de su mundo instrumental e interpretativo y en mi caso, la falta de representación inicial respecto al posible valor artístico del resultado final, me ha hecho dudar muchas veces a lo largo del proceso de si el intento de transgresión por parte de Rueda me ofrecía algo más que un trabajo extra en la ejecución, honestamente la pregunta

era si la obra valía realmente la pena la inversión de tiempo y energía o el experimento de Rueda no ofrecía nada más allá.

Finalmente estoy convencida del valor artístico de la pieza, que saca totalmente de contexto un instrumento dotado principalmente para cantar y lo convierte en un objeto rítmico capaz de provocar al oyente con una gran energía y vitalidad. Dicha provocación no está exenta de cierto humor gracias a las continuas alusiones a una canción que de una manera un tanto absurda descontextualizan aún más la obra. El final de la pieza ofrece aún un momento más extravagante si cabe con el silbido del intérprete. Pero lo destacable de este momento no es sólo que la demanda incomode al violonchelista, sino que ofrece al oyente un momento en cierta manera divertido, pero totalmente contrastante con la primera parte, con una languidez cómica fuera de todo contexto en la música instrumental. Es importante destacar también que la pieza se sale de todo cliché posible, incluso en el mundo de la música contemporánea donde tantas cosas se han hecho ya, y que el autor toma todos estos riesgos sin ningún pudor con una absoluta convicción en su idea y sin temor a que esta desclasificación o, por qué no, salida de tono, lo lleve a ser de algún modo proscrito. Así, encontraremos por supuesto admiradores y detractores de la idea transgresora de Rueda, al igual que veíamos al analizar la dirección escénica en la ópera o las mismas rupturas provocadoras de algunos intérpretes clásicos, pero en cualquier caso creo el deseo de provocación por parte del compositor se cumple con creces en esta partitura.

#### 3.3.4. EL PROCESO PERFORMATIVO.

Como hemos visto en el texto precedente, la obra de Jesús Rueda *Sex Machine* supone toda ella un excepcional trabajo de ruptura con la técnica instrumental del violonchelo, y por ello plantea un mundo inédito de posibilidades para el intérprete tanto a nivel técnico como musical. Sin embargo, el hecho de trabajar habitualmente música contemporánea y de estar en estrecha relación con los compositores me ayuda a esbozar una idea de cuál puede ser el resultado sonoro y musical que puedo obtener con la interpretación de la pieza, si bien dicha

idea siempre resulta vaga en comparación con todo lo que podemos obtener de una obra como ésta, a pesar de que las cualidades expresivas no resultan patentes desde una primera aproximación.

El elemento principal que define en cierta manera esta obra y que exige un gran trabajo técnico en la preparación a la interpretación es el de la percusión, ya que abre un enorme abanico de posibilidades nunca antes practicadas por parte del violonchelista. Resulta sorprendente cómo un elemento que ha supuesto algo prohibido a lo largo de mi formación y desarrollo de la técnica puede convertirse aquí en el eje de la ejecución. Podemos conectar así la idea de que la transgresión forma junto con lo prohibido un todo del que no puede desligarse, que veíamos al hablar de Bataille. La violación complementa la norma, no anulándola. Durante años de trabajo con el instrumento nos enfrentamos, no sin cierta reticencia en ocasiones, a todo aquello que no se puede hacer con él. Los modos de emisión limitan las posibles acciones con el violonchelo. Así, ha sido necesaria la aparición de la figura de Rueda que encuentra en lo prohibido su *modus operandi*. Es cierto que la percusión aparece en algún momento en otras partituras de música contemporánea, pero siempre como golpes aislados en diferentes partes del instrumento. Sin embargo, en esta ocasión la percusión es modo de emisión principal del primer movimiento y provoca una ruptura que exige un largo proceso de adaptación para la consecución de una adecuada interpretación. Esta adaptación no ha tenido que ver exclusivamente con las novedades técnicas, que han tenido que ser en cualquier caso ejercitadas, sino que la naturaleza provocadora de la pieza me ha llevado a una inevitable incomodidad al sacarme de las convenciones interpretativas conocidas y por tanto de la previsión de su posible resultado musical. Debo reconocer que esta incomodidad ha durado hasta el momento mismo de la grabación de la obra, pero he podido constatar cómo el resultado ofrece algo nuevo oyente, que queda perplejo ante la vuelta de tuerca que supone la pieza.

Aunque como comentábamos el valor de la obra radica en su concepción global como unidad y no como suma de las partes, se hace necesario un breve

análisis interpretativo por secciones, para poder hablar así de la experiencia performativa desde el momento mismo del inicio de la preparación a la interpretación. La primera acción, dos dedos de la mano izquierda en caja (ver Fig. 24) se convierte casi en un trémolo (sucesión rápida de notas iguales, de la misma duración) ya que el tempo hace que las semicorcheas escritas sean muy rápidas. Además, los reguladores plantean una exigencia añadida, ya que la percusión de los dedos no permite una gran variedad de matices. Sin embargo podemos ganar amplitud dinámica al movernos en la caja del instrumento, imitando la acción de los percusionistas, ya que se ampliará la resonancia del golpe al acercarnos a la parte central del violonchelo ayudándonos a realizar el crescendo, y se secará esa resonancia al alejarnos del centro y acercarnos a los aros ayudándonos en el *diminuendo*.

En el compás siete entra en acción la percusión también en la mano derecha (Fig. 36), en primer lugar con los nudillos en la caja e inmediatamente sobre el tasto, golpe sobre las cuatro cuerdas en el *batedor*, la parte en la que habitualmente tocaría la mano izquierda. En esta primera intervención el ritmo de la mano derecha exige una gran concentración que permita la coordinación total de ambas manos.



Fig. 36

Al final de esta primera parte la mano derecha imita la acción que venía repitiendo la mano izquierda (Fig. 37), demandando una correcta coordinación en la percusión de ambas. Aparece además del primer *forte* (*f*) de la partitura, que supone un gran desafío debido a la escasa capacidad que tienen los dedos en la consecución de los matices. En este caso, se hace necesaria como comentábamos

la utilización de la resonancia de la caja para ampliar el volumen y conseguir así acercarnos más a la exigencia de la partitura, para después alejarnos progresivamente del centro y acercarnos a los aros en la consecución paulatina del *diminuendo*.

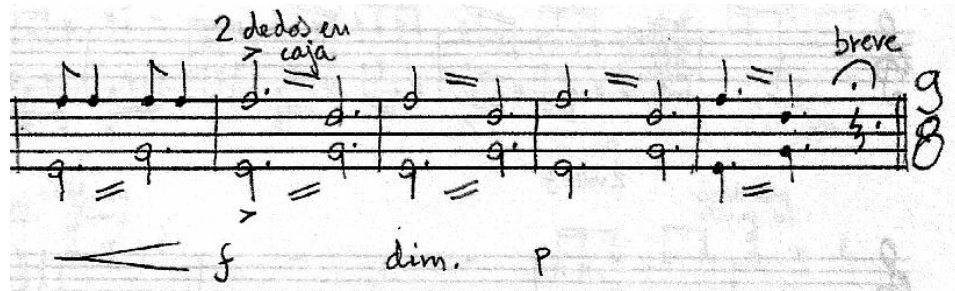


Fig. 37

Tanto en esta primera sección como en las siguientes, las ideas teóricas me han resultado de vital importancia para el proceso performativo. El hecho de que la escritura de la pieza demande toda ella un buen número de acciones transgresoras me ha exigido salir de mi mundo habitual en la ejecución e interpretación y moverme en una dirección totalmente distinta, guiada por el proceso teórico desarrollado con anterioridad.

La siguiente subsección mantiene la subdivisión ternaria (la pieza comienza en 6/8) pero cambia ahora al compás de 9/8 (Fig. 38). El material cambia también ya que en esta parte se alternan las corcheas en una y otra mano, y al desaparecer el casi trémolo de los dedos de la mano izquierda sobre la caja se crea un paisaje sonoro considerablemente diferente al establecido al comienzo, más sutil pero muy rítmico al mismo tiempo, es un “*motu perpetuo*” que ofrece una energía especial tanto al intérprete como al oyente.



Fig. 38

Se desarrolla aquí el elemento esbozado en el compás ocho en la mano derecha, *tasto*, que es utilizado en esta ocasión en ambas manos. Este efecto ofrece una gran riqueza ya que al golpear con la mano sobre las cuatro cuerdas la variedad y diversidad de armónicos está garantizada. Resulta interesante el equilibrio de todas las corcheas en el mismo matiz (*piano*), sobre todo teniendo en cuenta que inevitablemente una de las manos golpeará más cerca del puente que la otra, normalmente la derecha por la posición natural del instrumentista, y esto provocará muchas más resonancias en el instrumento. Una característica inherente a este material es la alternancia coordinada de ambas manos, siempre diferente en la distribución de la escritura rítmica, que exige una sincronización y exactitud enorme, máxime tomando en cuenta la indicación *poco piu mosso* (poco más movido) al comienzo de esta sección.

Debemos tener en cuenta que la desaparición de la técnica del violonchelo hace que todos estos elementos saquen al violonchelista de la comodidad de sus parámetros conocidos con las connotaciones tanto positivas como negativas que ello conlleva. El material intensifica considerablemente en el cuarto compás de la sección (Fig. 39) debido al estrecho rítmico (los valores pasan de corcheas a semicorcheas) y al *crescendo a forte* en el que volveremos a aprovechar las resonancias de la caja.

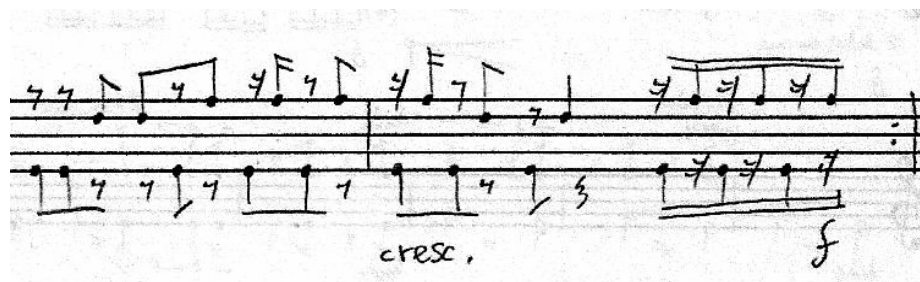


Fig. 39

Paulatinamente las acciones que han ido apareciendo desde el comienzo de la pieza se suceden con más celeridad, de manera que demandan del intérprete una importante rapidez de reflejos para cambiar el modo de percusión en el instrumento sin variar un ápice la continuidad rítmica, ofreciendo un variado abanico de sonoridades que mezclan el ruido del instrumento con la resonancia natural de las cuerdas al aire, que se ponen en movimiento incluso con un simple golpe sobre la caja. Toda esta sección provoca una enorme tensión al intérprete, debido a la celeridad con que se suceden los diferentes elementos, no sólo a nivel técnico por la dificultad que todo ello supone, sino también musicalmente, ya que la proximidad de todos los eventos sumada a la amplitud de los matices exigida aquí hacen de esta sección un momento de una compleja construcción técnica y musical (Fig. 40). A todos los elementos que hemos citado se añaden aquí los acentos requeridos en algunas de las corcheas, que deben ser lo suficientemente claros para responder fielmente a las expectativas del compositor. No podemos olvidar en cualquier caso que el volumen que obtendremos no responde al que sería habitual según los modos de emisión tradicionales en el instrumento, sobre todo teniendo en cuenta que gran parte del poder de los instrumentos de cuerda en este sentido radica en su capacidad de mantener el sonido y de modificarlo tras su articulación, nada que ver con lo que nos ofrece la percusión. Sin embargo, dicha percusión abre como comentábamos un rico universo de sonoridades desconocidas en las que se mezclan los ruidos y las resonancias naturales del instrumento.



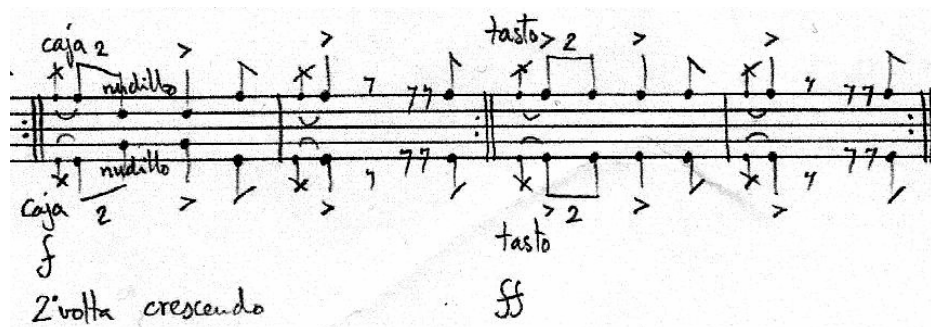


Fig. 40

Al final de esta parte empiezan a aparecer *dosillos* de semicorcheas, dos figuras donde corresponderían tres del mismo valor, primeros elementos binarios que nos llevarán después a un cambio de compás a 2/4 (y al cambio de subdivisión, de ternaria a binaria) que nos ofrece además un nuevo material. Aparece en esta sección un nuevo elemento de percusión, “golpear las cuerdas desordenadas con la yema de los dedos” (Fig. 41), que combinado con el pulgar en caja requiere como hemos visto en elementos anteriores otro largo proceso de preparación a la interpretación, en el que debemos conseguir una gran precisión rítmica al tiempo que equilibramos el matiz de todos los golpes.

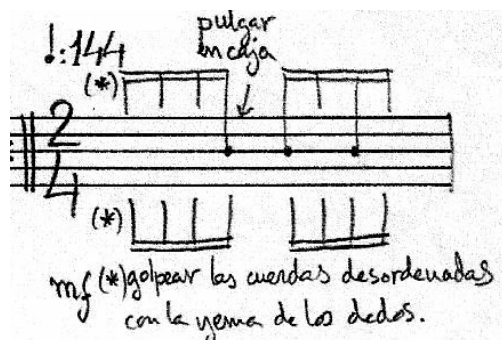


Fig. 41

Antes del que supone para mí uno de los pasajes más intensos de toda la pieza, se presenta aún un nuevo elemento, el *pizzicato detrás del puente* (ver Fig. 28). Ésta es una indicación que aparece en numerosas ocasiones en la escritura contemporánea para cuerdas, si bien debido a su combinación aquí con elementos

que vulneran totalmente la técnica instrumental en el violonchelo se ofrece un paisaje sonoro transgresor, nunca antes presente en la música instrumental.

Llegamos al que como decíamos es el pasaje de mayor complejidad técnica, donde aparecen tres elementos diferentes de percusión para cada una de las manos (tasto, nudillo, dedo). El compositor ha añadido aquí una línea al pentagrama, convirtiéndose así en un *hexagrama*, para poder utilizar una línea para cada acción, tres en la parte superior para la mano derecha y tres en la parte inferior para la mano izquierda (ver Fig. 29). También en este sentido se quebrantan las normas en cuanto a escritura musical para cuerda se refiere, asemejándose más a las grafías convencionales de los instrumentos de percusión. Se añaden, como hemos visto anteriormente en otros pasajes, por un lado los acentos, que exigen un golpe más seco y fuerte que se destaque de los demás, y por otro los signos de repetición con matices contradictorios (*piano/forte*) para la primera y segunda vez, que demanda un estudio separado de cada una de dichas repeticiones. Este elemento se presentará en dos ocasiones más a lo largo de la pieza, con la indicación *come prima* (como la primera vez) que nos ayuda a identificarlo. Como he comentado en el punto anterior, este pasaje, tomado separadamente, no me ha ofrecido un resultado musical a la altura de las expectativas rupturistas que plantea, si bien es cierto que su valor radica en la globalidad de la pieza tomada como unidad, ya que supone una sección intermedia rítmica e intensa que explota finalmente en una propuesta musical totalmente contradictoria.

Resulta evidente la dificultad técnica que han provocado todos los elementos expuestos previamente, con su consecuente exigencia tanto de tiempo invertido en el proceso de preparación a la interpretación como de energía. Pero todo este proceso habría sido yermo de no ser por el proceso teórico desarrollado previamente. El hecho de relacionar aquí el límite que suponía la pieza con una idea de transgresión, en lugar de ver en él exclusivamente una cuestión de capacidad o incapacidad física, ha sido notablemente productivo a la hora de resolver cada una de las cuestiones instrumentales. Creo poder afirmar que las

cuestiones físicas me habrían hecho desfallecer en mi intento de interpretar la obra de Rueda, al no ver en ella más que un experimento compositivo de complejidad insensata. Sin embargo, la idea de violación de las normas establecidas y las relaciones del concepto de transgresión analizadas en el procedimiento teórico han dirigido el proceso. Por eso me parece que el método de trabajo desarrollado en este estudio ha sido no sólo válido sino, me atrevería a decir, incluso imprescindible en la resolución de cada uno de los problemas instrumentales y musicales analizados previamente y en las decisiones interpretativas al respecto.

Todavía aparecen en este primer movimiento de la pieza numerosos elementos que quebrantan la técnica instrumental. Uno de ellos es el *rasgado detrás del puente* (Fig. 42), acción de la mano derecha cuya nomenclatura es frecuente en la guitarra y otros instrumentos de cuerda pulsada, que no resultaría tan innovadora de no ser por su requerida sincronización con las semicorcheas de la mano izquierda y por la alternancia con el *pizzicato* sin rasgado.

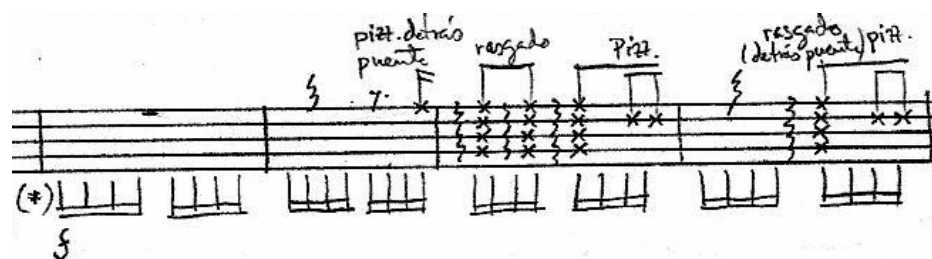


Fig. 42

El uso del arco posterior no supone en absoluto un modo de emisión tradicional en el violonchelo, sino que el autor demanda la ruptura del sonido (ver Fig. 31). Este gesto se repetirá en varias ocasiones siempre sobre la misma nota (sol2 en la partitura de violín) que deberá transportarse una octava descendente (sol1 en el violonchelo) para poder tocar dicha nota en cuerda al aire, sin pulsar ningún dedo de la mano izquierda, y así poder realizar con ésta las acciones de percusión que serán demandadas posteriormente (Fig. 43). Esta decisión pretende mantener la altura real del sonido roto que demanda el autor, para que no se produzca un salto de octava entre ambas acciones, a pesar de que el sonido roto

podría ser realizado en la octava original de la partitura de violín, ya que podemos conseguir la altura de la nota pulsando la mano izquierda que no tiene ninguna otra acción en ese momento preciso. Sin embargo, he decidido bajar la nota en los dos casos para que, al igual que en la partitura de violín, la altura que de fijada en nuestro oído y no se produzca ninguna variación entre ambas. De nuevo podemos enlazar aquí la idea transgresión con la de metamorfosis. La búsqueda desarrollada por el compositor ha exigido aquí una mutación de la idea primigenia, lo que podría considerarse en algún caso como una sanción por su osadía.

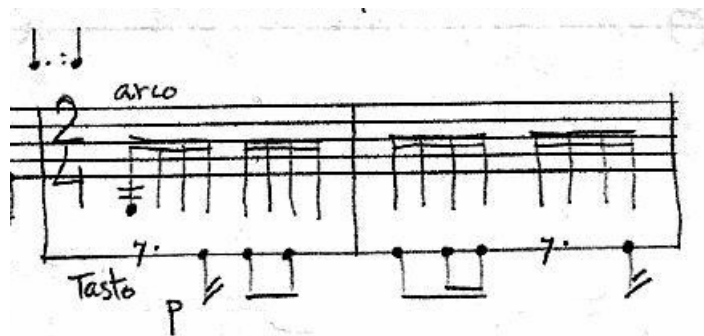


Fig. 43

Lamentablemente no podremos dejar el arco de nuevo porque no tenemos ninguna pausa en la música, así el hecho de sostener el arco con la mano derecha suma tensión en la ejecución de los elementos que son demandados posteriormente en la misma. Sin embargo, todavía encontramos novedades en esta sección. En primer lugar aparece en la mano izquierda la percusión alterna de cuatro dedos sobre la caja (ver Fig. 31) con ritmo de semicorcheas y acento sobre la primera de cada tiempo, de nuevo sincronizada con los *pizzicatos detrás del puente* de la mano derecha. Y por primera vez a lo largo de esta partitura encontramos el arco detrás del puente, que tampoco sería de una gran complejidad si no hubiese de coordinarse con los *pizzicatos* en la mano izquierda, otra de las novedades de la sección (Fig. 44). Volvemos aquí a la disyuntiva de mantener la octava real escrita por el compositor o bajar una octava al adecuarlo al violonchelo. En este caso podríamos también conservar la octava real de la partitura de violín, ya que la mano izquierda puede pisar estas notas con un dedo y realizar el *pizzicato* con otro dedo de la misma mano, pero en este caso las notas

serían tan agudas que dicho *pizzicato* apenas tendría resonancia. Así, conociendo la idea de la cuerda al aire en la concepción original de la obra, me parece más adecuado bajar de nuevo una octava las notas escritas para conseguir un tipo de resonancia más acorde con esa idea original. No olvidemos sin embargo que, aunque ambos se afinan por quintas, la afinación de las cuerdas al aire es diferente en el violín y en el violonchelo (Mi-La-Re-Sol en el violín frente a La-Re-Sol-Do en el violonchelo), lo que provocará que forzosamente debamos tocar con una nota pisada el mi que inicia la célula en la parte superior del pentagrama.



Fig. 44

Encontramos un reto importante para el instrumentista cuando se superponen tres líneas y se añade otra acción novedosa en la partitura (Fig. 45). La *chicharra* es un gesto muy habitual para los instrumentistas de cuerda que se especializan en el tango y sus vertientes, pero prácticamente desconocido para el resto. Se realiza frotando las cerdas del arco contra el hilo de la cuerda (debajo del puente), o con el hilo del arco sobre la cuerda, pero en muchas ocasiones no se escribe como tal, ya que su práctica pertenece a una música más popular que muchas veces posee un carácter de improvisación.

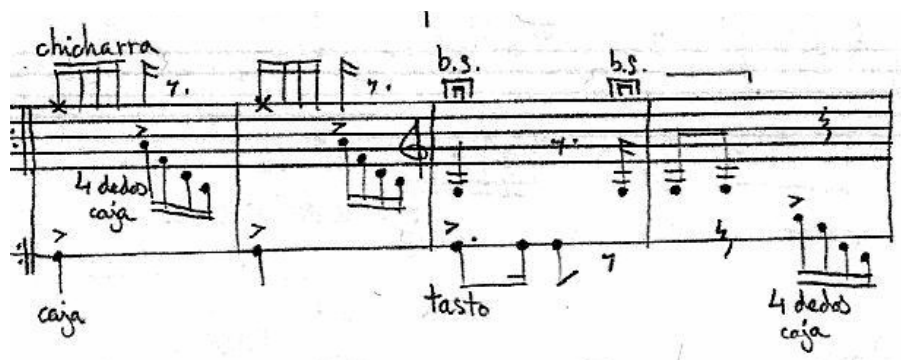


Fig. 45

El final de este primer movimiento es para mí por varios motivos el punto culminante del mismo. Por un lado por la rápida alternancia de diferentes acciones, y por otro por el volumen de los matices exigidos en el mismo. Además algunos de los elementos presentes aquí, que no habían aparecido hasta el momento, dotan a esta sección de unas cualidades expresivas excepcionales. El primer elemento novedoso es el *glissando* en dobles cuerdas, desde la nota más aguda posible hasta una altura determinada (Fig. 46), que volveremos a transportar una octava descendente para mantener el criterio de transposición de pasajes anteriores.

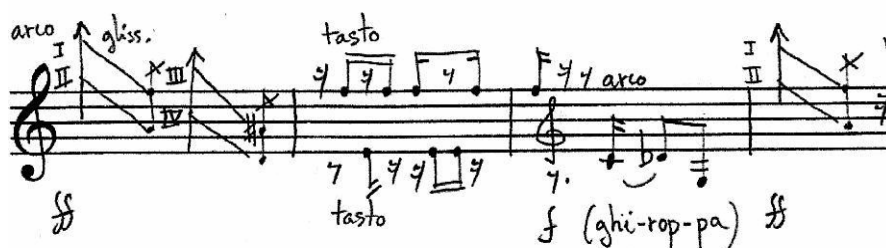


Fig. 46

Encontramos también en esta sección final el elemento más descriptivo de la pieza, donde el compositor vulnera como comentábamos en el texto anterior las normas tradicionales de la música que podemos denominar culta, con el popular grito “*Ghiroppa*” (ver Fig. 46) que alude a la canción que da título a la pieza (*Sex Machine*). Esta célula aparece en primer lugar en el instrumento, tocada por el arco, con la transcripción de la voz en la parte inferior para ayudar a su mejor interpretación con el instrumento. Finalmente, cerrando este movimiento, la voz canta la frase que popularizó James Brown (Fig. 47) esta vez en voz baja. He de decir aquí que los instrumentistas con formación clásica somos un tanto reacios a utilizar nuestra voz en la interpretación, así, esta célula supone no sólo un pequeño reto personal, sino también otro elemento que requiere nuestra apertura total a la ruptura con convencionalismos previos.

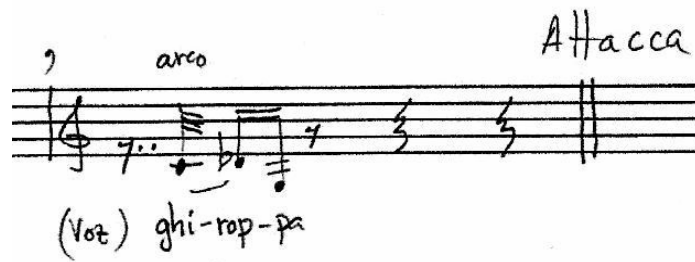


Fig. 47

Se hace necesario hablar aquí de un problema que no ha sido totalmente resuelto gracias a las ideas teóricas y al desarrollo del proceso performativo de manera paralela. El tempo escrito por el compositor supone una exigencia imposible de conseguir por mi parte. Recordemos que el tempo y la escritura rítmica en compases según su notación habitual era quizás el único elemento preservado de la tradición instrumental y de la notación. Así, las dificultades planteadas por el mismo eran difícilmente observables desde el punto de vista de la relación del límite con la transgresión. Tras un intenso y prolongado trabajo con la partitura decidí bajar el *tempo* prescrito por el compositor en la partitura por dos motivos principales. Por un lado me era totalmente ejecutar algunas de las acciones en el tempo marcado, pero sobre todo me parecía importantísimo que cada elemento y todas las indicaciones expresivas tanto de dinámica como de articulación escritas en la partitura fueran potencialmente perceptibles en la interpretación. El *tempo*, exageradamente rápido en mi opinión, anulaba muchas de las ideas musicales demandadas en la partitura. Afortunadamente el compositor estuvo de acuerdo con mi idea de bajar la velocidad, no sé si en cierta manera se vio obligado a ello, y convino que era preferible poder escuchar con claridad todos los elementos presentes en este primer movimiento. En cualquier caso, a pesar de que como venimos comentando en mi interpretación final no fui capaz de resolver la exigencia de la velocidad demandada por la partitura desde la idea de transgresión, sí que puedo observar sin embargo que esta idea me permitió tocar mucho más rápido de lo que me creía capaz en un primer momento. Dicha asociación teórica me llevó a una búsqueda totalmente diferente en el resultado de

mi ejecución y me ayudó en una voluntad rupturista al no pretender mantener ninguna contención ni control en mi interpretación final.

El segundo movimiento, mucho menos activo instrumentalmente hablando, contiene sin embargo gran cantidad de elementos transgresores en lo que a emisión del sonido se refiere. La primera frase presenta un material muy estático (negras repetidas) pero con una gran fuerza expresiva debido a las indicaciones que dirigen la interpretación (ver Fig. 33). En la segunda frase el escenario cambia de manera radical. El tempo es mucho más lento (54 pulsaciones de negra por minuto) y los valores iniciales de blanca lo dotan de una quietud especial caracterizándolo de manera muy peculiar, sobre todo teniendo en cuenta las indicaciones del pasaje (ver Fig. 34). Es, como decimos, una sección de calma y sencillez, si bien contiene una formidable fuerza expresiva que el intérprete debe saber explotar y desarrollar en el momento de la interpretación. Toda esta fuerza expresiva está presente gracias a esos nuevos modos de ir más allá de la emisión del sonido en el violonchelo, con el arco *col legno* y *toneles*, que explicábamos en el texto precedente. La exigencia está ahora en mantener la inmovilidad imperante, rota a penas por los pequeños reguladores que acompañan a cada una de las blancas, que deben escucharse con regularidad tanto en el arco arriba como en el arco abajo. Destaca también en este contexto rompedor la indicación “*como un respiro*” que pretende asemejar algo así como un respirador y de nuevo provoca una descontextualización brutal de la música.

En las notas reales posteriores mantendremos la decisión de transportar la música una octava descendente, para que la obra presente la coherencia escrita originalmente por el compositor. Y todavía al final encontramos un último reto de ruptura para el intérprete ya que la línea superior *silbando* (ver Fig. 35) contiene unos intervalos nada cómodos (teniendo en cuenta además que demanda una práctica totalmente inusual y nada desarrollada en mi caso) y tenemos que romper, como en el caso de la utilización de la voz, con todos nuestros prejuicios y condicionantes previos. Como venimos observando, tanto en este elemento novedoso como en el resto de indicaciones que rompen totalmente con la



tradición, el hecho de desarrollar el proceso performativo en paralelo a una investigación teórica ha sido determinante en mi interpretación final. Habría sido prácticamente imposible trabajar esta obra de no haber sido por la idea conceptual que guiaba el proceso. Las dificultades técnicas y la complejidad provocada por todos los elementos transgresores totalmente desconectados de la técnica instrumental previa convertían la labor en una tarea inabarcable e incómoda.

No cabe duda que esta pieza supone un experimento, lo difícil era afirmar con rotundidad desde un principio si dicho experimento resulta finalmente artísticamente apreciable o no. La duda que podemos plantearnos es si una serie de cambios en la ejecución suponen hoy en día algo transgresor o no. De nuevo esta apreciación dependerá, como comentábamos previamente en el capítulo teórico, del contexto en que se interprete la obra y del receptor de la misma. Es cierto que la transgresión implica en muchos casos sexo, sangre, castigo, misticismo, salvajismo y se podría criticar que evidentemente en la obra de Rueda no existe nada de esto que sustente la relación que he establecido. También actúa en contra de esta asociación el hecho de que en la actualidad, en el arte en general, la voluntad de ruptura está asociada a una pérdida de fuerza, donde las propuestas que pretenden alterar el universo del arte pierden en muchos casos su sentido artístico. Sin embargo, volviendo a las bases del concepto, podemos encontrar fundamento a esta identificación. Por un lado, es evidente que Rueda sabe de este quebrantamiento de las normas en la interpretación, no lo hace por desconocimiento sino que es totalmente consciente en su búsqueda de la provocación. Por otro, la obra de Rueda no es revolucionaria sólo en cuanto a la forma, no sólo rompe con el lenguaje tradicional, sino que deja escandalizado al espectador y en cierta manera también al intérprete. En esta línea podemos conectar de nuevo con las propuestas de literatos y directores de cine analizadas en el capítulo teórico, donde la transgresión se mostraba no sólo en el la forma novedosa de narrar cada historia, sino también en la misma historia contada. La confusión y caos que provoca en la sala de conciertos puede llegar incluso a violentar y a producir un shock en un público que espera algo en el ámbito de la música para violonchelo solo. Estoy segura que para muchos consumidores

habituales de arte contemporáneo esta última afirmación podría parecer una exageración, pero no podemos olvidar el contexto de la música culta (o clásica) en el que se ubica la interpretación de la obra y el público que se convertirá en receptor de la misma.

Es cierto que en el arte contemporáneo, como criticábamos en el primer punto de este capítulo respecto al uso del término transgresión en la actualidad, parece que todo está inventado. Vemos cómo el exceso de experimentalismo y ruptura parece haberse convertido en el único guión válido en este espacio de creación, hasta el punto de resultar conservador precisamente a fuerza de explotar ese mismo camino de experimentación. Sin embargo, siendo como soy intérprete habitual de música contemporánea, y receptora también tanto de música actual como de otros productos artísticos de diferentes manifestaciones, reconozco el valor artístico de la provocadora obra de Rueda, cuyo carácter novedoso y en cierto modo experimental no cae en saco roto. La obra ofrece en mi opinión un producto transgresor con valor artístico que no se ha hecho antes en la música instrumental pura ni en las salas de conciertos.

### **3.4. VARIACIONES SOBRE EL TEMA “SACHER” PARA VIOLONCHELO SOLO (1976), CRISTÓBAL HALFFTER.**

#### **3.4.1. INTRODUCCIÓN.**

La elección de la obra *Variaciones sobre el tema “Sacher” para violonchelo solo* (1976) de Cristóbal Halffter responde a la afinidad que he encontrado en ella con la idea del límite como posibilidad, que analizábamos al estudiar los escritos de E. Chillida. Recordemos que los textos de Chillida añaden la visión del límite con una idea productiva. Esta versión del límite como posibilidad se presenta habitualmente en la música y en el arte, pero se convierte en una variante importantísima aquí, ya que la música contemporánea ofrece además al intérprete una puerta abierta a un mundo de posibilidades antes insospechadas, debido a la aparición de nuevas exigencias que enriquecen sin duda la expresión. Podemos considerar que esta visión del concepto de límite

aparece en mayor o menor medida, como vimos en la primera parte de esta investigación, en gran parte de las obras escritas con un lenguaje vanguardista a lo largo de los siglos XX y XXI, pero en la mayoría de los casos esa apertura a un nuevo mundo de posibilidades no se presenta como eje que vertebra la pieza, característica que define claramente la obra que nos ocupa, diferenciándola del resto.

Podemos afirmar que la interpretación de esta partitura es de una dificultad enorme. Como ocurre en gran parte de la música escrita por Halffter, la obra supone un gran reto para el instrumentista tanto técnica como musicalmente. Aparece ante el intérprete como un territorio cerrado, acotado por numerosos procesos técnicos e instrumentales, cuyos límites se superan a través de la imaginación, en la forma de posibilidades que están más allá de la partitura.

La conexión que se presenta entre una idea productiva del límite y el concepto de posibilidad es muy importante en el arte. Nos ofrece un vínculo entre el límite y lo posible, ya que los límites potencian el afán de superación y el deseo de llegar más lejos, hasta lo que parecía inalcanzable o incluso inexistente. Es lo que sucede con esta obra de Halffter, que provoca una constante evolución por parte del músico que siempre ha de ir más allá con su instrumento y sus capacidades expresivas. Podemos corroborar cómo las exigencias que el compositor plantea no han quedado en absoluto obsoletas dado el transcurso del tiempo desde la composición de esta pieza. Algunos de sus requerimientos siguen ofreciendo unas expectativas de evolución al intérprete a pesar del continuo desarrollo de la técnica instrumental con el paso de los años. Por este motivo me ha parecido muy apropiada su elección a pesar de que es la obra más antigua de las trabajadas en este estudio. Casualmente su año de composición coincide con el de mi nacimiento, dato totalmente anecdótico en verdad, pero que resulta destacable al confirmar la idea de que nuestra formación tradicional como músicos adolece de un aprendizaje que se adapte al contexto histórico y cultural en el que nos encontramos. De algún modo podemos volver nuevamente a Chillida en esta última afirmación, cuando reconoce la necesidad que el artista

tiene de su obra, ya que Halffter nos permite evolucionar como artistas y hacer evolucionar la interpretación en nuestro instrumento. Quizás este tipo de partituras son necesarias para provocar ese desarrollo histórico al que hacíamos referencia previamente. Se confirma también, por otro lado, la realización personal en la obra que propone Chillida y el concepto del arte como necesidad, ya que ayuda al artista a acercarse y explorar sus propios límites.

#### 3.4.2. LOS ESTUDIOS ACERCA DEL LÍMITE COMO POSIBILIDAD.

La unión de los conceptos límite y posibilidad ofrece una extensísima bibliografía en el ámbito de la filosofía. En este terreno he encontrado algunas ideas aisladas que me resultan interesantes para la interpretación musical y cuyas resonancias puedo vislumbrar en la obra de Halffter, pero el mundo de la filosofía es muy vasto y complejo de modo que no puede ser abarcado aquí. Sin embargo, el motivo por el que he dejado ligeramente de lado este ámbito filosófico se basa en que en muchos casos no me resulta realmente productivo en mi interpretación y he necesitado otras líneas de investigación que sí lo sean.

La idea del límite como posibilidad nos conecta con la teoría de los mundos posibles. Esta terminología ha sido empleada sobre todo a partir de los años 50 (del siglo XX) por los filósofos de tradición analítica, si bien su presencia está implícita desde la Grecia clásica en la pregunta “¿de qué otra manera podría haber sido el mundo?”, que ha sido esencial para la filosofía occidental<sup>190</sup>. Ya Platón nos presenta la idea del mito de la caverna y la existencia de dos mundos paralelos: el de las ideas, eterno e inmutable; y el de la materia, temporal, mudable y corruptible, que es el que ve el hombre. La pregunta a la que hacemos referencia conecta directamente con mi idea de lo que necesariamente debe plantearse el intérprete al desarrollar un acto performativo. Al enfrentarnos a cada nueva partitura se plantea siempre la cuestión de cómo podría ser la interpretación de la misma. Si bien es cierto que la partitura ofrece algunos límites que podemos conectar, como veremos en el capítulo siguiente, con una idea conservadora, también nos abre sin embargo un terreno a explorar en el que desarrollar toda

---

<sup>190</sup> BARCELÓ ASPEITIA, A. A. Mundos posibles. *Paréntesis- “Tipos Móviles”*, nº 16, mayo-2002.

nuestra capacidad artística, diferenciando como venimos comentando las versiones de unos y otros intérpretes.

El concepto de mimesis, término que se utiliza en la estética clásica para definir la imitación de la naturaleza que se da en el arte<sup>191</sup>, juega también un papel esencial ya desde Aristóteles. Según su doctrina las obras literarias copian la realidad pero no a la manera que lo haría la historia, reproduciendo las cosas que han sucedido, sino que son capaces de transmitir además lo que podría suceder. Aparece así implícita ya la idea de otra realidad posible más allá de los límites de lo real. A lo largo de la historia, tanto en el ámbito de la filosofía como en el del arte, las situaciones erradas y los modelos deterministas han provocado la imaginación en este sentido. Contra la limitación y las normas de nuestro mundo, la imaginación del artista en particular y del ser humano en general se ve excitada y abocada a la producción de fantasías, de nuevas posibilidades. También en la interpretación la creatividad del músico ha de batallar con la cerrazón inicial que nos plantea la partitura para explorar ese universo que existe más allá de la misma.

La imaginación es poder, y en el poder hacer estamos planteando la existencia de la posibilidad, que es primordial por abrir un espacio a la libertad. Esta idea del filósofo francés Ramond, que conecta con la visión de Chillida, me resulta esencial en la interpretación, al reconocer la posibilidad como potencia, “*como aquello anterior a los hechos, invisible pero supuesto*”<sup>192</sup>. Dicha invisibilidad está presente en las capacidades expresivas de la música, que no son del todo tangibles en la partitura. Existe una música posible que ha de ser imaginada por el intérprete para poder ser posteriormente realizada, así “*la realización de lo posible*”<sup>193</sup> se convierte finalmente en la realidad. Esta idea nos plantea la disyuntiva de lo posible en contraposición con lo real, porque no “es” todavía, pero este hecho no lo hace menos valioso. Así, el arte en sus múltiples disciplinas perdería su razón de ser sin este concepto de lo posible, de lo que es

---

<sup>191</sup> R.A.E. online. [www.rae.es](http://www.rae.es).

<sup>192</sup> RAMOND, Ch. Le noed gordien. Pouvoir, puissance et possibilité dan les philosophies de l'Age Classique, en GODDARD & MABILLE (Eds.) *Le pouvoir*. París: Vrin, 1994.

<sup>193</sup> VARGAS, J. A. Poder y posibilidad o la posibilidad de la posibilidad. Universidad de Tarapacá. *Revista Límite*, nº 10, 2003.

imaginado y muchas veces realizado por el artista. Pero también en la vida real la posibilidad forma parte inseparable de nuestra experiencia, ya que “*lo posible no puede ser pensado independientemente de la idea de un porvenir que aún no está realizado*”<sup>194</sup>. En ese porvenir se realiza el ideal imaginado en el presente, pero dicha realización exige una apertura para que nuestros sueños lleguen a hacerse realidad. De este modo la posibilidad permite no sólo introducir nuestra iniciativa y esperanzas, sino también una oportunidad de realización para el ser humano, que un implica siempre “*una posibilidad que se escoge y se realiza*”<sup>195</sup>.

Uno de los textos más relevantes en relación al tema de los mundos posibles es *Truth in Fiction* de David Lewis<sup>196</sup>. Este autor señala cómo la diferencia entre nuestro mundo y los otros, así como entre nuestro tiempo y los otros, no se basa en una cuestión cualitativa, sino que unos de otros sólo difieren en que éstos son los que habitamos<sup>197</sup>. Sin embargo esta idea no es siempre compartida, por lo que encontramos dos líneas enfrentadas respecto a la veracidad de la noción de realidad frente a la de posibilidad. La primera de estas líneas denominada monista nos dice que hay un solo mundo, y que las entidades de ficción son irreales al igual que cualquier cosa que pueda decirse sobre ellas. Por el contrario, la segunda mantiene que todas las entidades imaginables son reales en cierto sentido, como lo es todo aquello que pueda decirse de ellas<sup>198</sup>. En mi labor como músico no puedo estar de acuerdo con la primera de estas afirmaciones, que dejaría la partitura en un universo cerrado y no permitiría la existencia de unas posibilidades inherentes a la música y al arte en general. De ser así, todas las interpretaciones de una misma pieza serían idénticas, y la interpretación no ofrecería nada nuevo ni relevante. Sin embargo, comparto la idea de que lo posible es tan importante como lo real y confío plenamente en el

---

<sup>194</sup> LAVELLE, L. *Acerca del ser*. (trad. PALMA VILLAREAL, L.) Chile: Ediciones Universidad de Valparaíso, 1994. p.2.

<sup>195</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>196</sup> LEWIS, D. *Truth in Fiction*. *American Philosophical Quarterly*. Vol. 15, nº 1. Illinois: University of Illinois Press, 1978. pp. 37-46.

<sup>197</sup> LEWIS, D. *Possible Wolds*. *Counterfactuals*, Oxford: Blackwell, 1973. pp. 84-91. (Trad.: GARCÍA-ENCINAS, M<sup>a</sup> J. *Praxis Filosófica*. Nº 29, Julio-Diciembre 2009, pp. 155-164. Universidad de Granada).

<sup>198</sup> VILAR, M. Introducción a la teoría de los mundos posibles. *Revista Luthor*. <http://revistaluthor.com.ar/spip.php?article47> (consultado el 1-08-2014)

poder de la imaginación. Como intérprete me siento en total consonancia con esta idea de la “*importancia de ver mas allá de lo que es y fijar la vista en lo posible*”<sup>199</sup>.

A través de estas propuestas de corte filosófico esbozadas en párrafos anteriores he llegado al concepto de ficción, que me ofrece una conexión mucho más estrecha con mi proceso performativo. Del latín *fictus* (fingido, inventado), ficción es la simulación de la realidad en obras literarias, cinematográficas o de otro tipo cuando presentan un mundo imaginario. El concepto de ficción en la tradición occidental está muy ligado al concepto de mimesis, al que hacíamos referencia previamente, que en muchos casos, sobre todo en el terreno de la literatura, no está tan alejado de la filosofía. El mundo posible en la ficción está estrechamente relacionado con la necesidad del artista de romper con límites establecidos en este mundo. Pero en muchas ocasiones esa exigencia no es sólo artística sino que, como comentábamos previamente, se convierte también en una necesidad vital. Los límites provocan y excitan la imaginación, y el artista consigue encontrar las alternativas al mundo real en su obra. Este planteamiento conecta directamente con la idea de Chillida acerca de la necesidad que tiene el artista de realización en su obra, así como de la posibilidad que dicha obra le ofrece en este sentido, y posee también una estrecha conexión con la interpretación musical. De algún modo, el hecho de tratar de expresar como intérprete la música implícita en una partitura que despierta y excita mi imaginación en una dirección ciertamente poco previsible, acaba por convertirse en una necesidad vital. Dicha necesidad se basa en el universo de posibilidades que nos ofrece el acto performativo de hacer música, cuya capacidad de expresión la convierte en algo sumamente especial que difiere de cualquier otra actividad en nuestra vida.

La ficción aparece estrechamente ligada al mundo del arte, si bien podemos encontrar los orígenes de esta relación principalmente en la literatura. Uno de los precursores de esta literatura de ficción es J. Verne, escritor francés

---

<sup>199</sup> BARCELÓ ASPEITIA, A. A. *Op. Cit.* 190, p. 6.

considerado el padre de la ciencia ficción<sup>200</sup>, que predijo en sus relatos algunos de los productos e inventos aparecidos posteriormente con el avance tecnológico del siglo XX. Una anécdota marcó su vida y su producción literaria, ya que a los once años se escapó para ser marinero pero pronto fue rescatado por sus padres y al parecer avergonzado juró “*no volver a viajar más que en su imaginación y a través de su fantasía*”<sup>201</sup>. Resulta curiosa esta afirmación con la que nuevamente puedo sentirme totalmente identificada como intérprete. Cada partitura permite un viaje siempre diferente en la imaginación y nos permite habitar con la fantasía universos de abstracción difícilmente accesibles desde cualquier otro ámbito de nuestra vida. Verne crea literatura de la edad científica, donde vierte todos los conocimientos en relatos épicos, en los que se ensalza la fortaleza del ser humano en su intento de dominar y transformar la naturaleza.

Uno de los géneros derivados de la literatura de ficción de mayor repercusión es la ciencia ficción. Nacida como subgénero literario, rápidamente se extendió a otros medios, como el cinematográfico y el televisivo. Relata acontecimientos posibles desarrollados en un marco puramente imaginario, cuya verosimilitud se fundamenta narrativamente en los campos de las ciencias físicas y naturales. La acción sucede en ocasiones en tiempos alternativos ajenos a la realidad conocida y puede tener por escenario espacios físicos reales o imaginarios, o incluso el espacio interno de la mente. En cualquier caso es difícil encontrar una definición que englobe todo lo que conocemos como ciencia ficción, si bien podemos afirmar que se trata de “*narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos*”<sup>202</sup>. La ciencia ficción nace de la necesidad de algunos artistas que no se conforman con narrar este mundo y ofrece una alternativa que presenta hipótesis muy interesantes, pero sobre todo a nivel artístico ofrece la posibilidad de un recorrido estético que sería impensable en nuestro mundo. Podemos conectar esta idea del inconformismo del artista con la

---

<sup>200</sup> ADAM, Ch. R. *The History of Science Fiction*. Science Fiction. Routledge, 2000. p. 48. [http://books.google.com/books?vid=ISBN0415192056&id=IRw\\_MIPjnXwC&pg=PA48&lpg=PA48&ots=WBbd3Gvw1g&dq=father+of+science+fiction+H.+G.+Wells&sig=vOAavBXpeRWlJh1112OCXlb2wvk](http://books.google.com/books?vid=ISBN0415192056&id=IRw_MIPjnXwC&pg=PA48&lpg=PA48&ots=WBbd3Gvw1g&dq=father+of+science+fiction+H.+G.+Wells&sig=vOAavBXpeRWlJh1112OCXlb2wvk). (consultado el 2-08-2014)

<sup>201</sup> DOMINGUEZ NAVARRO, M. Jules Verne. *Revista 1984*, nº 54, 1983.

<sup>202</sup> SÁNCHEZ, G.; GALLEGO, E. *¿Qué es la ciencia-ficción?*. 2003.

<http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00842.htm> (consultado el 1-08-2014)



obligación del intérprete de ofrecer algo que es inherente a la partitura pero que no aparece en ella. Pero aquí nos enfrentamos a los límites del texto, en cuanto a terreno acotado se refiere, que marcan una línea muy difusa en torno a la cual se mueve el músico, límites que podríamos considerar prácticamente inexistentes en el caso de la ciencia ficción. Como comentábamos en la primera parte de este estudio al hablar de la interpretación histórica y de las licencias tomadas por algunos intérpretes románticos, esa delgada línea no se ha situado en el mismo lugar a lo largo de los años, si bien siempre ha existido y ha condicionado al músico en mayor o menor medida. En mi opinión, que es compartida por gran parte de la, si podemos llamarla así, comunidad musical, el acto performativo tiene más valor cuanto más creativo, imaginativo, inspirado y rico sea, siempre que no se aleje en exceso de esos parámetros no escritos que definirían la fidelidad a la partitura. Así podemos observar como esta visión del límite como posibilidad se complementa con la que veremos en el capítulo siguiente de preservación, sin que sean aceptables en la interpretación, en mi opinión, la una sin la otra.

Lo primero que nos viene a la mente al hablar de ciencia ficción es el impacto que ha tenido este género en el cine comercial sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, lleno de espectacularidad y atractivos para el gran público. Sin embargo, sus inicios se encuentran inevitablemente ligados a las revistas que, especialmente a partir de los años 20, momento en que se acuñó el término “*science fiction*” (del que proviene la traducción literal al español), han contado con multitud de adeptos. Al igual que ocurre con la literatura de ficción, como vimos en el caso de J. Verne, la ciencia ha tomado en ocasiones elementos de la ciencia ficción para convertirlos en conceptos reales o al menos en hipótesis de trabajo de cara al futuro científico o tecnológico.

Uno de los más reconocidos autores de ciencia ficción es I. Asimov, escritor y bioquímico soviético nacionalizado estadounidense, conocido además por sus numerosos artículos de divulgación científica en revistas especializadas. Asimov fue un humanista y racionalista que se enfrentó abiertamente en sus

escritos a las supersticiones y a las creencias infundadas. Su estilo sencillo resulta muy asequible, lo que le hace “*el más claro representante de la ciencia-ficción clásica entendida como literatura de ideas*”<sup>203</sup>. Su capacidad para acercar con su obra el universo científico al gran público le permitió abrir los ojos a un mundo de posibilidades en el que el ganador es casi siempre el lado más racional y el más humanitario.

Podemos afirmar que uno de los principales atractivos de la ciencia ficción radica en que, como apunta el propio Asimov, tiene como uno de sus objetivos primeros especular con amenidad sobre “*la respuesta humana a los cambios en el nivel de la ciencia y de la tecnología*”<sup>204</sup>. Por este motivo empezó a hacerse popular en los años cuarenta y cincuenta precisamente con autores que disponían de unos sólidos conocimientos científicos (Asimov, por ejemplo, era doctor en química y fue profesor universitario). Hay que apuntar en cualquier caso que la ciencia ficción es distinta de la divulgación científica y pertenece al mundo del arte. Pero por otro lado la ciencia ficción nos presenta además especulaciones “*arriesgadas e intencionadas que nos hacen meditar sobre nuestro mundo y nuestra organización social o sobre los efectos y las consecuencias de la ciencia y la tecnología en las sociedades que las utilizan*”<sup>205</sup>. Ofrece un camino a la reflexión acerca de hipótesis extraordinarias, pero también un mundo infinito de oportunidades creativas. Este hecho que la aleja de la divulgación científica, como decíamos, es el que más la aproxima sin embargo a la interpretación musical, situando ambas disciplinas en un universo artístico con inagotables posibilidades.

Entre las obras más influyentes de la literatura de ciencia ficción encontramos *Solaris*<sup>206</sup>, del escritor polaco S. Lem, pensador multidisciplinar que dedica parte de este relato a filosofar acerca de la posibilidad de contacto inteligente, tema recurrente en su obra en general. La novela, que ha sido adaptada

---

<sup>203</sup> <http://www.ciencia-ficcion.com/autores/asimovi.htm> (consultado el 4-08-2014).

<sup>204</sup> ASIMOV, I. Citado en BARCELÓ, M. Ciencia y ciencia ficción. *Revista Digital Universitaria*. vol. 6, nº 7. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2005. [http://www.revista.unam.mx/vol.6/num7/art69/jul\\_art69.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.6/num7/art69/jul_art69.pdf) (consultado el 1-08-2014).

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> STANISŁAW, L. *Solaris*. (Primera trad. ORZECZOWSKA, J; Introd. PALACIOS, J.). Madrid: Impedimenta, 2011.

al cine en varias ocasiones, nos abre los ojos ante lo que podría ser un contacto real con un ente inteligente más allá de nuestro planeta, ante el que otros autores se muestran muy optimistas. Lem construye un estudio de la *psique* humana enfrentada a acontecimientos perturbadores, que a priori parecerían imposibles, y que ponen a prueba al protagonista que debe vencer su carácter racional. Nos presenta una novela claustrofóbica, en la que hace un profundo estudio de las relaciones afectivas a través de un planeta que enfrenta a los habitantes de la estación a sus miedos más íntimos. Finalmente el autor nos permite concluir que el ser humano no es sólo una inteligencia y una voluntad, sino también unos sentimientos poco racionales que a veces contradicen su propia voluntad y raciocinio.

La ciencia ficción mantiene también una estrecha relación con la historia de la humanidad al vislumbrar, y en muchos casos posibilitar, una ampliación de los estrechos límites de este mundo. No podemos olvidar que la labor del científico se inserta en una sociedad moral que le ayuda u obstaculiza en la consecución de sus planes. Así, como comentábamos previamente, la ciencia ficción permite en ocasiones no sólo imaginar ese futuro posible, sino también las consecuencias éticas y sociales que podrían devenir del mismo. En este sentido, como consumidora ocasional de este género, me he planteado muchas veces los beneficios reales de algunos avances científicos y, sobre todo, las nefastas consecuencias de esa tendencia actual de nuestro mundo en el que todo parece estar permitido en pos de un progreso sin límites. Resulta curiosa la conexión directa que se presenta aquí con el tema de la preservación del medio ambiente del que hablaremos en el capítulo posterior sobre la obra de Lanchares. Sin embargo la ciencia ficción, como manifestación artística que es, no puede ser juzgada en este sentido. Quizá tan sólo debemos agradecerle que, además del contenido artístico que sin duda nos ofrece, sea capaz de hacernos reflexionar acerca de algunas de las posibilidades futuras, que seguramente no seríamos capaces de contemplar en otro contexto, a las que nos abre las puertas. Esta apertura es, como venimos observando, una de las ideas que despierta mayores resonancias en la interpretación musical. La partitura ha de ser una puerta a la posibilidad, al ofrecer

una propuesta que dirigirá la imaginación y creatividad del intérprete. En este sentido el texto tiene un poder enorme, al delimitar pero al mismo tiempo permitir la acción del músico que está obligado, en mi opinión, a viajar tan lejos como le sea posible para regalar al oyente la evocación de ese universo soñado de sonoridad y musicalidad.

Fuera del contexto de la ficción y del arte, encontramos en la vida cotidiana algunas situaciones que podemos conectar claramente con la interpretación musical y con la necesidad de imaginar algo más allá de lo establecido por la norma o por el hábito, y de expandir un mundo de posibilidades aparentemente inalcanzables. La vida real está plagada de situaciones en las que se hace necesaria la existencia de esas posibilidades soñadas más allá de los propios límites, bien sean estos físicos o psicológicos. Entre otras, encontramos historias tan apasionantes como la de I. Martínez- Liébana, quien en 2002 se convirtió en el primer profesor titular ciego en una universidad española, algo tan complicado que ninguna otra persona ha vuelto a lograrlo hasta el momento<sup>207</sup>. La posibilidad aparece gracias a imaginar la superación o incluso la anulación de unos límites físicos en este caso, pero no resulta tarea fácil en la mayoría de ocasiones ya que requiere una voluntad luchadora y mucho esfuerzo. Sin embargo, lo más importante es que exige del protagonista de la historia no parar en los límites establecidos a priori, sino ser capaz de imaginar otra realidad posible que supera los mismos. El protagonista mismo de la historia identifica el límite con una traba, pero Martínez-Liébana continúa con sus retos, y prospera en su intención de convertirse en Catedrático, al tiempo que analiza la realidad de los universitarios españoles y de la situación de las personas con discapacidad en el entorno educativo. Como podemos observar, la superación de los límites preestablecidos exige de su protagonista ser algo así como un visionario que se propone objetivos aparentemente inalcanzables. El límite se presenta como horizonte que nos provoca para imaginar otra realidad posible, mejor, en la que aparece la oportunidad de superar y de algún modo anular esos límites. Como vemos esta historia de superación basada en la imaginación de otro mundo posible

---

<sup>207</sup> RITORÉ, J. A. *Ismael Martínez- Liébana, al límite de la superación*. En [www.lainformación.com](http://www.lainformación.com), 23 de febrero de 2010.

conecta nuevamente con la interpretación musical, ayudándonos a entender lo que el proceso de imaginación de la música posible a través de una partitura puede llegar a suponer. No podemos detenernos en límites preestablecidos por el hábito o por los prejuicios. Los intérpretes tenemos la oportunidad de desarrollar otras realidades gracias a un proceso creativo en el que en principio sólo podemos fantasear acerca de dicha realidad posible, pero que abrirá la puerta a un mundo diferente y novedoso, en nuestro caso, de posibilidades de expresión musical.

Los valores a los que hacíamos referencia son como decíamos perfectamente aplicables a otros ámbitos. Es el caso de la educación, donde podemos encontrar numerosísimas ocasiones en las que determinados límites parecen acotar toda nuestra capacidad de acción. Ocurre así en la educación general, pero este concepto está aún más presente cuando alguna dificultad añadida dota a ese límite de una significación especial. Son muchísimas las trabas físicas o psicológicas que obstaculizan la consecución normal de los objetivos, y en ese sentido encontramos gran cantidad de estudios que analizan la metodología necesaria para transformar esos límites que parecen inamovibles en los individuos con características particulares. Entre los textos más relevantes a este respecto encontramos los recopilados en los dos volúmenes que recogen el Congreso Internacional de Didáctica bajo el título “*Volver a pensar la educación*”<sup>208</sup>. Pocas veces en una obra de estas características se unen tantas voces proponiendo materiales inéditos y puntos de vista renovados. Para todos aquellos que como yo están relacionados con el mundo de la educación, ya que soy profesora de violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, es totalmente necesario revisar continuamente los puntos de vista propios y replantear con nuestra creatividad una verdad diferente para la educación de la preestablecida por numerosos prejuicios y hábitos muchas veces obsoletos.

Podemos conectar también el párrafo anterior con el concepto de *border crossing pedagogy*, que pretende romper barreras para, podríamos decir, contextualizar en la contemporaneidad todos los objetivos y contenidos necesarios

---

<sup>208</sup> MUGUERZA, J. La indisciplina del espíritu crítico (Una perspectiva filosófica), en ALFIERI, F. *Volver a pensar la educación. Política, educación y sociedad*. Madrid: Morata, 1998.

en cualquier pedagogía. Dicho concepto podría ser traducido literalmente como pedagogía de cruce de fronteras, pero se ha generalizado con la nomenclatura anglosajona que utilizaremos también aquí. Actualmente uno de los autores más relevantes en este sentido es H. A. Giroux, que refleja en sus textos los límites y posibilidades que ofrece el *border crossing* en el siglo XXI<sup>209</sup>. Giroux plantea, entre otras, discusiones tan importantes como la que ofrece la eterna controversia acerca del canon académico, tan presente también como hemos visto en este trabajo en el mundo de la interpretación musical. Ofrece numerosos y valiosos puntos de vista acerca de la educación en general al tiempo que anima al lector a sacar sus propias conclusiones. En una línea similar encontramos un buen número de interesantes estudios centrados además en la necesidad de ir más allá de los currículos y los cánones preestablecidos<sup>210</sup>, en los que se plantea de nuevo el límite como elemento que provoca y excita la necesidad del ingenio que posibilite un mundo diferente y, por qué no, mejor.

También en el terreno de la pedagogía destaca otro autor de referencia en torno a la idea de límite como posibilidad. El educador y filósofo brasileño P. Freire propone en sus libros una pedagogía de orientación marxista con una nueva forma de relación entre el educador y el educando. Su trabajo es muy popular entre los educadores del mundo entero y supone uno de los fundamentos de la pedagogía crítica. Freire hace continuas alusiones al concepto de “*actos límite*”, que define como aquellos que “*se dirigen a la superación y negación de lo otorgado*”<sup>211</sup>, proporcionándonos así una nueva idea, la de la necesaria negación del límite con el propósito de crear las condiciones propicias para su transformación y para la existencia de la posibilidad. Nos plantea además el conocimiento que tienen los individuos de “*sus condicionamientos y su libertad*”<sup>212</sup> que provoca que en su vida existan obstáculos y barreras que es

---

<sup>209</sup> GIROUX, H. A. *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. Routledge: Nueva York, 2005.

<sup>210</sup> ALEXANDER, R. J. *Border Crossings: Towards a comparative pedagogy*. *Comparative Education*. Vol. 37, nº 4, 2001.

<sup>211</sup> FREIRE, P. *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI, 1995.

<sup>212</sup> FREIRE, P. *Pedagogía de la esperanza: un reencuentro con la Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI, 1999.

preciso vencer. Los individuos presentan diferentes actitudes frente a esas barreras a las que llama “*situaciones límite*”. En algunos casos las perciben como un obstáculo que no pueden vencer o como una frontera que no quieren traspasar, pero en otros, dichas situaciones límite son percibidas como algo que reconocemos y que es preciso romper, lo que permite inventar otra existencia más allá de los mismos, y entonces luchan y se empeñan en la consecución de esa posibilidad<sup>213</sup>. No puedo dejar de lado las resonancias que esta idea de Freire provoca en mi concepción de lo que ha de ser la interpretación musical, donde el músico debe negar también algunos límites siempre presentes (físicos, técnicos, de la partitura, etc.) para inventar algo más allá y generar las esperanzas necesarias que permitan la consecución de esa posibilidad. Si en algún caso no somos capaces de romper con esos límites, como platea Freire al hablar de la naturaleza de ciertos individuos que perciben en ellos un obstáculo que no pueden o no quieren vencer, seremos meros repetidores de los elementos musicales prescritos en la partitura, sin ofrecer nada de valor artístico en nuestra interpretación.

Como hemos visto la noción de límite como posibilidad ofrece numerosísimos puntos de conexión con el arte en general y con la interpretación musical en particular. Me resulta impensable un acto performativo que adolezca de esa creatividad e imaginación necesarias para generar un más allá posible que dote a dicho acto de las cualidades artísticas necesarias, diferenciándolo así además de cualquier otro. Este último punto se hace imprescindible en la interpretación musical, donde la repetición de las partituras ya interpretadas sería absurda si el intérprete no pudiese finalmente crear con su imaginación algo nuevo en cada nueva versión.

---

<sup>213</sup> FREIRE, P. *Op cit.* 212, p. 194.

### 3.4.3. DESCUBRIENDO UN MUNDO DE POSIBILIDADES: VARIACIONES SOBRE EL TEMA “SACHER” PARA VIOLONCHELO SOLO.

La obra que hemos conectado con la visión que relaciona el límite con una idea de posibilidad es *Variaciones para violonchelo solo sobre el tema “Sacher”* (*Variations on the Theme “Sacher” for Violoncello Solo* en su título original) de Cristóbal Halffter. Antes de entrar en el análisis de la partitura en sí, realizaremos una breve descripción del contexto un tanto especial en el que nace esta obra. Con motivo del septuagésimo aniversario de P. Sacher, el violonchelista M. Rostropovich, buen amigo suyo, encargó a doce compositores otras tantas obras para violonchelo que tuvieran como tema generador las seis notas que forman el nombre Sacher (eS-A-C-H-E-Re) en notación germánica (mi bemol, la, do, si, mi y re). Los compositores elegidos fueron C. Beck, L. Berio, P. Boulez, B. Britten, H. Dutilleux, W. Fortner, A. Ginastera, C. Halffter, H. Werner Henze, H. Holliger, K. Huber y W. Lutoslawski. Este encargo constituía el regalo en agradecimiento al hecho de que P. Sacher, director de orquesta y organizador musical suizo que se había convertido en multimillonario gracias a su matrimonio, dedicó parte de su fortuna al mecenazgo de la música clásica del siglo XX. Las piezas fueron parcialmente estrenadas el 2 de mayo de 1976 en Zurich por Rostropovich, sin embargo la primera interpretación completa de las mismas fue llevada a cabo por el violonchelista checo F. Brikcius en 2011.

Puede resultar extraña la elección de la obra de Halffter para este trabajo ya que su fecha de composición, 1976, está relativamente alejada en el tiempo, y el resto de partituras escogidas para este estudio fueron compuestas posteriormente en torno al cambio de siglo. Sin embargo, no es por casualidad que hemos querido relacionar la idea de posibilidad con una obra no tan reciente. El universo de opciones que abre ante el intérprete esta partitura a nivel técnico pero sobre todo musical no ha quedado en absoluto obsoleto con el paso del tiempo. La idea de un continuo ir más allá en la técnica instrumental a lo largo de la historia de la música se torna perfectamente tangible en esta composición. Dicha evolución ha tenido lugar no sólo gracias a los numerosos intérpretes que han



invertido años de su vida en el estudio del violonchelo, también debemos agradecer este desarrollo a composiciones como la que nos ocupa, como veremos a continuación al penetrar en el trabajo performativo desarrollado en la pieza.

La obra se muestra en la partitura como un territorio cerrado, pero el acto performativo me obliga a superar esa opacidad inicial gracias a mi imaginación. Así el límite conlleva aquí una experiencia productiva de enriquecimiento continuo en mi interpretación, pero también en mis posibilidades de realización como músico. Dicha experiencia productiva del límite enlaza perfectamente con la visión de Chillida, pero también con una de las nociones más generalizadas a lo largo de las reflexiones de numerosos creadores durante los siglos XX y XXI, la del deseo del artista de ir más allá, como muestran muchas veces los autores que han sido objeto de estudio en este trabajo (el propio Chillida, Beuys, Gould, etc.). Casi todos los grandes artistas han fantaseado sobre la existencia de otra realidad posible. Éste es también mi objetivo en la interpretación de la obra de Halffter: crear algo que está más allá de la partitura, generado previamente en mi imaginación gracias al papel que ejerce en ella el límite como motor que excita mi creatividad dentro del proceso de interpretación de la obra para crear nuevas expectativas. La idea de la partitura como elemento cerrado conecta directamente con los textos relativos a la superación personal a los que hacíamos referencia en el punto anterior. En el texto musical, el límite conecta en primer lugar con la noción que veremos posteriormente de preservación, ya que la notación restringe la acción del intérprete. Podemos relacionar así el texto con los límites físicos y psicológicos que observábamos en las personas con discapacidad o en el caso de la educación. Sin embargo el intérprete debe ser también visionario para imaginar otra realidad posible que, sin negar la realidad, como en el caso del profesor invidente mencionado, nos abra un mundo imprevisible de posibilidades.

Esta obra parte de un punto que la diferencia del resto de partituras trabajadas en este estudio, la utilización de un elemento ajeno a la música como base que sostiene y da coherencia a la pieza. La construcción de un nombre mediante la transposición de sus letras en la nomenclatura musical sajona

proporciona el material para encontrar una armonía que da sustento a toda la obra. Dicho material genera una armonía sugerente con bellas reminiscencias impresionistas producto de la interválica que dicha nomenclatura provoca. La célula motívica extraída del nombre Sacher ofrece un terreno de opciones posibles a desarrollar no sólo por compositor, sino también por intérprete. El hecho de que la música parta de esta célula generadora construye jerarquías entre los sonidos y frases de la pieza, al hacer girar toda la música en torno a esa idea primigenia. Estas jerarquías guían en cierto modo la imaginación e inspiración del intérprete en la apertura a las numerosas posibilidades performativas, provocando distinguibles cualidades expresivas.

Sorprendentemente, utilizando el mismo sistema de transposición a lo largo de toda la partitura, aparece la contraposición del elemento energético y activo de lo fulgurante frente al elemento casi pasivo de lo estático. Es destacable cómo la utilización de herramientas estructuralmente parecidas puede llegar a ofrecer resultados totalmente contrapuestos. Esta similitud de materiales genera en la partitura un mundo muy limitado aparentemente, pero dicha limitación me sirve como punto de partida que engendra un más allá posible, excitando mi creatividad en la línea de concebir un universo musical artístico inspirado. Los dos elementos diferenciados provocan la imaginación en direcciones radicalmente opuestas, creando dos universos posibles que coexisten en la música. Por un lado el elemento energético dirige la expresión en un terreno de acción e incluso violencia, con explosiones sonoras y efectos de claroscuro que generan manifestaciones de un mundo de actividad extrema, con una energía desbordada en continuo movimiento. En el lado opuesto, el elemento estático provoca una inactividad casi mortecina, pero no por eso se halla desprovisto de una fuerza expresiva desgarradora en su capacidad de expresar inmovilidad y desnudez. Tanto en una como en otra dirección la obra de Halftter provoca mi imaginación, ya que las dificultades extremas requeridas por la partitura esconden un paisaje sonoro y musical de posibilidades extraordinarias.

A continuación voy a describir los elementos limitadores presentes en la partitura para posteriormente tratar de expresar su potencialidad a la hora de excitar mi imaginación, lo que resulta sin embargo mucho más difícil de verbalizar. Son numerosos los requerimientos técnicos presentes en esta pieza que exigen a su autor una elección de la notación que potencie la constante evolución por parte del intérprete. La primera exigencia aparece ya al comienzo de la obra, al empezar con una nota muy aguda para el registro del violonchelo en el matiz *pianissimo* (*ppp*) (Fig. 48). Lo habitual en este registro sería afianzar de algún modo la calidad de sonido y la afinación, pero la escritura de Halffter ofrece un nuevo camino para el inicio de esa nota, que partirá casi de la nada, donde permanecerá hasta el pequeño regulador, con el riesgo que ello supone para la continuidad en dicha calidad de sonido. La partitura demanda en este caso una búsqueda de opciones posibles que no es habitual en la interpretación con el violonchelo, abriendo el abanico de posibilidades para el instrumentista.

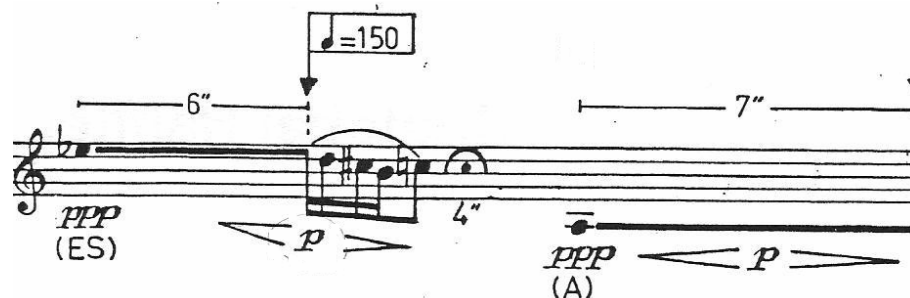


Fig. 48

La notación referente a las alturas y la entonación es en principio bastante tradicional, pero en la notación rítmica la obra ofrece algunas innovaciones. El compositor alterna células en las que la notación rítmica es también tradicional con otras en las que el tempo de las notas largas se expresa de manera excepcional en segundos, pero tanto una como otra presentan dificultades importantes. La escritura tradicional no está exenta sin embargo de complejidad, ya que demanda tempos extremadamente rápidos (150 pulsaciones de negra por minuto) o extremadamente lentos (de 42 a 48 pulsaciones de negra por minuto) que exigen en ambos casos gran destreza técnica. Por otro lado, la escritura en segundos

requiere siempre una templanza especial del solista ya que no se mantiene la relación de tiempo entre las células en las que están enmarcadas cada una de ellas (Figs. 48 y 49) y no existe una relación proporcional sencilla entre ambos *tempos* (negra=150 frente a negra=60, que sería la equivalencia en las indicaciones por segundos). Esta escritura del tiempo en segundos ofrece cierta virtualidad al intérprete, ya que la música queda aparentemente ingravida, sin ninguna sensación rítmica. Dicha ingravidez, acompañada además de los numerosos matices e indicaciones que definen cada uno de los sonidos, proporciona un espacio sonoro especial que provoca la imaginación del intérprete en el desarrollo de toda su potencialidad expresiva.

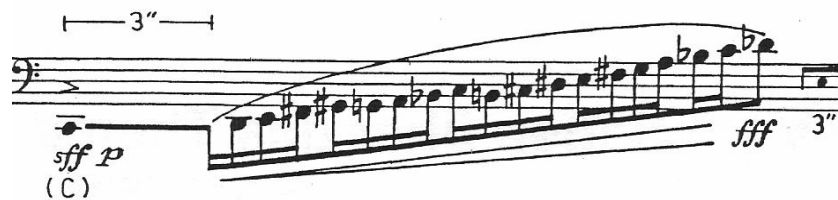


Fig. 49

Como vemos, cada una de las sonidos que componen el tema eS-A-C-H-E-Re (mi *b*, la, do, si, mi, re) se mantiene en esa nota larga que mencionábamos expresada en segundos y tiene un matiz diferente, de hecho alguna de ellas tiene hasta tres indicaciones a realizar en 2 y 3 segundos (Fig. 50). Esta concentración de indicaciones dinámicas ofrece una nueva oportunidad al intérprete, ya que demanda una evolución de la técnica especialmente de la mano derecha y del arco pero también de la mano izquierda y del *vibrato*.

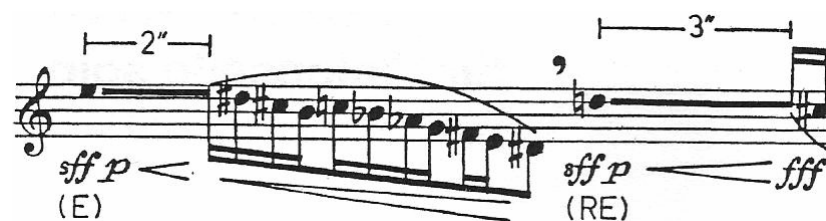


Fig. 50

La primera parte de la obra alterna los dos materiales que hemos visto en los párrafos anteriores, por un lado las notas tenidas que presentan las letras del nombre Sacher cuya duración está expresada en segundos, y por otro las semicorcheas con el pulso de negra igual a 150. Cada una de las notas de la palabra Sacher está ligada a la siguiente secuencia de semicorcheas formando con ellas una célula o unidad musical con sentido. Para separar cada una de estas unidades aparecen pausas de silencios con una duración expresada también en segundos (ver Fig. 48). Sólo hacia el final de esta sección los silencios desaparecen y la pausa entre cada una de las células se reduce a una coma o respiración (ver Fig. 50) con lo que la tensión musical aumenta progresivamente. Esta alternancia entre el movimiento rapidísimo de las semicorcheas y la quietud de las notas *tenuto* (tenidas) se rompe sólo en la parte final de esta primera sección, donde la serie de semicorcheas experimenta un *crescendo* y *acellerando* que, teniendo en cuenta que comienza en *fff* (*fortissisimo*) y en la indicación de tempo muy rápido que señalábamos anteriormente, supone un enorme reto instrumental y musicalmente, un momento en el que la exigencia técnica posibilita un continuo ir más allá y uno de los puntos climáticos de la pieza en cuanto a tensión musical se refiere (Fig. 51).



Fig. 51

La segunda sección plantea un material musical extraordinariamente contrastante con la anterior, suponiendo una considerable ruptura con el volumen y energía precedentes, pero no por ello está exenta de tensión. Se repite aquí el

material de notas que conforman la palabra eS-A-C-H-E-Re pero esta vez con un tratamiento radicalmente distinto. Los sonidos excepcionalmente largos y con dinámicas extremas (muy piano) ofrecen un paisaje con una falsa calma en el que se hace difícil reconocer que comparte material con la primera sección. Esta utilización de un mismo elemento para generar dos propuestas totalmente distintas me ofrece un vasto escenario en el que explotar con mi creatividad los diferentes caracteres que propone la partitura. Los límites en esta sección complementan a los de la primera en su papel de motor que mueve mi imaginación, proyectándola en esas dos direcciones mencionadas prácticamente opuestas.

Este nuevo material musical se compone de notas larguísimas escritas en un tempo muy lento (la negra puede oscilar entre 42 y 48 pulsaciones por minuto) lo que requiere una técnica de arco realmente desarrollada. Además, el hecho de que la sección comience en una dinámica *ppp* (pianísimimo) y en un registro relativamente agudo para el violonchelo complica aún más la ejecución (Fig. 52). Los diferentes materiales provocan escenarios claramente diferenciados a explorar por el intérprete. El hecho de que la obra se mueva en dos estados con características enfrentadas ofrece al músico la posibilidad de viajar por dos universos sonoros y creativos atípicos y peculiares. Así, la riqueza artística de la pieza es enorme, al permitir al intérprete desarrollar su labor creativa en paisajes y ámbitos muy alejados entre sí.

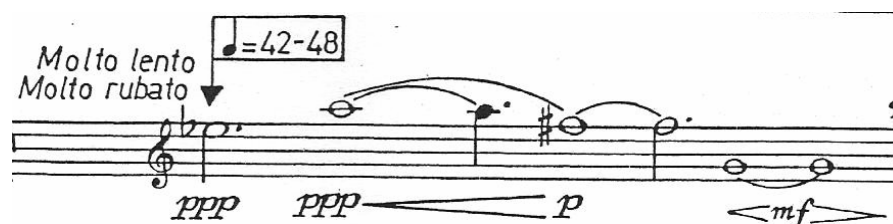


Fig. 52

En el pasaje anterior vemos de nuevo cómo la profusión de gestos dinámicos ha supuesto una tremenda exigencia en mi interpretación. Dichos gestos dinámicos se van estrechando progresivamente a lo largo de la sección al

tiempo que lo hace también la duración de las notas. El estrechamiento en ambos parámetros provoca una enorme acumulación de la tensión y los matices expresados son paulatinamente de mayor intensidad hasta generar un nuevo punto climático (Fig. 53), que explota posteriormente en un pasaje muy especial en la pieza que conforma la parte central de la misma.

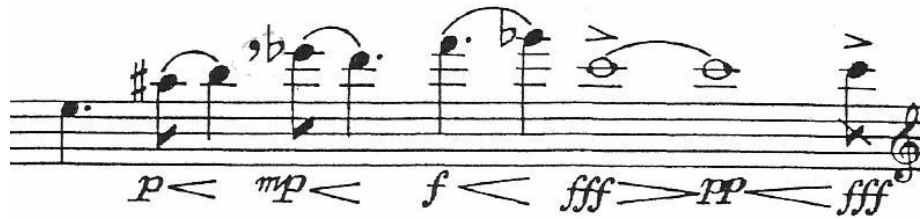


Fig. 53

La parte central de la obra a la que hacíamos alusión en el párrafo anterior supone un pasaje especialmente complejo para la interpretación y a su vez es muy intenso musicalmente hablando, ya que dos voces son cantadas simultáneamente pero con la dificultad añadida de que ni los matices ni la articulación de los valores de nota coincide entre ambas voces (Fig. 54). Este hecho ha supuesto un gran reto para mí y ha provocado no sólo un desarrollo de mi técnica instrumental, sino también una búsqueda sin precedentes de las posibilidades musicales que despertaba la partitura en mi imaginación, generando un escenario único en el que los límites de la notación y la técnica instrumental han planteado un fascinante camino de apertura hacia otras alternativas posibles.

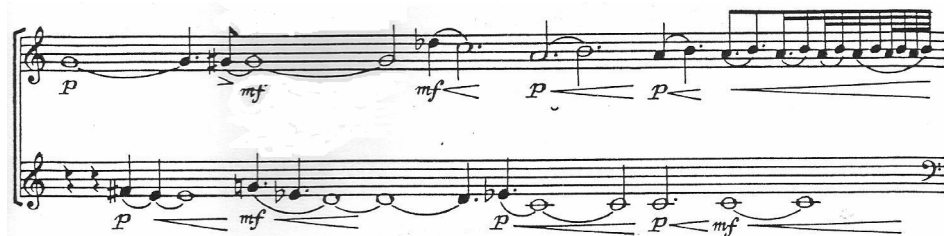


Fig. 54

Me parece importante explicar brevemente aquí por qué el pasaje anterior es tan especial para mi interpretación. Los instrumentos de cuerda frotada pueden interpretar dos voces simultáneas, si bien dichas voces deben moverse de forma paralela ya que deben ser ejecutadas en el mismo movimiento del arco, y por ello también suelen mantener cierto paralelismo en los gestos dinámicos. Pero nada de esto se cumple aquí, las dos voces se articulan con valores e indicaciones dinámicas diferentes por lo que el pasaje resulta complicadísimo al ofrecer también numerosas posibilidades de resolución de cada uno de los gestos instrumentales. El trabajo para la interpretación de este episodio supone para mí un proceso de crecimiento especialmente notable que describiré más exhaustivamente en el siguiente punto de este trabajo. Podemos observar además cómo de algún modo este pasaje conecta especialmente con las características de la ficción que exponíamos en el punto anterior, ya que el hecho de escapar del mundo habitual de la técnica instrumental permite un mundo de oportunidades creativas, inexistente en el terreno tradicional de la interpretación con el violonchelo.

Pero los retos propuestos en esta pieza, y las posibilidades que ofrecen dicho retos, no terminan con el pasaje anterior, ya que debido a la notación elegida por el compositor la siguiente sección exige un nuevo proceso de apertura frente a los límites planteados. Dicha notación, que consiste en un grupo de notas rápidas (en este caso fusas) con una barra diagonal que las atraviesa, demanda una ejecución fuera del tempo y medidas tradicionales lo más rápido posible (Fig. 55), lo que plantea como decimos un trabajo exhaustivo en pos de llevar cada vez más lejos mi capacidad física para su interpretación.

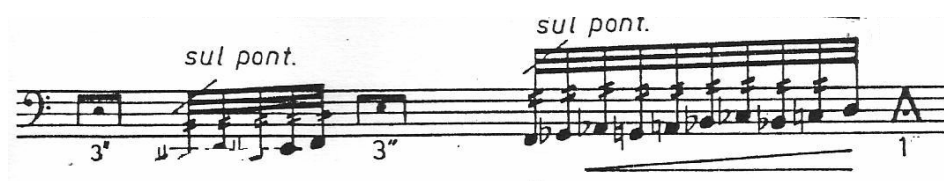


Fig. 55



Todavía antes del episodio que supondrá el momento culminante de la pieza encontramos una nueva alusión al límite en la notación. Aparece un *glissando*, término italiano que se utiliza para señalar el deslizamiento continuo y audible de la mano izquierda sobre la cuerda, ascendente que termina en un triángulo apuntando hacia arriba en lugar de la figura que definiría la altura (Fig. 56). Esta figura se utiliza en la música contemporánea para indicar el sonido más agudo posible, pero teniendo en cuenta que las cuerdas pueden ampliar su registro casi indefinidamente gracias a numerosos armónicos naturales y artificiales, dicha directriz no define un punto determinado sino un límite con posibilidades casi infinitas que puede ser llevado más allá progresivamente a lo largo del estudio.



Fig. 56

La sección que alberga el punto culminante propone un *crescendo* brutal que explota en el clímax de toda la pieza escrito con un matiz *fff*, todavía con un último regulador que exige un *crescendo* final, y con la indicación en alemán *hysterisch* (histérico), que nos da una idea de la violencia demandada en este momento culminante (Fig. 57). Toda la tensión descrita en la partitura supone de nuevo un pasaje que requiere un desarrollo inconmensurable a nivel técnico e instrumental por parte del intérprete y, como no, un universo de opciones que me enriquece como violonchelista y como músico en mi proceso creativo de la música de Halffter.

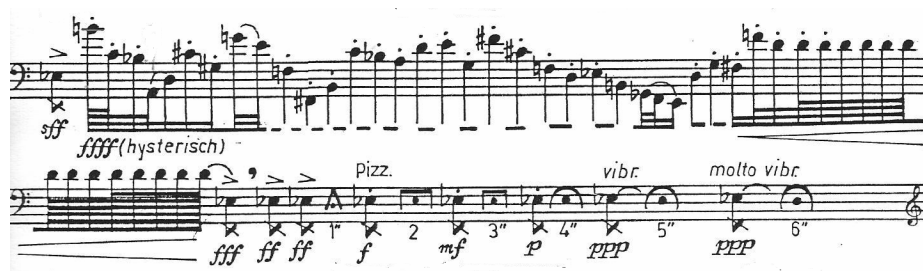


Fig. 57

De nuevo la sección anterior aparece estrechamente ligada con la idea de ficción que comentábamos en el punto precedente. La velocidad extrema demandada unida a la violencia superlativa de los matices provocan un espacio radical no habitual en la técnica tradicional del instrumento y por tanto en la musicalidad a la que estoy habituada como violonchelista. Así, la partitura me ofrece en este punto la posibilidad de explorar un universo ficticio para el violonchelo, ya que en él se dan cualidades artísticas y expresivas pertenecientes a ese otro mundo posible.

La última sección de la pieza propone un material totalmente contrastante con todo lo anterior, que sugiere una quietud que no se refleja en la tensión musical que finalmente provoca dicho material. Una serie de *pizzicatos* siempre sobre la nota mi *b* (del tercer espacio en clave de fa) con distintas indicaciones que afectan a su articulación y dinámica se alternan con silencios cuya duración está de nuevo indicada en segundos. Esta sucesión se ve interrumpida sólo en alguna ocasión por notas largas tenidas tomadas también de las letras de la palabra eS-A-C-H-E-Re (Fig. 58).

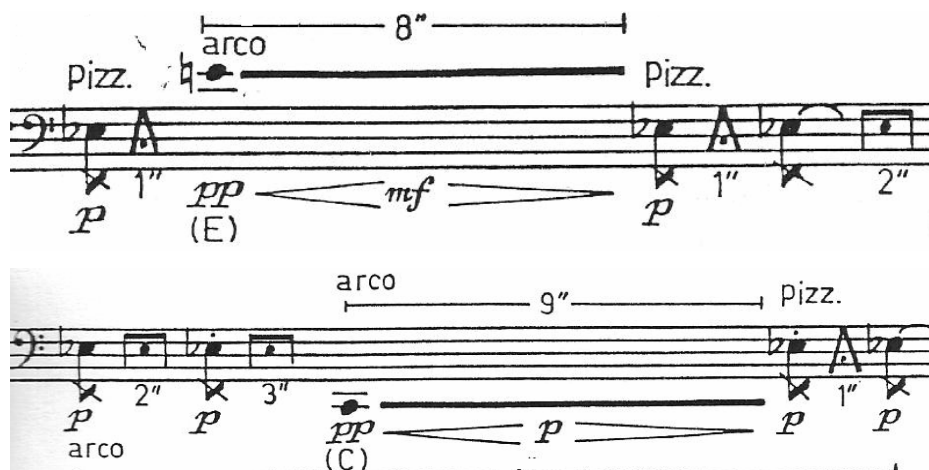


Fig. 58

Como veremos con más detalle en el punto siguiente, el pasaje anterior posee una fuerza expresiva indescriptible, a pesar de su aparente quietud, y constituye otro momento importantísimo para el intérprete en lo que a límites se refiere. Me exige una concentración muy especial no sólo para realizar los *pizzicatos* y notas tenidas con todas las exigencias de la notación y todas sus cualidades expresivas, sino también para mantener el discurso musical a lo largo de los segundos de silencio, lo que demanda de nuevo un rico proceso a mi imaginación para llegar tan lejos como sea posible en mi interpretación.

En las interpretaciones en público de esta pieza he podido corroborar la fuerza expresiva que posee esta segunda mitad de la obra. La energía violentísima y provocadora y su explosión en la última sección en los *pizzicatos* y la quietud ofrecen al intérprete un terreno de cualidades extraordinarias. Como en la visión que analizábamos de Ramond en el punto anterior, la posibilidad se convierte aquí en poder, y ese poder que Halffter ha dado al intérprete es sinónimo también de libertad. La partitura abre paso a la fantasía del músico liberándolo, a pesar de los condicionamientos técnicos y de la partitura, en su posibilidad de realización artística y musical.

Cerrando la obra encontramos en la partitura aún un último gesto especial para mí, es un larguísimo regulador en *diminuendo* (disminuyendo) en una nota

tenida, la misma que abre la partitura (esta vez dos octavas por debajo), creando una especie de simetría que enmarca la pieza. La flecha que continúa la línea de *tenuto* (tenido) de la nota nos da una idea de continuidad en la misma para que la toquemos tan larga como sea posible, y el cero al final del *diminuendo* requiere que dicha nota sea llevada *al niente*, hasta la nada (Fig. 59).

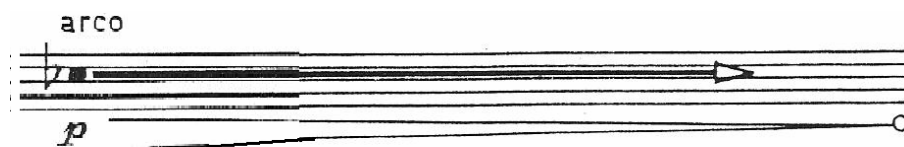


Fig. 59

Como he comentado previamente, la partitura presenta un terreno delimitado, cerrado, que provoca mi imaginación. Este proceso de creación de las posibilidades musicales que vislumbro más allá de la partitura se desarrolla de manera paralela al perfeccionamiento de la técnica exigida por la escritura del autor. Es un periodo evolutivo de gran riqueza, debo confesar que me encanta, que carecería de sentido si mi labor se centrara sólo en el desarrollo de la técnica y de las necesidades instrumentales demandadas por la partitura. En dicho proceso se produce un enriquecimiento de mis capacidades artísticas desencadenado por las características limitadoras de la partitura, que en este caso aparecen aún más acotadas si cabe al provenir la idea musical de un material fijado que es utilizado como célula que genera toda la música. Ese mismo material es el que caracteriza las posibilidades que paulatinamente soy capaz de vislumbrar a lo largo del proceso. Dichas posibilidades no sólo benefician el resultado de mi interpretación final, sino que sirven como decía para alimentar mis expectativas durante la preparación instrumental y la guían en la consecución de ese algo más posible que no aparece en la partitura.

Tanto en las secciones activas y violentas como en aquellas que poseen una quietud desgarradora podemos observar claramente las resonancias de los textos referidos en la parte teórica. Toda la pieza conecta directamente con la noción de ese otro mundo posible ya que los diferentes materiales ofrecen

infinidad de posibilidades a la creación por parte del intérprete. Las exigencias extremas de la partitura provocan un universo musical y sonoro de gran riqueza, y he podido comprobar en mis interpretaciones en público que las cualidades expresivas de cada sección provocan estados bien diferenciados en el oyente. Mi objetivo es hacer viajar así también al auditorio por ese paisaje sonoro soñado de riqueza e inspiración inestimables.

#### 3.4.4. EL PROCESO PERFORMATIVO.

Vamos a explicar aquí cómo las ideas teóricas guían la fase de preparación a la interpretación de la obra *Variaciones para violonchelo solo sobre el tema "Sacher"* de Cristóbal Halffter. Asimismo trataremos de analizar la relevancia y validez (o no) del método en la resolución de cada uno de los problemas instrumentales y musicales y en las decisiones interpretativas al respecto. En cualquier caso se hace pertinente aclarar previamente cuán difícil es esta tarea, ya que en muchos casos resulta complejo verbalizar ciertos procesos internos por los que pasa el intérprete a lo largo del dilatado tiempo de trabajo performativo.

La primera aproximación a la obra se hace de una manera que podríamos llamar intelectual hacia la partitura. Dicha aproximación consiste en la lectura sin instrumento de la música y los elementos que nos propone el compositor. Esta primera lectura ha de generar una idea inicial acerca de la musicalidad y el potencial de la pieza, ya que debemos imaginar mentalmente cómo sonará y qué perspectivas artísticas podemos tener de la misma para crear el objetivo que perseguiremos al tratar de adecuar la técnica del instrumento y nuestras capacidades instrumentales a las propuestas creativas engendradas en nuestra fantasía. En este punto resulta muy útil cantar la pieza para encontrar el sentido de algunas de las células temáticas presentadas, incluso investigar acerca de las interpretaciones precedentes (grabaciones de audio, vídeo, comentarios). Sin embargo, he de reconocer que la música contemporánea plantea enormes retos ya en esta etapa inicial. En primer lugar, resulta muy complicado imaginar mentalmente el sentido musical de algunas de las propuestas de la obra, ya que no encontramos modelos previos en nuestra formación predominantemente clásico-

romántica. Tampoco es fácil cantar la pieza, puesto que los giros y exigencias planteados son totalmente antinaturales para la voz humana. Como último recurso en este estudio inicial de la partitura, que podríamos llamar previo a la utilización del violonchelo, encontramos la información referente a las interpretaciones previas, que en este caso a pesar de tratarse de una obra no tan reciente no es muy rica. Como comentábamos al contextualizar las circunstancias en torno a la creación de esta obra, algunas de las piezas compuestas para el evento no fueron estrenadas hasta muchos años más tarde, como es el caso de la que nos ocupa. Además son poquísimos los referentes que encontramos, apenas una grabación de calidad por parte de un violonchelista de renombre en la que lamentablemente, y por motivos que desconocemos, la interpretación no ha sido suficientemente cuidada.

En esta fase inicial el método de trabajo planteado en mi investigación ofrece ya un nuevo horizonte tremendamente útil. Recordemos cómo las limitaciones de la partitura provocan al intérprete en su búsqueda de un universo musical más allá de la misma. Así, el proceso de apertura hacia las posibilidades musicales imaginables a través del texto comienza ya antes de penetrar la técnica instrumental requerida por la pieza. De este modo, la imaginación y la inspiración vuelan por encima de esa técnica para no verse condicionadas ni mermadas por la misma, lo que permite al intérprete un viaje mucho más prolongado, inspirador y productivo. Posteriormente las posibilidades musicales imaginadas guiarán el proceso de preparación a la interpretación para que el resultado performativo responda a esa idea suprema y rica y no a un mero trabajo de resolución de las cuestiones instrumentales requeridas por la partitura. Mi experiencia me ayuda a comenzar ese proceso creativo desde las primeras etapas de aproximación a la partitura, si bien los motivos expuestos en el párrafo anterior obligan a adentrarse en la técnica instrumental posiblemente antes de lo deseado, para encontrar, gracias al instrumento y al resultado sonoro de las propuestas de la partitura, algunas de las respuestas que no hemos sido capaces de descubrir mentalmente. De este modo, la idea musical va gestándose al tiempo que nos adentramos en las

soluciones técnicas que irán transformando la partitura poco a poco en un acto superior de creación artística.

La primera necesidad que se nos plantea al estudiar la partitura consiste en dividir en subsecciones la música a trabajar. Dicha división se realiza con un doble criterio. Por un lado debemos analizar la obra según parámetros musicales, pero necesariamente tendremos que pasar posteriormente, en el momento de adecuar el trabajo instrumental, a agrupar los materiales a trabajar según sus exigencias técnicas. Es cierto que generalmente cada uno de estos materiales propone una idea musical en sí y se hace imprescindible una intensa inversión técnica en cada uno de los pasajes a interpretar. En cualquier caso, sólo la superación con solvencia de las trabas planteadas a este nivel nos dará la oportunidad de ir más allá, de comunicar algo en la música que no esté condicionado por dicha técnica instrumental y por las características intrínsecas del instrumento, y que caracterice mi interpretación haciéndola en algún sentido especial y diferente de cualquier otra.

La primera sección alterna, como analizábamos en el punto anterior, dos materiales bien diferentes, las notas tenidas frente a las semicorcheas ligadas que se mueven casi siempre por grados conjuntos, y sólo el final de dicha sección plantea una novedad temática compuesta por las semicorcheas sueltas en *crescendo* y *accelerando* (Ver fig. 48). Estos tres materiales exigen trabajos técnicos separados, aunque progresivamente tendremos que ser capaces de ir enlazando cada una de las células. Es necesario practicar separadamente las semicorcheas y las notas tenidas del comienzo, sin perder de vista que la elección de los arcos condicionará forzosamente unas y otras en los casos en los que van ligadas y no hay pausa entre ellas. Dicha elección de los arcos demanda un largo trabajo, en el que he probado tantas opciones como me ha sido posible, hasta llegar a la que mejor se adaptaba a la idea musical que he imaginado. Además utilizaremos siempre la solución técnica que más ayude a transmitir esa idea musical generada en mi fantasía. La primera célula nos ofrece la posibilidad de ser tocada en uno o dos arcos, y puede comenzar arco arriba o arco abajo (recordemos

que llamamos arco abajo al sentido que va desde el talón- parte por donde es asido el arco- hacia la punta, y arco arriba al sentido opuesto que va desde la punta al talón del arco). La dirección del arco, por la propia naturaleza física del mismo, ayuda a realizar los reguladores de manera más natural si hacemos coincidir el arco arriba con el *crescendo* y el arco abajo con el *diminuendo*, si bien, como esto no es siempre posible, debo trabajar siempre mis capacidades para realizar cualquier gesto dinámico tanto en una como en otra dirección. En esta ocasión la nota tenida está ligada a las semicorcheas siguientes, lo que se considera ha de ser ejecutado en la misma dirección del arco, pero lo que sería más natural para la realización de los reguladores y matices es comenzar arco arriba y separar arco abajo para el *diminuendo* de las semicorcheas. Esto plantea una disyuntiva que fue aclarada sólo tras el estudio continuado de ambas opciones hasta que llegué a la conclusión de que la segunda de las dos opciones me ayudaba más a exteriorizar el sentido musical que concibo en la obra. Esta solución, como otras decisiones performativas que iremos comentando a continuación, responde a una búsqueda empírica a lo largo del trabajo de preparación a la interpretación, basada no sólo en las exigencias de la partitura y las cualidades expresivas propuestas por la misma, sino también en las experiencia musical propia y en una serie de expectativas personales a nivel artístico y musical que determinarán el resultado de la interpretación final. Podemos observar ya en esta parte inicial del trabajo performativo cómo el método de trabajo desarrollado en este estudio resulta útil, casi podríamos decir imprescindible, en la resolución de las decisiones instrumentales. A estas alturas de mi trabajo me parece impensable tratar de buscar cualquier solución técnica a un pasaje de la partitura sin tener en cuenta el universo musical y sonoro imaginado a través de la misma. Esa búsqueda sin objetivos devendría un camino yermo en el que nunca sabríamos cuál es la mejor opción y estaríamos al servicio de la técnica instrumental exclusivamente, lo que para mí no tiene ningún sentido ni interés artístico.

Como veíamos en el punto anterior, las circunstancias instrumentales no pueden condicionar mis aspiraciones expresivas. La idea musical guía siempre cada una de las decisiones en el violonchelo. No obstante esta jerarquía evidente



entre la música y la técnica no es fácilmente sostenible a lo largo de todo el proceso performativo. Lamentablemente, las exigencias físicas extremas de la partitura debilitan en muchos casos la voluntad en la interpretación. Sin embargo, el método de estudio desarrollado en esta investigación me ha dirigido de manera excepcional en el dilatado trabajo dedicado a la obra de Halffter. La identificación del límite con una idea de posibilidad ha resultado determinante en la consecución de mis objetivos musicales no sólo en el caso de esta primera sección, sino también a lo largo de toda la pieza. Esta conexión con los conceptos teóricos me ha ayudado a no perder de vista el fin que ha de prevalecer en todo acto performativo, al no permitir que las dificultades desviaran mi camino a lo largo del proceso.

La elección de las digitaciones para esta primera sección de la obra también merece una mención especial aquí, ya que no ha resultado tarea fácil. Recordemos que llamamos digitación o digitado a la utilización de un dedo u otro de la mano izquierda para obtener las notas y las alturas en los instrumentos de cuerda, y que cualquier pasaje musical ofrece siempre numerosas posibilidades según queramos realizar más o menos cambios de cuerda o de posición. Es pertinente reiterar además que la elección de una digitación no responde sólo a cuestiones técnicas sino que ofrece muchas posibilidades de obtener y transformar las cualidades musicales de un pasaje. De nuevo aquí, como comentábamos al referirnos a la elección de las arcadas o arcos, la decisión de realizar una u otra digitación responde a una búsqueda empírica a lo largo de mi trabajo de preparación a la interpretación que queda inevitablemente abierta hasta apenas pocos días antes de la interpretación final. Esto es así porque el proceso de enriquecimiento musical y de excitación de mi imaginación es prácticamente ilimitado. En el caso de esta primera sección, la velocidad exigida para las semicorcheas demanda buscar el digitado que resulte más ágil, y para la nota larga previa utilizaremos un dedo que facilite la conexión con el grupo de notas rápidas a la que está ligada. En cualquier caso, sea cuál sea la digitación elegida, se hace imprescindible un trabajo exhaustivo de cada grupo de semicorcheas por separado para conseguir la velocidad requerida sin perder la calidad de la afinación y

articulación, verificando la igualdad metronómica (ritmo exacto) y la calidad de sonido obtenida por la mano izquierda en cada una de las notas.

El segundo y tercer grupo de notas ofrecen cierta claridad respecto a la elección de los arcos (ver Figs. 49 y 60), el tremendo *crescendo* que presentan las notas rápidas desde *p* (piano) a *fff* (tres efes o *fortissisimo*) parece directamente asociado al arco arriba.

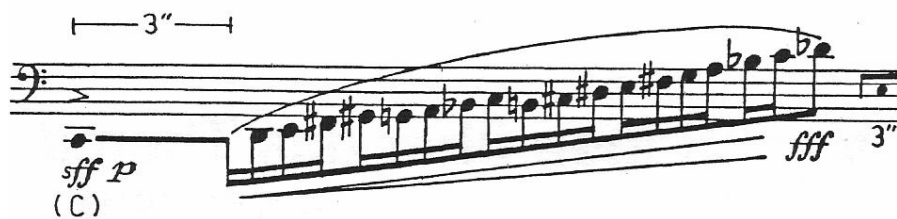


Fig. 60

Pero en el segundo caso (Fig. 60), la extremada delicadeza del comienzo de la secuencia siguiente me hizo pensar mucho acerca de la conveniencia de esta elección, ya que a pesar de la pausa de tres segundos que separa ambas intervenciones, el dinamismo y la energía del final del crescendo arco arriba complicaban muchísimo el complejo cambio de posición y la dinámica *piano* posterior (Fig. 61).



Fig. 61

El cambio de posición resulta especialmente complicado no sólo por la distancia física existente entre ambas notas (desde el *reb2* hasta el *si4*), sino también por el intervalo poco natural al oído que plantea (de sexta aumentada). Tras mucho tiempo de estudio y reflexión acerca del pasaje y de cómo enlazar ambas células con los mejores resultados musicales tanto en la dinámica como en la afinación, empecé a dudar de lo que a priori parecía seguro (el arco arriba de las

semicorcheas de la primera célula), y decidí cambiar el arco en el final del *crescendo*. De esta manera podía no sólo preparar mejor la afinación y la dinámica posterior a la pausa, sino que además el gesto arco abajo al final de las semicorcheas me ayuda a aumentar el *crescendo*. La única traba que añadía esta decisión era romper la ligadura, pero al tratarse de un punto en el que las notas se mueven tan rápido, al hacerlo coincidir con el cambio de cuerda y, como no, con una buena dosis de estudio, creo haber llegado con esta resolución un poco más lejos en la consecución de las posibilidades musicales de la partitura y con mis capacidades para dotar a la música de la energía y potencialidad que mi fantasía extrae de ella. Como vemos esta resolución no es en absoluto convencional en la técnica instrumental, pero gracias a la idea musical amplía el abanico de posibilidades al alcance del intérprete.

La siguiente célula (E) aparece de nuevo bastante clara en lo que a arcadas se refiere a pesar de la rapidez con que se suceden los gestos dinámicos. Pero las ligeras diferencias dinámicas que se presentan entre ésta y la última nota larga del tema (RE) (ver Fig. 50) me hicieron pensar en llevar más lejos tanto el *crescendo* como demanda el compositor como el *sffp* (*sf*forzatissimo piano), así decidí realizar el primero de ellos en un arco, como propone la partitura y el segundo en dos (arco abajo y arco arriba), a pesar de que se trate de la misma nota, de manera que el *sff* se ejecutará en un gesto rapidísimo del arco abajo, para que sea mucho más energético y contundente, y el *piano* y *crescendo* siguiente serán tocados arco arriba para tener así una gran diferencia de matiz y unas posibilidades de *crescendo* aún mayores hasta el *fff*. La dificultad estará en este caso en la unión de esos dos arcos, que ha de ser imperceptible, pero en cualquier caso es en mi opinión mucho mayor el beneficio que podemos obtener en la potencialidad de la música, que comentaba en el párrafo anterior, al extremar los matices hasta sus últimas consecuencias.

Como comentábamos previamente, en todas las decisiones instrumentales expuestas en los párrafos anteriores en lo referente a los arcos y digitaciones a utilizar han prevalecido mis intenciones musicales. Las posibilidades musicales

generadas en mi imaginación han diluido los límites de la notación transformándolos en otro mundo posible que no existía previamente. El universo fantaseado se torna real gracias a esta identificación y aumenta mi poder como músico para comunicar al oyente ese mundo irreal. Podemos observar aquí de nuevo cómo las nociones referidas en el proceso teórico despiertan evidentes resonancias en el acto performativo, del que afortunadamente ya no puedo desligarlas.

El pasaje siguiente ha exigido de nuevo un virtuosismo y una evolución constante por mi parte, ya que la figura descendente de semicorcheas ha de ser ejecutada muy rápido y no resulta en absoluto natural a la acción de la mano izquierda (Fig. 62). Esto me ha demandado un trabajo de agilidad para el cual tuve que comenzar lentamente en pos de afianzar la afinación y el ritmo exacto de cada una de las notas, para aumentar así progresivamente la velocidad y avanzar una vez más en mi técnica instrumental. Dicho avance en la técnica y en mis capacidades instrumentales me ha permitido plasmar paulatinamente las posibilidades creadas en mi fantasía que, como venimos observando, han guiado el proceso.

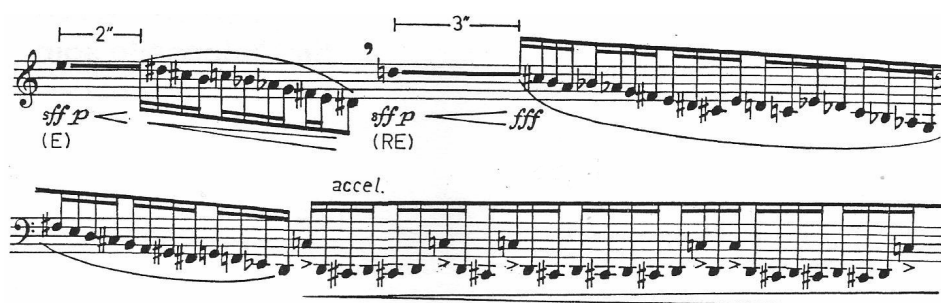


Fig. 62

El pasaje anterior ha supuesto como decimos un enorme reto y ha exigido una búsqueda de las digitaciones y arcos que me permitan finalmente ejecutarlo a tempo y *fff*, por lo que ha conllevado un largo proceso de selección de los recursos técnicos a utilizar para no perder un ápice de la fuerza musical que provoca en mí. Pero esta sección aún tiene otro hito en la interpretación, es la parte final de la

misma donde todavía se exige un *crescendo* y un *accelerando* con el material de las semicorcheas, esta vez articuladas en el arco (no ligadas) y haciendo una especie de *motu perpetuo* (repetición obstinada de una o más notas) en la parte más grave del instrumento (Ver Fig. 51). Este último motivo contiene además unos acentos añadidos en determinadas notas que hacen que el pasaje sea aún más vigoroso y violento y excitan todavía más mi imaginación en la dirección de obtener una energía abrupta y fulgurante.

La segunda sección de esta pieza posee, como veíamos en el punto anterior, un carácter totalmente contrastante, ya que plantea un escenario tenue y más bien estable, en relación a la sección precedente, que no resulta sin embargo nada sencillo instrumentalmente. Mi técnica ha sido llevada en esta parte también hasta los límites pero en este caso en lo que podríamos llamar el extremo opuesto de la sección primera. Lo que se demanda aquí es un dominio de la técnica del arco que permita mantener los matices y reguladores en un tempo y valores de nota muy dilatados, y si a esto añadimos que comienza en un registro bastante agudo en el violonchelo todas las exigencias se hacen aún más complejas (Ver Fig. 52). En algunos casos, dada la longitud de las ligaduras, se hace necesario separarlas en dos arcos, no sólo para que sea posible ejecutar el sonido en toda su longitud con la velocidad de arco necesaria en este registro para obtener la calidad deseada, sino para además poder llevar los matices tan lejos como nos sea posible. Así, se plantea aquí una nueva búsqueda en cuanto a soluciones técnicas se refiere, que como en los ejemplos precedentes enriquece enormemente el proceso de preparación a la interpretación. Por un lado se hace necesaria una investigación en lo que se refiere a los arcos, para solucionar como decíamos la longitud de los valores, y por otro de las digitaciones, de manera que nos permitan conseguir una concatenación de los sonidos que nos proporcione una suerte de *legato* (ligado) muchas veces virtual porque no puede ser real. Podríamos decir que el *legato* entre arcos es físicamente artificial, ya que al cambiar la dirección del mismo las vibraciones de la cuerda paran inevitablemente, así es mi tarea conseguir esa especie de ligadura virtual que se hará posible cuando con el trabajo del arco consigo encontrar la resonancia justa que suavice o camufle de algún modo ese

cambio de arco. Es como decimos una labor compleja que se prolonga casi a lo largo de toda mi carrera como violonchelista, y que encuentra su razón de ser en pasajes como el que nos ocupa. Pero también en este caso el trabajo del arco invertido en el *legato* estaría totalmente exento de valor si no se dirigiese en la consecución de hitos artísticos como el que nos plantea el presente pasaje, donde de nuevo el determinismo limitador de la partitura provoca mi imaginación hacia paisajes tremendamente ricos e inspirados.

Esto mismo sucede también en la sección posterior, donde tras la clara intensificación de los matices y el estrechamiento de los valores de nota posteriores (Ver Fig. 53) aparece otro de los pasajes que exige una constante evolución de mis capacidades técnicas pero sobre todo musicales (Ver Fig. 54). Aquí la exigencia mayor deviene como comentábamos de la superposición de dos voces en las que no coinciden ni los valores ni los matices a interpretar. Además, las dos voces se mueven a una distancia que exige posiciones extrañas y complejas en la mano izquierda, con la utilización del pulgar de la mano izquierda con diferentes extensiones, que resultan incómodas físicamente y además están poco ejercitadas en mi técnica instrumental (y en la de cualquier otro violonchelista), lo que dificulta aún más la afinación y la calidad de emisión del sonido. A todo esto se añade la continua disonancia entre las voces (en el sentido más tradicional de la palabra) que se mueven en muchos casos en intervalos de cromatismo y de segunda. Toda la complejidad planteada me exige de nuevo un rico proceso de exploración y superación de los límites propios y de los inherentes al instrumento y a la escritura de Halftter, y se ha hecho necesaria una investigación y perfeccionamiento de todos mis recursos como violonchelista y como músico que son puestos en marcha a lo largo del pasaje para llevar este momento musical tan lejos en la expresión como he podido generar en mi imaginación, tanto como me ha sido posible.

Tras este momento tan especial, tanto técnica como musicalmente hablando, se plantean nuevas exigencias en la velocidad de ejecución, al utilizar el compositor los grupos barrados al comienzo que demandan una ejecución tan

rápida como sea capaz (Ver Fig. 55). Para esto ha sido necesario buscar la digitación que me permite ejecutar el pasaje con mayor velocidad y agilidad, tratando de tener el menor número de cambios de cuerda posible, para que el *tremolo sul ponticello* demandado en la partitura se desarrolle tan continuo y regular como me sea factible.

Los dos grupos siguientes poseen también la exigencia de la velocidad, si bien las notas rápidas aparecen una vez separadas y articuladas (con punto) y otra vez ligadas (Fig. 63). Este hecho me exige un trabajo en cierta manera similar, por la velocidad de la mano izquierda, pero con evidentes diferencias en la ejecución no sólo en lo que se refiere al golpe de arco, sino también consecuentemente en la búsqueda de las digitaciones y en el trabajo de coordinación de ambas manos. De nuevo en el segundo de los casos, el de las notas ligadas, se hace aconsejable separar al menos en dos arcos para tener un buen *crescendo*, que ha de ir en un solo gesto de *p* a *fff*.



Fig. 63

En estos pasajes de velocidad y agilidad extremas se plantean exigencias técnicas a priori similares a las expuestas en las notas rápidas de la primera sección, si bien las indicaciones que acompañan aquí a las notas dotan a esta sección de un carácter bien distinto de la primera. Así en este caso las exigencias de la partitura provocan mi imaginación en una dirección diferente, creando un paisaje mucho más abrupto y violento, que por supuesto ha guiado también aquí las decisiones instrumentales. Como comentábamos previamente, la idea de posibilidad condiciona totalmente dichas decisiones instrumentales orientándolas y dotándolas de sentido artístico.

Al trabajar el pasaje anterior se me planteaba una duda respecto a la partitura, ya que justo al final de las fusas demanda un *glissando* hasta la nota más aguda que sea posible, que habitualmente debería partir de la última fusa escrita como tal (si b3) (Ver Fig. 56). Éste parece ser el modo de ejecución más lógico en dicho *glissando*, pero en el dibujo de la partitura éste parte justo desde el extremo superior del pentagrama, desde lo que sería un si<sup>2</sup>. Sólo he podido encontrar, como comentaba, una grabación de referencia, donde el violonchelista (solista de reconocido prestigio) comienza el mencionado *glissando* desde lo que parece la ejecución más lógica, contradiciendo así lo que nos muestra la partitura original de la pieza. No podemos constatar si hay alguna errata en la misma, ya que lamentablemente no he podido contrastar esta información con el compositor, así que mi intención siempre presente de respetar la información plasmada en la partitura me ha llevado a seguir ésta a rajatabla y a respetar la línea descrita por el *glissando*. Finalmente, tras mi interpretación final de la obra, estoy aún más convencida de haber hecho la elección correcta, ya que la figura funciona musicalmente a la perfección, y ese último escalón antes del comenzar la ascensión final no hace sino dotar de una fuerza y vigor especiales a la misma.

En final de esta sección encontramos lo que para mí supone claramente el momento climático de la obra, un pasaje que debe ser interpretado muy rápido, *ffff* e histérico (*hysterisch*) (Ver Fig. 57). A todas exigencias de la partitura se une el hecho de que las notas que componen el pasaje están escritas con grandes saltos entre sí, lo que dificulta enormemente la interpretación. Esta dificultad no atañe sólo a la mano izquierda y la afinación que se complica debido a los grandes desplazamientos que ha de realizar. También en lo que se refiere a la calidad del sonido este pasaje supone un hito para mi interpretación, ya que cada una de las cuerdas demanda unas cualidades de presión y velocidad de arco que deben ser adaptadas aquí con gran velocidad y destreza debido a las características intrínsecas del pasaje. Todos los elementos llevados aquí como decíamos al extremo mismo de la técnica hacen que este momento sea quizás el más difícil de toda la pieza técnicamente hablando. Pero además las indicaciones demandadas me harán tratar de llevar cada vez más lejos las posibilidades y expectativas



devenidas de esos límites propios y del instrumento en la energía y la violencia musical exigidas sin perder un ápice de calidad en todas las cuestiones musicales, tanto en la afinación como en las cualidades sonoras del instrumento. Es un pasaje de una enorme riqueza artística, que podemos conectar con la ciencia ficción como comentábamos en el punto anterior, al hallarse en un universo extremo ajeno a la musicalidad lírica y *cantabile* inherente al violonchelo. Este hecho lo dota de mayor valor si cabe al posibilitar mi apertura expresiva hacia horizontes pocas veces explorados.

La sección final supone como veíamos un momento muy especial para mi interpretación. No es a priori un pasaje difícil técnicamente, pues sólo se compone de *pizzicatos* siempre en la misma nota, a modo de pedal, y de algunas notas tenidas que se insertan entre los *pizzicatos*. Pero lo cierto es que esta sección posee una complejidad especial musicalmente hablando, ya como intérprete he de mantener la tensión necesaria durante los silencios cuya duración está expresada en segundos (Ver Fig. 58). Sorprendentemente estos silencios conllevan más carga expresiva que las notas que enmarcan, y poseen un potencial artístico difícilmente comprensible de no ser por su ubicación en la partitura. No podemos olvidar en cualquier caso la cantidad de información que acompaña a las notas en *pizzicato*, tanto en lo referente a la articulación como a los matices. A toda esta información se añade una indicación más, que ya hemos visto en pasajes anteriores, pero nada usual en el caso de los *pizzicatos*, es el barrado que acompaña a casi todos ellos. Esta indicación parece también en principio un poco controvertida, ya que en muchas ocasiones el *pizzicato* está enmarcado por dos silencios, y al tratarse de una nota sola no resulta muy lógico tratar de hacerla lo más rápida posible. La contradicción se plantea aún más evidente en los casos en los que en una misma nota se aúnan el ya mencionado barrado con la ligadura en la parte final de la nota que indica su prolongación, y en el caso de los *pizzicatos* que sea resonante y no corto o seco. En mi interpretación de la partitura he decidido tomar esta indicación como una adición a las cualidades expresivas de la música en esos *pizzicatos* en particular, tratando de tocar estas notas con una sensación de premura que impera más en mi acción en la interpretación, y

consecuentemente en el resultado sonoro, que en el tempo o velocidad real del pasaje. Recordemos que en esta última sección se insertan también las notas largas tenidas tomadas de las letras de la palabra eS-A-C-H-E-Re, casi todas ellas con unos reguladores que abren y cierran dentro de la misma nota, y con una duración de nuevo indicada en segundos, bastante larga en general. La afinación y calidad sonora de estas notas tenidas sí que supone una exigencia técnica para el intérprete, ya que hay que articular cada una de ellas en la mano izquierda desde el *pizzicato*, a veces con grandes desplazamientos en el mástil y sin apenas referencias para su correcta afinación. Además, el hecho de que estas notas sean tan largas, y comiencen en general tan piano, demanda un gran dominio en la técnica del arco y una progresiva superación de los límites para llevar cada vez más lejos tanto las cualidades sonoras como los reguladores.

Finalmente esta sección que puede resultar a priori inconexa y poco comprensible se convierte para mí en un motor con una potencialidad difícilmente igualable para desencadenar un universo más allá de los elementos musicales plasmados en la partitura. Como veíamos al hacer referencia a los textos relativos a la ficción en sus diferentes vertientes, la partitura me ofrece aquí el camino para una exploración de lo posible, que engendrará no sólo una versión más o menos inspirada de la obra de Halftter (esto deberá ser juzgado no exclusivamente por mí, sino principalmente por los receptores de mi interpretación), sino también una realización personal como artista y como músico de da sentido a mi labor como violonchelista.

La nota que concluye la pieza exige aún un último proceso evolutivo en mi interpretación (Ver Fig. 59). Si bien es cierto que no tiene indicación de la duración en segundos, la línea que dibuja su longitud se prolonga en la partitura hasta la flecha final junto con el larguísimo *diminuendo* que la acompaña. Esta notación nos da una idea de infinitud que ha de ser llevada hasta *el niente* (la nada) como nos señala el cero al final del regulador. Todas las indicaciones de esta nota final la convierten en un nuevo reto instrumental que nos exigirá, a lo largo del proceso de preparación a la interpretación, llevar progresivamente más

lejos los límites impuestos por la longitud física del arco y hacer evolucionar una vez más mis capacidades como violonchelista y como músico.

Concluyendo este punto, me parece importante retomar la idea de cómo con la utilización de un elemento ajeno a la música, como es la construcción de un nombre transponiendo cada una de sus letras en la notación anglosajona, el autor encuentra el motivo para generar una armonía que da sustento a toda la obra. Dicha armonía resulta muy sugerente por su interválica que presenta reminiscencias impresionistas. Pero lo más estimulante de esta partitura para abrir un universo de posibilidades en mi interpretación es cómo esa idea matriz a priori cerrada y delimitada ofrece la contraposición de un elemento energético y activo de lo fulgurante frente otro elemento con predominio de lo estático, explotando así enormemente las expectativas artísticas posibles. Es destacable la genialidad del autor al utilizar herramientas estructuralmente parecidas para ofrecer sin embargo resultados totalmente contrapuestos y estimular así mi fantasía para crear ese más allá probable. Como hemos expuesto a lo largo de este punto, la utilización de esos elementos musicales contrapuestos estimula mi fantasía en direcciones opuestas abarcando así un amplio paisaje de cualidades expresivas y sonoras, alejadas además de las cualidades expresivas habituales en el instrumento. La obra funciona como energía generadora que me permite crear otro mundo posible, donde se obvian la técnica y las peculiaridades del instrumento en pos de un universo musical y artístico inspirado e inspirador.

### **3.5. CONSTELACIÓN IV- SOMBRA DE LUNA (1996), SANTIAGO LANCHARES.**

#### **3.5.1. INTRODUCCIÓN.**

Recordemos que la idea del límite como preservación proviene de la definición etimológica que nos ofrecía E. Trías, donde el concepto indica el territorio a proteger, a defender, más allá del cuál se encuentra lo bárbaro, lo ajeno, incluso peligroso e indeseable. Esta visión plantea aparentemente una idea

pocas veces aplicable a la música contemporánea, ya que la música de los siglos XX (sobre todo a partir de la segunda mitad) y XXI se ha caracterizado, como el resto de disciplinas artísticas de vanguardia, por un deseo de ruptura y, en muchos casos, negación de todo lo anterior. Podemos afirmar así que la idea de preservación o conservación no aparece como algo especialmente cercano a los elementos que más inspiran y ayudan a imaginar en el arte contemporáneo. Sin embargo siempre conservamos algo de la tradición precedente. Por este motivo la visión del límite como preservación toma especial importancia en este contexto contemporáneo, ya que nos muestra la disyuntiva que permanece presente en la interpretación actual, en la que conviven numerosos elementos de la tradición más clásica con los experimentos más novedosos y rompedores. La utilización misma del violonchelo para comunicar una idea puede considerarse conservadora, ya que se trata de un instrumento que mantiene sus características casi intactas desde hace siglos. También algunos elementos de la notación e incluso de los modos de emisión se mantienen intactos a lo largo de los años. A estas afirmaciones obvias se contraponen la realidad que hemos evidenciado en capítulos anteriores, ya que tanto el violonchelo como la notación y los modos de emisión pueden transformarse hasta convertirse en algo prácticamente irreconocible.

Todas las obras expuestas a lo largo de este trabajo (y me atrevería a decir que la gran mayoría de obras escritas para violonchelo hasta la actualidad) mantienen algún elemento que ha de ser preservado, pero indudablemente ésta no es una característica que defina dichas obras. Sin embargo sí ocurre así en la obra que hemos asociado con esta visión del concepto, *Constelación IV- Sombra de Luna* de Santiago Lanchares, donde la partitura no plantea la ruptura a que estamos habituados en la composición actual, si bien me parece también enormemente atractiva ya que propone la transmisión de nuevas ideas y contenidos mediante la utilización de un material que podemos considerar convencional. En ella se plasma una idea original e inspirada a pesar de que la pieza conserva todos aquellos elementos que podemos considerar conectados con la tradición, elementos muchas veces menospreciados en la música actual.

La visión del límite como preservación, aunque aparentemente alejada como comentábamos de la música de reciente creación, se hace necesaria para el método de trabajo planteado en este estudio ya que aparece en mayor o menor medida a lo largo de toda mi labor interpretativa. Para este propósito, la obra de Lanchares resulta muy adecuada y útil ya que se mantiene estrechamente ligada a la tradición sin resultar por ello arcaica ni improcedente.

### 3.5.2. LOS ESTUDIOS ACERCA DEL LÍMITE COMO PRESERVACIÓN.

Como decíamos la idea del límite como preservación, según la definición etimológica que nos presenta Trías, no aparece como algo especialmente cercano a los elementos más creativos en el arte actual. Sin embargo podemos encontrar aspectos del límite como preservador en ámbitos que despiertan enormemente mi interés, incluso que pueden apasionarme y conectar mi proyecto con la realidad más cercana. Así he llegado en primer lugar a dos terrenos que cumplen con este objetivo, el de la conservación del medio ambiente y el de la conservación del patrimonio. Finalmente, tras una intensa búsqueda de elementos que pudiesen despertar mayor resonancia en la partitura de Lanchares he encontrado, en el punto en que se unen estos dos terrenos, el que me resulta más cercano y productivo respecto a la interpretación musical, el arte en y por la naturaleza.

En el terreno de la preservación de la naturaleza y del medio ambiente, referente de total actualidad en los textos consultados, lamentablemente idea de preservación aparece con mucha frecuencia hoy en día, porque son muchos los frentes en los que se está destruyendo. Resulta inevitable hacer referencia a la constante contradicción a la que se enfrentan actualmente las diferentes naciones para tratar de mantener el desarrollo socioeconómico vigente sin destruir de manera sistemática el mundo en el que vivimos. Se plantea así la idea de desarrollo sostenible, cuya definición se formalizó por primera vez en el Informe Brundtland en 1987, según el cual se pretende “*satisfacer las necesidades de las generaciones presentes sin comprometer las posibilidades de las del futuro para*

*atender sus propias necesidades*”<sup>214</sup>. Este concepto se orienta habitualmente en tres campos de actuación: el ecológico, el económico y el social, y para que se cumplan sus premisas se hace indispensable la conservación de los recursos naturales y un desarrollo con exigidas limitaciones que no perjudique la biodiversidad. Asimismo es indispensable el respeto de los derechos humanos preservados en democracia. La UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) propone para la consecución de todos estos propósitos una labor irremplazable desde los centros superiores de educación que permita “*mejorar la calidad y la eficacia de la enseñanza y la investigación; salvar la brecha entre la ciencia y la educación, así como entre los conocimientos tradicionales y la enseñanza*”<sup>215</sup>. El concepto de desarrollo sostenible refleja una conciencia relativamente reciente ante la discordancia que venía dándose entre un desarrollo económico que no encontraba limitaciones y la preservación de la calidad de vida que se derivaría de una necesaria conservación de los ecosistemas en los que vivimos. La idea de ese crecimiento económico sin límites fue sustituida por una reflexión acerca de las restricciones indispensables y de la necesidad de crear condiciones a largo plazo que permitan el bienestar no sólo de las actuales generaciones sino también de las venideras<sup>216</sup>.

Sin embargo, esta idea de desarrollo sostenible y el cúmulo de buenas intenciones al respecto, al menos aparentes, nunca se reflejan por igual en países ricos y pobres, ya que estos últimos ven habitualmente mermadas sus posibilidades en beneficio de lo que denominamos primer mundo o países desarrollados. Este hecho se refleja en lo que se conoce como *biopiratería*, neologismo acuñado para determinar la “*práctica mediante la cual investigadores o empresas utilizan ilegalmente la biodiversidad de países en desarrollo y los conocimientos colectivos de pueblos indígenas o campesinos para realizar productos y servicios que se explotan comercial y/o industrialmente sin la*

---

<sup>214</sup> ONU, (COMISIÓN BRUNDTLAND). *Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo. Nuestro Futuro Común* (11-12-1987).

<sup>215</sup> UNESCO. *Desarrollo sostenible*.

<http://www.unesco.org/es/higher-education/reform/sustainable-development/> (consultado el 26-02-2013).

<sup>216</sup> NISBET, R. La idea de progreso. *Revista Libertas*. Nº 5, octubre 1986. Instituto Universitario ESEADE: Buenos Aires.

*autorización de sus creadores o innovadores*”<sup>217</sup>. Se hace imprescindible poner restricciones a esta práctica, límites necesarios que están estrechamente ligados a la preservación de los recursos naturales de dichos países, subdesarrollados en su mayoría, que viven sin embargo de un modo mucho más adaptado y respetuoso con el medio ambiente que los rodea. Desde diferentes frentes jurídicos, legislativos o de activismo social se lucha por la variedad de especies animales y vegetales en su medio ambiente, y por el respeto y la conservación de las tradiciones y el patrimonio de esos países<sup>218</sup>. En palabras de la filósofa y escritora india V. Shiva, importante activista defensora de la preservación de los derechos de los más débiles, la *biopiratería* supone “*un uso injustificado de los sistemas de propiedad intelectual*”<sup>219</sup>. Este uso se realiza además en la mayoría de los casos de manera ilegal, sin la autorización por supuesto de los pueblos que conviven en estos espacios naturales y que hacen posible la conservación de los recursos existentes en ellos. Por desgracia esta práctica destructiva se apropia no sólo de la biodiversidad, sino también de “*los conocimientos de las poblaciones tradicionales en lo que se refiere al uso de los recursos naturales*”<sup>220</sup>. No cabe duda que alguna de esas actuaciones habrá traído ciertos beneficios a nivel particular, pero siempre en detrimento de la calidad de vida de todos. Por ello es absolutamente indispensable que los países que poseen gran riqueza de recursos naturales promuevan políticas restrictivas dirigidas a la preservación de su patrimonio tanto natural como cultural.

Como venimos analizando, la necesaria conservación de los recursos naturales se ha convertido recientemente en un problema prioritario que nos permite advertir una destacable toma de conciencia en la actualidad, pero lamentablemente este hecho se debe sobre todo al deterioro progresivo y totalmente inconcebible al que se estaban viendo sometidos dichos recursos naturales. Consecuentemente las decisiones a adoptar deben tener en cuenta los

---

<sup>217</sup> DELGADO, I. *Biopiratería en América Latina*. Universidad Central de Venezuela.

<sup>218</sup> AGUDELO, D. N., ESCALANTE, J. K. *Biopiratería: cruzando el límite de la explotación. Kogoró*. Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Departamento de Antropología. N° 4 julio-diciembre de 2012, pp. 35-41. Medellín.

<sup>219</sup> ASTRUC, L. *Vandana Shiva. Las victorias de una india contra el expolio de la biodiversidad*. Pamplona: La Fertilidad de la Tierra Ediciones, 2012.

<sup>220</sup> AGUDELO, D. N., ESCALANTE, J. K. *Op. cit.* 218.

problemas más relevantes de cada región, principalmente el de la pobreza rural, y se hace indispensable un proceso común que respete los recursos naturales pero también la agricultura para tratar de evitar dicha pobreza rural. Es necesario entonces proteger dicha agricultura y fomentar el uso de tecnologías no nocivas con el ambiente, así como concienciar a la población del necesario cambio de actitud frente a los recursos naturales sobre todo de las zonas rurales. En cualquier caso, cada región debe “revertir el proceso destructivo”<sup>221</sup> y fijar no sólo los límites imprescindibles para la conservación, sino también las sanciones y medidas a tomar contra aquellos que las infrinjan. Estos infractores se verán además obligados a la subsanación de los daños causados y a la restauración del medio ambiente y de los recursos ambientales afectados.

En el cambio de actitud global que venimos observando tuvo vital importancia el Club De Roma, una asociación privada que en 1970 encargó a un grupo de Massachusetts un estudio sobre los problemas económicos a los que se exponía la sociedad global. Los resultados aparecieron en 1972 en el documento “*Los Límites del Crecimiento*” que alertaba de que si se continuaba con el ritmo de devastación esos límites serían alcanzados en apenas cien años<sup>222</sup>. Gracias a este estudio fueron conscientes sin embargo de que dichos límites no sólo no pueden ser fechados con exactitud, sino que además será más difícil abordar el problema cuanto más nos acerquemos a los mismos. Quizá la alerta más importante fue poner atención en el hecho de que se podía modificar la fecha en que se alcanzarían ese término si se producía un cambio en los hábitos de producción y consumo. A pesar de las evidencias ha sido, y sigue siendo, muy complicado poner freno a un sistema capitalista cuyas pretensiones de crecimiento no conocen límites<sup>223</sup>. No obstante, estamos obligados a tomar en consideración que el equilibrio del planeta exige un esfuerzo global y que es estrictamente

---

<sup>221</sup> AGUDELO, D. N., ESCALANTE, J. K. *Op. cit.* 218, p. 29.

<sup>222</sup> MEADOWS, D. H.; MEADOWS, D. L.; RANDERS, J; BEHRENS, W. *Los límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el predicamento de la Humanidad.* 1972.

<sup>223</sup> ZAPIAIN AIZPURU, M. Reseña: MEADOWS, D.H.; MEADOWS, D. L.; RANDERS, J; BEHRENS, W. *Los límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el predicamento de la Humanidad.* 1972.

<http://ecaths1.s3.amazonaws.com/geografiapoblacion/454577910.tnzapiain-limitesimalcrecimiento.pdf>. (consultado el 1-03-2013).



necesario, como venimos observando, respetar los límites imprescindibles que permitan la preservación del mismo.

Lamentablemente en las últimas décadas la situación ha empeorado notablemente debido a la profunda crisis que el sistema capitalista ha sufrido de unos años a esta parte, ya que dicha crisis no afecta sólo en el plano económico sino también inevitablemente en el social y en el ambiental. La pobreza ha aumentado alarmantemente y parece existir una sorprendente merma en la capacidad de los gobiernos para atender y responder a las necesidades básicas de las comunidades<sup>224</sup>.

Dejando a un lado las pretendidas políticas gubernamentales de preservación, la verdadera labor tanto de denuncia como de soluciones a los problemas medioambientales devenidos del progreso sin límites la están realizando numerosas ONG que actúan allí donde realmente se las necesita. Estas organizaciones ponen en el punto de mira problemas de vital importancia a nivel mundial que quedan muchas veces ocultos a la opinión pública y relegados a un segundo plano por cuestiones económicas y/o políticas. Es el caso de *Survival*, que se autodefine como un “*movimiento por los pueblos indígenas*”<sup>225</sup> y está realizando una importante labor al denunciar la destrucción que están sufriendo los pueblos indígenas y tribales a los que les están siendo arrebatadas sus tierras. Estos indígenas corren peligro de extinción, pero en muchos casos no somos conscientes de que su desgracia nos afecta a todos. Como veíamos al hablar del problema de la biopiratería, estos pueblos nativos viven en consonancia con el medio ambiente, que respetan y preservan, por lo que su destrucción no supone sólo un daño cultural y etnológico irreparable sino también la pérdida irremediable de los espacios naturales que habitan. La organización *Survival* lucha en todo el planeta por la preservación de esos pueblos y de sus espacios, que se ven amenazados casi siempre por la falta de escrúpulos del sistema capitalista. La

---

<sup>224</sup> BERMEO NOBOA, A. *Desarrollo sustentable en la Republica del Ecuador*. Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (UNEP). p. 9.  
<http://www.unep.org/gc/gc23/documents/Ecuador-Desarrollo.pdf>. (consultado el 28-02-2013).

<sup>225</sup> Survival. [www.survival.es](http://www.survival.es) (consultado el 22-07-2013).

amenaza para estos pueblos nativos radica no sólo en la destrucción de su hábitat natural, sino también en la propagación de enfermedades contra las que no tienen apenas inmunidad y que están provocando un auténtico exterminio. Incluso la ONU ha tomado cartas en algunos de los frentes en los que trabaja la organización, pero incomprensiblemente no está obteniendo la respuesta deseada por parte de los gobiernos implicados. Decenas de proyectos en todo el mundo buscan la protección de los pueblos indígenas y de su cultura, ya que se están viendo sometidos incluso a expolios de su patrimonio cultural y de objetos considerados sagrados.

Son numerosas estas organizaciones que centran todos sus esfuerzos en la preservación de modos de vida, que no por minoritarios son en absoluto menos valiosos que el capitalista occidental, y de hábitats imprescindibles para la supervivencia en nuestro planeta. En una línea semejante podemos destacar también la labor que está realizando The Nature Conservancy, fundada en 1951, que protege la naturaleza para preservar nuestra vida y la de futuras generaciones<sup>226</sup>. No obstante, el aspecto más relevante para mi trabajo es que esta organización aglutina un buen número de artistas, sobre todo músicos, que están desarrollando su labor artística tratando de mostrar la importante impresión que la naturaleza ha dejado en ellos, y cuyo trabajo pretende además dar soporte a destacadas cuestiones medioambientales<sup>227</sup>. La estrecha relación entre música y naturaleza no es en absoluto reciente, como podría deducirse de estos intentos contemporáneos de preservación, sino que es un hecho constatable a lo largo de toda la historia de la música como veremos en párrafos posteriores.

Todos los ejemplos comentados acerca de la necesaria preservación del medio ambiente despiertan inevitablemente numerosas resonancias en mi labor performativa. En la interpretación con cualquier instrumento siempre conservamos muchos elementos de la tradición y podemos considerar, como

---

<sup>226</sup> The Nature Conservancy. <http://www.nature.org/ourinitiatives/index.htm?intc=nature.tnav.where> (consultado el 31-07-2014).

<sup>227</sup> The Nature Conservancy. <http://www.nature.org/photos-and-video/video/musicians-supporting-nature/index.htm> (consultado el 31-07-2014).

analizaremos posteriormente, que cierta preservación es también necesaria en este ámbito. Preservar elementos técnicos y musicales en el instrumento ayuda a conectar el trabajo exigido en la música contemporánea con todo lo realizado previamente. Si anulamos completamente los elementos conocidos la tarea se complica enormemente, por lo que en el caso del lenguaje musical por ejemplo mantenemos muchas indicaciones que facilitan la comprensión de la partitura. Moverse en terreno conocido ofrece numerosas conexiones, pero para algunos dichas conexiones no son totalmente indispensable. Como intérprete me he enfrentado, no sin cierto desconcierto inicial, a partituras que anulaban prácticamente todo lo anterior. En este caso sí que sería exigible en mi opinión que la no preservación de elementos previos por parte del compositor respondiese a una necesidad artística y no a un absurdo intento de ruptura o anulación de lo anterior que realmente no ofrezca nada novedoso.

El otro terreno que despierta mi interés e importantes resonancias en la partitura de Lanchares y en la interpretación musical en general, en el que podemos reconocer el concepto de preservación, es el del patrimonio cultural. También en este caso del patrimonio cultural y su restauración y conservación se presenta la necesidad de establecer los límites que permitan dicha preservación. Pero esta idea de conservar el patrimonio heredado es relativamente moderna. No es hasta bien avanzado el siglo XX cuando “*se manifiesta un progresivo aprecio por una concepción mucho más amplia de patrimonio*”<sup>228</sup>, y se toma conciencia real por el inestimable valor de los bienes heredados de culturas precedentes. Encontramos documentos que tratan de dar las recomendaciones pertinentes al respecto de la conservación del patrimonio como la Carta de Venecia (1964), que recalca el importante papel de la funcionalidad al afirmar que “*la conservación de monumentos siempre resulta favorecida por su dedicación a una función útil a la sociedad*”<sup>229</sup>. No obstante esta función no puede alterar dichos monumentos y/o edificios, por lo que es pertinente establecer unos límites que definan un marco en

---

<sup>228</sup> SABATÉ, J. De la preservación del Patrimonio a la ordenación del paisaje. *Revista ambiente*. La Plata: Fundación CEPA, 2006.

<sup>229</sup> ICOMOS. Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y de Conjuntos Histórico-Artísticos. *II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos*. Venecia (1964).

el que se autoricen los “*acondicionamientos exigidos por la evolución de los usos y costumbres*”<sup>230</sup> de los mismos. Por este motivo son muy importantes las medidas tomadas en la restauración de los conjuntos patrimoniales así como los límites y directrices necesarios a la hora de ampliar un edificio de esas características<sup>231</sup>.

La conexión entre la conservación del patrimonio y la interpretación musical es muy valiosa, como veremos también en los puntos siguientes dedicados a la interpretación de la obra de Lanchares. No podemos olvidar que también en el caso de la interpretación musical la idea de recuperación del repertorio precedente es relativamente moderna. No fue hasta bien entrado el siglo XIX cuando se tomó conciencia del valor de la música de épocas anteriores. Hasta entonces era prácticamente inconcebible la inclusión en un programa de concierto de obras de compositores pasados. Las obras eran compuestas y estrenadas, pero pocas veces repetidas. Poco a poco, gracias a la admiración que profesaron algunos autores e intérpretes hacia compositores anteriores, como veremos posteriormente en el caso de F. Mendelssohn, esta situación fue cambiando hasta el punto de invertirse completamente e instaurar lo que venimos denominando el repertorio canónico decimonónico. Como en el caso del patrimonio artístico, en la interpretación musical lo antiguo tomó protagonismo de pronto, pero en este caso hasta el punto de, podríamos decir, devaluar la nueva creación relegándola a espacios y contextos minoritarios. Inevitablemente, dada mi formación y la historia intrínseca a mi instrumento, tengo un aprecio especial por el arte de épocas anteriores, y me resulta una fuente de inspiración de inestimable valor. Sin embargo, al igual que en el caso de la conservación del patrimonio, el aprecio por lo anterior no ha de anular en ningún caso la nueva creación y la defensa de la contemporaneidad.

---

<sup>230</sup> INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. *Documentos Fundamentales para el Patrimonio Cultural. Textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión*. Lima: 2007. p. 138.

<sup>231</sup> VIEIRA DE ANDRADE, N. *Ampliación de edificaciones de Valor Patrimonial: preservación de la materia...¿y destrucción de imagen?* Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Brasil.

También en una línea similar se plantea la necesaria preservación del arte ancestral, sobre todo cuando se halla en zonas de gran desgaste y peligra su conservación. Es el caso del arte rupestre donde las manifestaciones artísticas prehistóricas constituyen uno de los testimonios más importantes de las antiguas ocupaciones humanas. La *geoarqueología* propone un acercamiento según el cual es posible prever el serio riesgo de deterioro en que se encuentran estos espacios y poner medidas que lo frenen, permitiendo así la conservación de estos sitios culturales de enorme importancia y extrema fragilidad<sup>232</sup>. Son espacios culturales expuestos a procesos de desgaste natural, procesos que no se pueden evitar pero sí se pueden controlar y en muchos casos prevenir, y su protección preserva el patrimonio cultural de nuestra sociedad. En esta dirección, encontramos avances científicos que han ayudado mucho en la conservación del patrimonio arqueológico, al facilitar el análisis de materiales y de su previsibilidad de degradación. La petrología, que es la rama de la geología que se ocupa del estudio de las rocas desde el punto de vista genético, resulta muy útil en este ámbito. En nuestro país contamos, dentro del Instituto de Geociencias, Centro Mixto del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y de la Universidad Complutense de Madrid (UCM)<sup>233</sup>, con el grupo *Petrología aplicada a la conservación del patrimonio*, con numerosas vías de investigación e importantes proyectos de preservación del patrimonio arquitectónico español. Estos esfuerzos extraordinarios para la conservación del arte ancestral conectan también directamente con la interpretación musical. En este caso podemos observar una estrecha relación con los estudios especializados en Música Antigua, que exigen un acercamiento y dedicación exclusiva en pos de una preservación de los materiales compositivos y de los modos de ejecución instrumental más alejados de nuestro tiempo.

---

<sup>232</sup> PEREYRA, F. X.; BELLELLI, C.; PODESTÁ, M. M. Geoarqueología y preservación de sitios con arte rupestre en los Andes Patagónicos (provincias de Río Negro y Chubut, Argentina). *II Congresso sobre Planejamento e Gestão das Zonas Costeiras dos Países de Expressão Portuguesa. IX Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário. II Congresso do Quaternário dos Países de Língua Ibéricas*. Recife: Abequa.

<sup>233</sup> <http://www.igeo.ucm-csic.es/> (consultado el 27-07-2013)

Como mencionábamos en el punto anterior, en el nexo entre estos dos ámbitos de interés, la conservación de la naturaleza y la preservación del patrimonio, se encuentra el que despierta para mí un mayor interés y cuyas resonancias encuentro con más facilidad en la partitura de Lanchares. Es el arte desarrollado en la naturaleza y por la naturaleza, cuyo máximo exponente lo encontramos en el movimiento artístico conocido mundialmente como *Land Art*. Esta corriente artística surgió a comienzos de los años sesenta del siglo XX, aunque sus precedentes pueden encontrarse de manera constante a lo largo de la Historia del Arte. Mucho antes de esta expresión del arte contemporáneo, artistas de diferentes disciplinas habían manifestado ya su interés por la naturaleza como fuente de inspiración y puerta abierta que permite desarrollar todo el potencial artístico. El arte pretende copiar lo natural y fantasear con ello, pero sólo unos pocos pueden ir más allá de la imitación y expresar algo más en la naturaleza. Ya desde Platón existe la idea de que el artista puede percibir el interior de la creación y manifestarlo en su obra, y artistas tan alejados en el tiempo como Da Vinci, Durero, Cezanne, Van Gogh, Rodin o Klee han manifestado la necesidad de la naturaleza en su arte. Sin embargo, la unión de estos conceptos parece complicada hoy en día puesto que nos hemos alejado muchísimo de la naturaleza y el arte se ha convertido en muchos casos en un asunto exclusivamente estético y experimental. Así, la aparición de este movimiento de unión entre arte y naturaleza trata de reconciliar de nuevo al artista con el mundo en que habita. El *Land Art*, utiliza el marco espacial y los materiales de la naturaleza. Generalmente las obras se encuentran en el exterior, expuestas a la erosión natural, y suponen casi siempre un cruce entre escultura y arquitectura del paisaje que juega un papel cada vez más determinante en el espacio público contemporáneo. Los artistas en esta corriente pretenden reflejar la relación entre el ser humano y la tierra, expresando en muchos casos el dolor ante el deterioro del medio ambiente frente al que se desea provocar emociones plásticas. La idea de conservación está presente siempre en este movimiento, ya que el paisaje se convierte en la parte fundamental de la obra que indica al artista la posible transformación, siempre con una idea de preservación. Se establece el diálogo con la naturaleza bajo un imperativo artístico. Uno de los máximos representantes del *Land Art* es Richard

Long, escultor, fotógrafo y pintor británico, que en su afán por la preservación nunca provoca alteraciones importantes en los paisajes en los que trabaja. Desarrolla su labor artística indistintamente en paisajes y con materiales naturales en espacios cerrados, trasladando directamente la naturaleza a la galería, y haciéndonos conscientes “*del poder y la fragilidad de la tierra*”<sup>234</sup>.

La trayectoria de esta corriente y labor de sus artistas en nuestro país han sido recogidas en el libro “*Land Art en España*” de Óscar Pérez Ocaña<sup>235</sup>. El autor observa cómo el artista participa con la naturaleza no reproduciendo sus valores, como había sucedido a lo largo de la historia, sino modificando la naturaleza de una manera activa, lo que le ofrece una oportunidad de acción a través del arte. En este libro se destaca el posicionamiento del ser humano frente a la naturaleza y las “*potentes connotaciones de nostalgia y rechazo a los valores capitalistas de esta estrategia disfrazada de regreso a la madre Tierra*”<sup>236</sup>. En esta afirmación podemos constatar el intento por parte de los artistas en la naturaleza de preservación del medio y de enfrentamiento con el progreso sin límites que observábamos previamente. Resulta inevitable también conectar esta idea con las corrientes musicales que revisan constantemente los clásicos. No puedo negar mi amor por la música de épocas pretéritas, que disfruto como intérprete y como oyente. Pero como he referido en párrafos anteriores la preservación y admiración de la música y compositores de otras épocas no debe suponer una negación de la música de creación actual, al igual que la preservación del medio o el arte en la naturaleza no pretenden negar el progreso en términos absolutos, sino controlarlo de algún modo. En mi opinión, en la interpretación musical es preciso, y totalmente posible, encontrar el equilibrio que permita un conocimiento y disfrute de la música precedente sin negar la actual, y viceversa.

---

<sup>234</sup> El artista británico expone en la Tate Britain su oda a la naturaleza. *EFE*. Londres, 01/06/2009. <http://www.publico.es/culturas/229345/richard-long-hace-arte-al-caminar> (consultado el 1-08-2013).

<sup>235</sup> PÉREZ OCAÑA, O. *Land Art en España*. Málaga: Rubeo, 2011.

<sup>236</sup> *Publicado el libro “Land Art en España”*. <http://cerrogallinero.com/aniversario-de-la-muerte-de-dennis-oppenheim/publicado-el-libro-land-art-en-espana/> <http://cerrogallinero.com/aniversario-de-la-muerte-de-dennis-oppenheim/publicado-el-libro-land-art-en-espana/> (consultado el 2-08-2013).

En una línea similar de arte que profesa la preservación del medio ambiente han surgido iniciativas que buscan unir en espacios artísticos públicos la estética con la utilización de energías limpias, lo que pretende educar e inspirar además multitud de espacios privados<sup>237</sup>. Estos proyectos pretenden crear edificios sostenibles que permitan no sólo la utilización de materiales respetuosos con el medio ambiente en su construcción, sino también el ahorro de energía en el posterior uso habitual al que están destinados. En esta línea destacan espacios que pretenden incluso camuflarse de algún modo en el hábitat que los rodea, para no provocar un impacto visual que interfiera la contemplación del espacio natural en el que se insertan. También destacan los proyectos de regeneración de espacios naturales, donde el arte se encamina más que nunca a la preservación del medio ambiente.

No podemos olvidar el papel de los músicos, sobre todo compositores, en su afán de preservación de la naturaleza. El hecho de relegar la música por la naturaleza al final de este punto no responde en absoluto a cuestiones de prioridad en este análisis, porque comprensiblemente, y debido a la cercanía y conocimiento de las ideas que expondré a continuación, es quizá la parte que más resonancias despierta en mi interpretación. Así podemos conectar la labor que han desarrollado grandes figuras de la historia de la música, y como no de la música reciente, con las ideas de conservación observadas en párrafos anteriores. Si bien no se puede afirmar que estos intentos hayan desempeñado un importante papel en su propósito preservador, sí que debemos reconocer sin embargo que el carácter de alabanza y homenaje de algunas obras que plasman la admiración y el placer de la contemplación de la naturaleza por parte de sus autores han despertado el interés y la toma de conciencia de muchos. Entre los primeros compositores reconocidos que presentan obras de enaltecimiento de la naturaleza, encontramos a A. Vivaldi, con su obra *Las cuatro estaciones*. Formada por cuatro conciertos para violín y orquesta de cuerdas, en ella el autor realiza una genial pintura de la naturaleza con tormenta, canto de aves, insectos, etc. También J. Haydn plasmó en su oratorio *Las Estaciones* su amor por la naturaleza evocando campesinos,

---

<sup>237</sup> *Land Art Generator Initiative* (LAGI). <http://landartgenerator.org/> (consultado el 1-08-2013).



pájaros y tormentas. Pero la primera gran obra alegórica de la naturaleza es la *Sexta Sinfonía* de L. van Beethoven, que tiene por subtítulo *Recuerdos de la vida campestre*. Destaca en ella la utilización de una forma musical clásica para un programa descriptivo, algo insólito en la música de este genial compositor, en esta sinfonía que sorprendentemente fue escrita al mismo tiempo que la *Quinta*, mucho más abstracta. En su *Sexta Sinfonía* Beethoven utiliza la orquesta en un homenaje a la naturaleza, con canto de pájaros, tormenta, danzas campestres, etc. para expresar sus emociones frente al campo, en algo así como una terapia personal de búsqueda de bienestar, paz y felicidad<sup>238</sup>. Es un sentido tributo a la naturaleza inspirado en las solitarias caminatas del compositor por el campo a las afueras de Viena.

Algo semejante sucede con la *Tercera Sinfonía* de G. Mahler, que gira toda ella en torno a la Tierra y a la Naturaleza con textos de Nietzsche y del propio Mahler. Es una obra de gran envergadura en la que el título de cada movimiento alude a aquello que ensalza: 1° El despertar de Pan. El verano hace su entrada, 2° Lo que me cuentan las flores del campo, 3° Lo que me cuentan los animales del bosque, 4° Lo que me cuenta el hombre (la noche), 5° Lo que me cuentan las campanas de la mañana (los ángeles) y 6° Lo que me cuenta el amor. Esta sinfonía nace del proyecto musical de su autor de narrar la épica de la naturaleza, desde la vida inerte a la creación de plantas, hombres y animales, todo ello animado por la fuerza de la vida<sup>239</sup>. Según el propio Mahler en esta obra la naturaleza nos habla contando “*secretos tan profundos que quizá se han escuchado únicamente entre sueños*”.

Quizás lo más destacable de las partituras mencionadas previamente sea la transformación que sus autores han experimentado en cada una de ellas. Es

---

<sup>238</sup> PREU, E. Citado en *Beethoven rinde tributo a la naturaleza en concierto junto a la sinfónica*. Centro de extensión artística y cultural (CEAC). Universidad de Chile, 2012. <http://ceac.uchile.cl/2012/08/13/beethoven-rinde-tributo-a-la-naturaleza-en-concierto-junto-a-la-sinfonica> (consultado el 1-08-2013).

<sup>239</sup> BAUER LECHNER, N. *Erinnerungen An Gustav Mahler*. E. P. Tal A Co. Verlag: Leipzig, 1923. Massachusetts: Brandeis University Library. [http://www.archive.org/stream/erinnerungengust00baue/erinnerungengust00baue\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/erinnerungengust00baue/erinnerungengust00baue_djvu.txt) (consultado 2-08-2013).

importante recordar que ninguno de los compositores citados hasta aquí escribía habitualmente música descriptiva. Su legado destaca por la utilización de las formas musicales más clásicas y puras. No olvidemos que la música programática (que sigue un programa o idea extra musical) se desarrolló principalmente en el siglo XIX, pero no fue el modo de expresión acostumbrado de los compositores aludidos en los párrafos anteriores, ni siquiera en el caso de Mahler que coincide con este periodo de la historia. Es ahí donde radica la importancia de estas obras dedicadas a la naturaleza, que destacan no sólo por su constatada calidad, sino también por seguir una especie de programa que las guía. Podemos decir que sus autores dejaron de lado momentáneamente su línea de trabajo usual en pos de esa ofrenda y consideración especial hacia el entorno y la vida natural, y esto las hace aún más especiales. Incluso como oyente resulta sencillo reconocer esta línea argumental que inspira cada una de las composiciones.

Entre los autores que sí destacan por la composición de música programática encontramos a R. Strauss, quien también dedicó una obra de gran envergadura a la madre naturaleza. La *Sinfonía Alpina*, su último poema sinfónico, describe cada fase de un viaje Alpino en orden cronológico. La pieza no sigue el patrón clásico de la forma musical a pesar de su título, sino que se compone de veintidós secciones musicales continuas<sup>240</sup>. La música comienza misteriosamente horas antes del día, con un espectacular amanecer orquestal, después en la ascensión podemos escuchar una tormenta, la puesta de sol y finalmente otra vez la noche<sup>241</sup>. Esta partitura, que ha supuesto una importante fuente de inspiración en toda la música posterior, recoge la experiencia juvenil de Strauss con un grupo de alpinistas cuando fueron sorprendidos por una tormenta<sup>242</sup>, y da constancia de su amor por la naturaleza.

---

<sup>240</sup> WILLIAMS, G. K. *Richard Strauss: 'An Alpine Symphony', Op. 64*, Sydney Symphony Online; [http://www.sydneyssymphony.com/media/81247/PROG02\\_20120217\\_AlpineSymphony\\_SSO.pdf](http://www.sydneyssymphony.com/media/81247/PROG02_20120217_AlpineSymphony_SSO.pdf) (consultado el 31-07-2014).

<sup>241</sup> Sinfini music. *12 Top Classical music inspired by nature*. <http://www.sinfinimusic.com/uk/features/spotlights/nature-spotlight/top-12-greatest-nature-inspired-pieces-of-music> (consultado el 30-07-2014).

<sup>242</sup> DEL MAR, N. *Richard Strauss: A critical commentary on his life and works*, Vol. 2. Philadelphia, New York, London: Chilton Book Company, 1969. p. 105. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/895878?uid=3737952&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104585513593> (consultado 1-08-2014).

Otra de las alegorías a la naturaleza destacable en este breve recorrido es *La Mer* de C. Debussy, que puede considerarse una pintura impresionista del mar traducida en sonido. En ella Debussy crea un sinuoso y colorido retrato de la luz jugando sobre las olas<sup>243</sup>, una rica descripción del océano, que la convierte en una obra maestra de sugestión y sutileza en su combinación de una orquestación inusual con audaces armonías impresionistas<sup>244</sup>. Esta obra no puede ser considerada como un poema sinfónico, porque responde a una descripción más que a un programa, pero tampoco a una forma clásica, por lo que el propio autor evitó etiquetarla como sinfonía a pesar de su estructura de tres movimientos. El carácter descriptivo produce en ocasiones esa falta de clasificación donde las etiquetas resultan siempre complejas. Ocurre así con otra pieza que elogia la naturaleza, la *Obertura Las Hébridas (La Gruta de Fingal)*, op. 26 de F. Mendelssohn, obra de menor factura pero de gran belleza que a pesar de su título responde en este caso a la forma de un poema sinfónico. La música no trata de narrar una historia, por lo que no cabe calificarla de programática, sino que describe un ambiente, una escena o paisaje, con lo que se convierte en una de las primeras obras musicales en pretender algo semejante<sup>245</sup>. Mendelssohn fue un importantísimo revitalizador, podríamos decir incluso preservador, de la música precedente al desenterrar obras tan importantes para la historia de la música como la *Pasión según San Juan* de J. S. Bach. Con su *Obertura Las Hébridas* se convirtió además en una destacable fuente de inspiración para la música descriptiva posterior, al plasmar en sus temas por un lado la belleza de la cueva y los sentimientos de soledad que en ella se despertaban, y por otro el vigor y movimiento del mar y las olas golpeando en ella<sup>246</sup>.

En esta breve incursión en las composiciones musicales que homenajean de uno u otro modo a la naturaleza, en la que inevitablemente faltan muchas de

---

<sup>243</sup> TREZISE, S. *Debussy: La mer*. Cambridge: Cambridge Music Handbook, 1995.

<sup>244</sup> *Ibid.*

<sup>245</sup> KELLER, J. M. Notas al programa de la Orquesta Sinfónica de San Francisco. <http://www.sfsymphony.org/Watch-Listen-Learn/Read-Program-Notes/Program-Notes/New-documentMENDELSSOHN-Fingal%E2%80%99s-Cave-Overture,-Op.aspx> (consultado el 11-08-2014).

<sup>246</sup> MERCER-TAYLOR, P. *Cambridge Companion to Mendelsshon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

ellas, no podemos dejar de hablar de *La Consagración de la Primavera* de I. Stravinsky. La obra celebra el despertar de las fuerzas de la naturaleza, con la representación de un rito pagano que presenta el sacrificio de una virgen que danza hasta la muerte<sup>247</sup>. Su estreno, hace ahora cien años, fue uno de los escándalos más sonados de la historia de la música. El público de la época no supo aceptar “*el vigoroso y agresivo lenguaje de Stravinsky*”<sup>248</sup>. Como comentaba previamente, ninguna de estas obras de arte ha supuesto un verdadero cambio en lo que a preservación del espacio natural se refiere. Si bien la dedicatoria de estos grandes hombres, entre otros, ha devenido en una toma de conciencia de cómo incluso los artistas más reconocidos, que parecen en ocasiones totalmente ajenos a la realidad y al espacio que habitan, ensalzan el entorno natural en el que habitan. Dicha toma de conciencia ayuda en mi opinión a muchos otros a considerar este entorno natural y a valorarlo en su justa medida.

Pero si hay un autor cuya labor ha supuesto un resurgimiento de los valores intrínsecos a la naturaleza y su preservación es O. Messiaen, con sus trabajos y composiciones acerca de los pájaros y su entorno. Estaba fascinado por el canto de los pájaros, del que fue un obsesivo colector, transcribiendo todo lo que escuchaba e incorporándolo a sus composiciones. En esta línea destaca su obra *De los cañones y las estrellas...*, una extensa composición orquestal en doce movimientos, en la que aparecen setenta y siete especies diferentes, todas ellas cuidadosamente anotadas en la partitura. Aunque su fascinación por los pájaros venía de siempre, se consideraba tanto ornitólogo como compositor, una de sus primeras obras destacadas en esta línea es *Catalogue d'oiseaux*, colección de trece piezas para piano que lejos de ser simples transcripciones del cantar de los pájaros son sin embargo sofisticados poemas tonales que evocan el lugar y su atmósfera<sup>249</sup>. Su uso innovador del color y su concepción personal de la relación

---

<sup>247</sup> GALINDO, D. *Recordando a Stravinsky*. Radio 5 Información. 13-05-2013. <http://www.rtve.es/alacarta/audios/radio-5-informacion/radio-5-informacion-recordando-stravinsky/1843915/> (consultado el 3-08-2013).

<sup>248</sup> HELGUERA, L. I. *La revolución rítmica: Stravinsky*. Biblioteca digital del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE). [http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/3milenio/musica/html/sec\\_18.html](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/3milenio/musica/html/sec_18.html)

<sup>249</sup> GRIFFITHS, P. *Olivier Messiaen and the music of time*. Nueva York: Cornell University Press, 1985.

entre el tiempo y la música le convierten en un maestro en el uso del canto de los pájaros, pero no fue el primero. Otros como O. Respigi en *Pinos de Roma* (1924) ya lo habían hecho, pero de un modo mucho más anecdótico. Lo más destacable de su creación artística en esta dirección es sin embargo el legado que ha supuesto su admiración por la vida natural, reconocido incluso fuera del mundo de la música culta. Encontramos numerosos estudios que ponen de manifiesto esa relevancia. Es el caso por ejemplo del etnomusicólogo J. Baily, cuyo eje de investigación es la música afgana, que utiliza ruiseñores en las interpretaciones musicales. Baily ofrece perspectivas ante las reacciones de los intérpretes afganos a la música de Messiaen<sup>250</sup>. Tampoco podemos dejar de mencionar en esta línea la historia de B. Harrison, la violonchelista inglesa que estrenó obras importantes de nuestro repertorio instrumental a comienzos del siglo XX, y en los años veinte hizo varias interpretaciones y grabaciones en vivo para la BBC con ruiseñores cantando mientras ellas tocaba. Estas grabaciones, realizadas en el jardín de su casa que los ruiseñores frecuentaban, pueden considerarse ciertamente anecdóticas, pero se hicieron sin embargo extremadamente populares<sup>251</sup>.

Observamos otros muchos estudios que analizan la labor de compositores considerados cultos en la preservación de la naturaleza. Es el caso de J. Tenney que habla sobre la comprensión de J. Cage acerca de la manera de operar de la naturaleza y cómo las antiguas ideas Platónicas de los números y su proporción se encuentran en la base de la ciencia de los armónicos. Este investigador e intérprete habla también de los procesos compositivos que usa C. Ives como metáfora de los procesos propios de la naturaleza<sup>252</sup>. En el punto de intersección entre los intereses planteados en este capítulo destaca también el trabajo del compositor holandés P. Panhuysen, basado en las conexiones entre ciencia, naturaleza y arte, y en la función del arte no sólo como medio de expresión, sino también de aprendizaje.

---

<sup>250</sup> BAILY, J. *Investigating inter-cultural music perception: Messiaen's "Le Lorient" and Afghan reception of birdsong*. Goldsmiths College, University of London.  
<http://www.open.ac.uk/Arts/music/mscd/baily.html> (consultado 11-08-2014).

<sup>251</sup> HARRISON, B. *The Cello and the Nightingales*. (Ed. CLEVELAND-PECK, P.). John Murray: London, 1985.

<sup>252</sup> Music and Nature. <http://musicandnature.publicradio.org/interviews/> (consultado 30-07-2014).

En ellos discute el papel esencial de la escucha en la supervivencia humana, lo que determina la preservación de la especie.

Pocas veces encontramos estudios de los propios intérpretes, por eso quiero hacer especial mención a la labor de la figura de la Música Antigua E. Kirkby, quien ofrece importantes perspectivas acerca de la conexión entre música y naturaleza durante el Renacimiento y el Barroco<sup>253</sup>. Destaca la evolución de las nociones medievales acerca de la música de las esferas hacia el arte como fuerza humanística para el crecimiento ético. El trabajo de esta cantante, como el del resto de compositores e intérpretes mencionados en este breve recorrido, ofrece como comentábamos una línea en la que puedo desarrollar mejor la estrategia emprendida en mi estudio. El hecho de que su labor se desarrolle tan próxima a la mía en muchos aspectos hace que el interés despertado en mí sea mucho mayor, y me ofrece las ideas que serán después más relevantes para el método de trabajo y el desarrollo de mi interpretación.

Como venimos observando, la idea de límite está estrechamente ligada a la de preservación en aspectos de la vida cotidiana que son en la actualidad de vital importancia, pero además ofrece una importante directriz en el arte en general y en la música en particular. En el texto siguiente podremos analizar además cómo estos dos conceptos aparecen claramente conectados y han inspirado mi interpretación de la obra para violonchelo solo *Constelación IV- Sombra de Luna* de S. Lanchares.

### 3.5.3. LA PRESERVACIÓN, UNA IDEA POCO COMÚN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: CONSTELACIÓN IV- SOMBRA DE LUNA.

Encontramos gran cantidad de partituras escritas para cualquier formación, también para el violonchelo solo, con inspiración y elementos que parecen preservar todos los elementos instrumentales y musicales presentes a lo largo de la historia de la música (barrocos, clásicos y románticos), como ocurre por ejemplo

---

<sup>253</sup> Music and Nature. <http://musicandnature.publicradio.org/interviews/#kirkby>. (consultado el 15-08-2014).

en la música para el audiovisual. Por el contrario es difícil hallar una pieza con inspiración y contenido actual, con una utilización del lenguaje musical e ideas totalmente contemporáneos, que conserve sin embargo la notación, los modos de emisión y los usos más convencionales en el instrumento. Es el caso de la obra para violonchelo solo que nos ocupa, *Constelación IV- Sombra de Luna* de Santiago Lanchares.

Encontramos en esta pieza todos los elementos que podríamos reconocer como usuales en la interpretación al violonchelo, y dichos elementos conectan directamente con los referentes teóricos expuestos en el punto anterior respecto a la conveniencia o no del progreso. El progreso no es malo, ya que puede aportar beneficios, pero no se puede aceptar una ruptura a toda costa en pos de dicho progreso, ya que hay elementos que es imprescindible conservar. También en la creación musical y en la interpretación puedo estar de acuerdo con esta afirmación, como lo estaría gran parte del público asiduo a las salas de conciertos. Soy también una apasionada de la música precedente a pesar de trabajar habitualmente en el ámbito de la música contemporánea, y la experimentación sin contenido acaba en mi opinión dejando vacío tanto al intérprete como al espectador. Pero para que esta preservación de elementos convencionales tenga sentido en la actualidad es necesario encontrar partituras de calidad para no caer en un continuo revisionismo que frecuentemente no aporta nada de valor artístico. Sin embargo lo más destacable que nos ofrece esta visión del límite, y que constatará su importancia en la experiencia de trabajo realizada aquí, no se encuentra en la supuesta disyuntiva entre lo antiguo y lo moderno, entre el pasado y el presente. Resulta vital para el proceso performativo tomar conciencia de que siempre aparece esta vertiente del límite en algún aspecto de la interpretación, sea cual sea el grado de experimentalismo desarrollado en la misma.

En primer lugar, el compositor utiliza en toda la partitura el registro central del instrumento, preservando la sonoridad que lo identifica y que lo hace tan cercano al registro de la voz humana. La obra se sitúa entre el do1 en su extremo inferior (Fig. 64), la nota más grave posible en el instrumento (sólo ampliable con

el uso de la *descordatura* como vimos en el caso de la partitura *Deploratio, Francisco Guerrero in memoriam* de Sánchez-Verdú); y el do4 en el extremo superior (Fig.65), nota relativamente aguda en el violonchelo pero que podemos considerar de uso muy habitual. Este límite superior del registro aparece en esta obra sólo en una ocasión lo que convierte dicha nota en un momento aún más especial y destacable. El sonido más agudo de la pieza coincide además con el punto climático de la obra, lo que también es usual a lo largo de toda la historia de la música.



Fig. 64

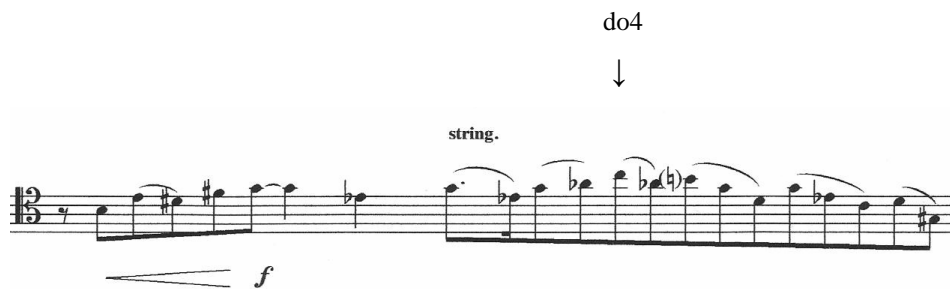


Fig. 65

También en cuanto a la emisión del sonido encontramos el tratamiento habitual en el violonchelo y consecuentemente en la elección de las herramientas para la obtención del mismo. Aparece en toda la partitura la utilización del arco *normal*, nomenclatura que no es explícita aquí pero que se utiliza en las partituras contemporáneas para diferenciar otros tipos de emisión más novedosos como el arco *sul tasto*, arco *sul ponticelo*, etc. Esta utilización del registro central del violonchelo en el modo de emisión normal conecta directamente con la idea de preservación de la naturaleza. A pesar de que a priori parece difícil encontrar los paralelismos entre ambas ideas no podemos olvidar que los sonidos emitidos por las cuerdas responden a proporciones físicas naturales, y cuanto más respetemos



la tesitura y sonoridad habitual del instrumento más cerca nos encontramos de su timbre natural.

El modo de emisión normal y la búsqueda de una sonoridad plena del instrumento nos demandan también conectar con la tradición en el uso en el *vibrato*. El *vibrato* convencional es aquel que define y justifica su uso en los instrumentos de cuerda, esto es, el que amplifica y colorea, en el sentido de ofrecer diferentes cualidades, el sonido obtenido por el arco. Lo más interesante en esta partitura en cuanto a la idea de preservación aparece en esta línea de las cualidades sonoras del instrumento. Hemos hablado mucho en el presente trabajo acerca de la necesaria ruptura que exige habitualmente la música contemporánea con las convenciones técnicas y musicales aprendidas y desarrolladas a lo largo de los muchos años de formación tradicional como violonchelista. Pero, como comentábamos previamente, incluso en esas obras transgresoras e innovadoras siempre hay algún aspecto en la interpretación en el que se nos presenta la idea de conservación. En esta ocasión, y de manera excepcional en el conjunto de las obras interpretadas en este proyecto, podemos conservar además muchos de los elementos trabajados en nuestra formación tradicional. Las demandas del compositor en la partitura nunca exceden los parámetros acotados por siglos de desarrollo instrumental, si bien la idea musical es como hemos comentado totalmente actual. Debo reconocer que resulta gratificante poder ahondar en la técnica instrumental desarrollada durante tantos años y en el tratamiento de la musicalidad a la que estoy más acostumbrada, y que gracias a ello es a priori relativamente más sencillo identificarse con la idea musical del compositor, desde las primeras aproximaciones a la partitura, que en otras de las obras trabajadas en este proceso.

Por supuesto, todos estos requerimientos conectados con la tradición exigen también una preservación de la notación y en la escritura de las dinámicas y de los elementos que dirigen la expresión. Uno de esos elementos que recibe también en esta pieza un tratamiento acostumbrado es la agógica. Recordemos que este término se refiere, según la definición en el diccionario de la Real

Academia Española (online), al “*conjunto de las ligeras modificaciones de tiempo, no escritas en la partitura, requeridas en la ejecución de una obra*”<sup>254</sup> musical, pero se utiliza por ende también para determinar esas ligeras modificaciones que sí aparecen expresadas en la partitura. Dichas modificaciones sí escritas aparecen en esta obra sobre todo en la segunda parte. Así, la primera expresión que hace referencia al *rubato* (Ver Fig. 66) nos da la libertad para encontrar la flexibilidad necesaria en el discurso musical, y provocará esas ligeras modificaciones en el tempo musical no escritas en el papel. Toda la música que podemos considerar clásica (entendiendo como tal la música de tradición culta) posee esta fluidez especial que la aleja ligeramente de la cuadratura del compás y del metrónomo, si bien es bastante complejo, y requiere de una gran experiencia musical y/o de un talento musical considerable, encontrar dicha flexibilidad sin restar por una parte fidelidad a la partitura y por otra rigor interpretativo y expresión rítmica a la música. Recordemos que a lo largo del siglo XX, y tras las licencias excesivas que se habían tomado algunos reconocidos intérpretes, surgió una corriente que rechazaba de algún modo esa libertad rítmica en la interpretación, hasta el punto que los compositores llegaron a escribir con diferentes y numerosísimas expresiones todo aquello que era requerido por su música, para exigir que nada más fuese adherido en la interpretación. Así, en la música contemporánea en general se apela al absoluto rigor y fidelidad a la partitura, de manera que la agógica sólo existe como tal cuando aparece escrita. Por todo ello, la indicación al comienzo de la pieza nos saca de dudas ante la intención musical del compositor y nos ofrece la libertad para esas posibles pequeñas modificaciones en el tempo musical, al tiempo que invita a un rico universo abierto en el ámbito de la expresión rítmica, entendiendo esta expresión en su sentido más tradicional. En la segunda parte de la pieza, de la que hablaremos en párrafos sucesivos, aparecen también indicaciones de esta naturaleza (*Poco a poco animando* y el *stringendo* posterior) que dan idea de la diferente intención musical de las dos secciones claramente diferenciadas en la partitura (Figs. 65, 66).

---

<sup>254</sup> R. A. E. [online] [www.rae.es](http://www.rae.es)



Fig. 66

La pretendida fidelidad a la partitura y el rigor rítmico no pueden en ningún caso negar la fluidez de la música y la expresión rítmica, igual que la preservación no pretende negar el progreso ni anularlo. También aquí encontramos una estrecha relación entre la interpretación de esta pieza y los textos referidos en el punto anterior. Podemos observar cómo los límites exigidos por el rigor rítmico y la fidelidad a la partitura ponen cerco a la libertad en la expresión controlándola, al igual que la preservación de la naturaleza pretende poner freno al progreso descontrolado.

Podemos destacar también la utilización del tempo en esta pieza, que aparece expresado según su tradicional escritura metronómica (cerca de 68 pulsaciones de negra por minuto) pero con una indicación que nos libera ligeramente de la cuadratura de dicha expresión del metrónomo (*Expresivo, un poco rubato*) presente también con asiduidad a largo de la historia de la música (Fig. 67).



Fig. 67

El único elemento que podemos considerar relativamente novedoso respecto de la expresión rítmica en la partitura es la no utilización de un compás que regule la pulsación musical. Debemos mencionar aquí que el compás se sitúa

tradicionalmente en el pentagrama al comienzo de la partitura y determina los valores que se insertan en cada uno de ellos, delimitándose cada compás a lo largo de la pieza por líneas divisorias que los separan. Pero la utilización de las barras de compás no afecta meramente a cuestiones de escritura, sino que lo más destacable de las mismas es que condicionan enormemente la música a interpretar, ya que los sonidos sufren algo similar a una gravedad dentro del compás hacia el primer tiempo que polariza el resto. En este caso no aparece como decimos un compás que enmarque la música a interpretar, pero esta novedad no es exclusiva de esta pieza, sino que supone un tratamiento habitual en gran cantidad de música del siglo XX (y por supuesto del siglo XXI). En cualquier caso, a pesar de la ausencia de compás y de regularidad en la pulsación, los valores no son rítmicamente complejos, apenas aparecen algunos *tresillos* que rompen con la subdivisión binaria predominante en toda la pieza. Así, las figuras utilizadas son blancas, negras, corcheas y semicorcheas (en ocasiones con puntillo y con sus silencios correspondientes), entre las que se mantiene la relación de a dos sucesivamente (esto es: una blanca es igual a dos negras, una negra es igual a corcheas, etc.), lo que conecta de nuevo con la idea de conservación de la escritura musical tradicional.

De nuevo en lo que se refiere a la notación del tempo y de las líneas en la partitura podemos establecer una relación con la idea de preservación. En este caso se observan claras resonancias de los textos que hacen referencia a la conservación del patrimonio, especialmente a aquellos que hacían alusión a la restauración de un edificio antiguo para una nueva dedicación. De igual manera aquí estamos utilizando un material tradicional para darle un nuevo uso. El compositor consigue que un espacio musical del pasado, obsoleto para muchos de sus contemporáneos, sea útil y fructífero para la concepción de una idea musical actual.

La ausencia de compás a la que hacíamos referencia en el párrafo anterior ofrece una enorme apertura a la expresión, que escapa a esa inevitable cuadratura de la métrica, y permite dibujar las líneas melódicas en toda su plenitud sin

agrupamientos que entorpezcan su discurso. En este sentido, es importante destacar cómo en esta pieza esas líneas melódicas van haciéndose progresivamente más largas y más intensas a lo largo de la primera parte de la obra hasta la segunda sección. Así, la primera frase contiene nueve pulsos y medio de negra (contando el silencio de negra que establece la pausa) (Ver Fig. 67), la segunda contiene once, la tercera veintidós, etc. Y todas ellas van haciéndose progresivamente más y más intensas, en lo que a matices se refiere, y consecuentemente también musicalmente hablando. En esta dirección, la primera parte de la pieza preserva ese sentido musical convencional de acumulación de la tensión, muy habitual a lo largo de la historia de la música. Sin embargo en este caso el tratamiento relativamente tradicional del material musical no resta un ápice de modernidad a la pieza ya que, como comentábamos en párrafos anteriores, la idea y la energía comunicadas por la música de Lanchares transmiten unas cualidades artísticas totalmente actuales.

Toda la primera sección posee ese carácter acumulativo del que hablábamos en el párrafo precedente haciendo que la tensión musical vaya “*in crescendo*” hasta la segunda sección, donde el *Poco a poco animando* y el *stringendo* posterior, junto con la densidad y volumen de los matices, provocan una sección mucho más dramática e intensa. Justo antes del mencionado *Poco a poco animando* aparece una pequeña *semifrase* a modo de puente que lo precede, donde la indicación *non legato* (Fig. 68) da cuenta del cambio de material. Además el ritmo de semicorcheas separadas, que sólo aparece en este momento de la obra, acentúa la intensificación general y la particularidad de este momento musical.



Fig. 68

En esta segunda sección el material se precipita, los valores rítmicos son progresivamente más rápidos y el volumen de los matices más *forte*. Además el *Poco a poco animando* y el *stringendo* que le sigue hacen que esta parte sea, como comentábamos, mucho más energética e intensa. La música se torna de algún modo más y más angustiosa hasta el punto culminante (Ver Fig. 65), donde los sonidos más agudos de la pieza con el ritmo repetido de corcheas en *stringendo* llevan la expresión hasta el límite sin perder en ningún caso la idea de preservación en cuanto a calidad de sonido y de *vibrato*.

Finalmente, la indicación *poco allargando* nos introduce en la subsección final de la pieza (Fig. 69) con valores rítmicos progresivamente más largos y un claro descenso en el registro hasta la zona más grave del instrumento.



Fig. 69

En toda esta parte conclusiva los matices se tornan además más débiles para diluir de algún modo la tensión musical acumulada a lo largo de la pieza (Fig. 70). Toda esta subsección final posee también una intensidad musical muy destacable, en este caso con una polaridad opuesta al punto climático de la pieza, fruto de la necesaria disolución de esa tensión acumulada previamente.



Fig. 70

El tratamiento de esta parte final enlaza claramente de nuevo con la tradición musical y con la idea de preservación. Tanto el descenso en el registro como el ensanchamiento de los valores y la disminución en la intensidad de los

matices son desarrollos musicales que aparecen unidos en muchas ocasiones para disolver la tensión musical previa.

La estructura de la pieza responde como vemos a un patrón bastante habitual a lo largo de la historia de la música, con una clara acumulación de la tensión hasta su culminación en un punto climático y un posterior descenso y desaceleración hasta una sección calma final. La idea de preservación es clara aquí, pero también resulta evidente que esta forma de construcción clásica no aparece exenta de elementos novedosos e innovadores. De nuevo aquí podemos conectar con una noción de conservación que no niega el progreso, como referíamos al hablar de los actuales problemas medioambientales. Pero además en este caso de la estructura podemos encontrar conexiones evidentes con los textos en los que hacíamos alusión a la música clásica dedicada a la naturaleza, en la que las estructuras tradicionales esconden muchas veces novedosos contenidos programáticos y descriptivos.

Como hemos visto, toda la pieza conecta el concepto de límite con la idea de preservación sin perder en absoluto la contemporaneidad de la idea musical que ofrece. Por un lado, como comentábamos, se mantiene tanto la escritura tradicional como los modos de emisión más convencionales, además, como en muchas partituras de corte romántico, se explotan los recursos expresivos líricos del instrumento. Pero, por otro, diversos elementos ofrecen algo novedoso en la pieza. Por un lado la ausencia de compás (y de su consecuente cuadratura) crea el espacio necesario para que el compositor juegue con la forma de las frases y con su continuidad/discontinuidad además de con su longitud, siempre diferente e irregular. Estos dos hechos ofrecen un discurso novedoso y poco predecible a pesar de que finalmente, como en muchos casos en la música precedente, toda la primera parte se desarrolle hacia la nota más aguda. Otro de los elementos innovadores es el uso de la armonía. Es importante destacar que incluso en la música monofónica (una voz) aparece una armonía vertical implícita (no escrita pero si comprensible) que sustenta la línea melódica. No sucede así en este caso, ya que la armonía tiene un desarrollo horizontal a lo largo de las notas largas que

quedan imaginariamente suspendidas en el tiempo. De este modo la extensión y altura de las notas, así como su relación interválica, condicionan la tensión, la energía y el *tempo* de la música, consiguiendo una progresión en la tensión hacia un punto culminante que sí es, a la manera convencional, coincidente con el punto de mayor altura en el registro y energía dinámica. Todo este desarrollo armónico innovador ofrece un espacio tonal sugerente en el que no es posible establecer unas referencias respecto de la tonalidad. Dicha ausencia de tonalidad deviene en una ausencia de polaridad entre los sonidos que dota de un carácter especial a la música y hace que de nuevo el discurso carezca de previsibilidad. El paisaje armónico presente en la pieza de Lanchares nos permite ir más allá en la conexión con la noción de preservación de la naturaleza en la música culta a la que hacíamos alusión en el primer apartado de este capítulo. Esto es debido a que, salvando las distancias de estilo y de contexto histórico entre ambos autores, es posible encontrar paralelismos con la música de Messiaen, que conserva elementos tan convencionales como el canto de los pájaros en armonías inspiradas y sugerentes, ofreciendo así un marco creacional totalmente innovador.

Finalmente, podemos concluir que frente a todos los conceptos analizados totalmente acordes con la tradición, la partitura presenta ese elemento innovador, la utilización del tiempo suspendido, que aparece como una dimensión extra que dota de sentido al resto de aspectos musicales. Me resulta muy inspirador para la interpretación conectar este parámetro con el subtítulo de la pieza (*Sombra de luna*), ya aparecen varios elementos que, como una sombra, van alargándose o acortándose progresivamente a lo largo de la obra. Ocurre así no sólo con la longitud de las frases, que como vimos al comienzo de este punto van alargándose progresivamente en la primera sección hasta alcanzar la segunda, más enérgica. También en la interválica se produce este ensanchamiento paulatino desde el comienzo de la pieza hasta el punto culminante y un estrechamiento posterior hacia la parte conclusiva, donde la tensión se diluye hasta el movimiento cromático (distancia de medio tono) y finalmente hasta la repetición de la misma nota. Esta utilización de los elementos musicales, unido al hecho de que la pieza



se expresa toda ella con un lenguaje y color oscuro hacen que pueda calificarse en cierto modo descriptiva en relación con su subtítulo.

#### 3.5.4. EL PROCESO PERFORMATIVO.

Para adentrarnos en el proceso de preparación a la interpretación de la partitura debemos tener en cuenta la idea original del compositor y el contexto en el que nace la obra, que surge por encargo de Radio Clásica (RNE) con motivo de su 30º Aniversario. La pieza forma parte de un grupo de obras con el título de *Constelación: I*, escrita para piccolo, oboe y fagot; *II*, para clarinete y live electronics (electrónica en vivo); *IV*, para violonchelo; y *V*, para cuarteto de clarinetes. Lo más destacable de esta serie, que actúa como nexo común que identifica todas las piezas, se convierte en la característica principal de la obra que nos ocupa, “*la elaboración y desarrollo de líneas melódicas*” en palabras del propio compositor. En la partitura aparece el subtítulo “*Sombra de Luna*” y la dedicatoria “*A los amigos de Radio 2*”.

La idea de preservación conlleva, como comentábamos anteriormente, una diferente aproximación a la pieza que en el resto de obras interpretadas en este trabajo ya que no exige el mismo tipo de ruptura y casi de exclusión de muchas de las convenciones desarrolladas durante los largos años de formación con el violonchelo. Sin embargo, dicha falta de ruptura no significa tampoco un proceso simple. Sí que me ha resultado relativamente más natural y cercana la lectura de la pieza y las primeras aproximaciones a la misma, debido a la formación tradicional que como he mencionado varias veces en este estudio es la base de nuestro aprendizaje musical, así como el intento de comprensión de la idea musical del compositor. Si bien, la preparación a la interpretación de cualquier obra siempre es una labor exigente que demanda todo el rigor y esfuerzo, también en este caso, y como expondré posteriormente la relación con la musicalidad de la pieza no ha resultado tan sencilla como yo preveía en un primer momento.

El primer elemento en el que debemos tener en cuenta esta idea de preservación es en lo referente a la calidad de sonido del instrumento. Mi objetivo consistía en desarrollar toda la idea del autor, con sus matices y momentos

climáticos, sin perder un ápice de calidad, sin romper ni desvirtuar en ningún caso lo que reconocemos como la voz del violonchelo en la tradición instrumental clásica. Esto exige un elaborado manejo del arco y una labor compleja de adecuación de los diferentes parámetros que determinan la mencionada calidad de sonido. Estos parámetros son: la velocidad con que el arco se mueve sobre las cuerdas; la presión o peso ejercido sobre las mismas; el punto de contacto sobre el que pasa el arco sobre la cuerda (esto es, la proximidad o lejanía del arco hacia el puente); y la zona del arco en que ejecutamos un determinado sonido o pasaje. Así, he realizado un intenso trabajo para combinar de manera coherente y precisa dichos parámetros que definen el timbre de un momento determinado en particular, no sólo para conservar la calidad de sonido sino también para obtener, y ofrecer al oyente, diferentes gradaciones en la intensificación y coloración del mismo. Es importante explicar aquí que entiendo la idea de color en el instrumento como las posibles pequeñas modificaciones que enriquecen el sonido base sin conllevar necesariamente una modificación en el volumen del mismo, y consecuentemente en los matices escritos.

En este sentido la idea de preservación es útil, ya que plantea los límites necesarios para cualquier elección técnica en el manejo del arco basada en la pertinente decisión interpretativa. Estos límites no escritos variarán considerablemente de un intérprete a otro, e incluso ligeramente de una interpretación a otra. No podemos obviar además que una parte de las decisiones interpretativas responde a la intuición y a la experiencia musical y son de algún modo la parte más subjetiva del acto performativo. Es quizás ahí donde la noción de preservación toma mayor importancia, ya que de manera casi inconsciente a lo largo del estudio de la partitura voy estableciendo los límites que diferenciarán algo que pretende ser genial de aquello que podría resultar extravagante o inadecuado. Podemos conectar de nuevo con la idea extraída de las lecturas de que la conservación no supone negar el progreso. Los límites aquí no pretenden negar la imaginación, sino que ésta se alimentará de aquellos para volar en un intento de ser cada vez más musical y creativa sin perder el necesario cerco.

La labor de la mano izquierda también es determinante a la hora de conseguir un sonido de calidad, y en su actividad en esta obra impera igualmente la idea de preservación. En primer lugar, los dedos de la mano izquierda deben articular con precisión en el mástil para fijar la entonación de cada uno de los sonidos a interpretar. Pero además de obtener las alturas, la mano izquierda posee un enorme poder para intensificar y moldear el sonido producido por el arco mediante el uso del *vibrato*. Así, se ha hecho necesaria una labor específica en este sentido para desarrollar un proceso de escucha y elección del *vibrato* que será más adecuado en cada momento de la pieza, teniendo en cuenta que variará de forma casi constante, también a lo largo de una misma nota, para plasmar y acompañar el dibujo de la línea melódica y tratar de exprimir las posibilidades expresivas de la música que estoy interpretando hasta sus últimas consecuencias. Siempre, eso sí, manteniendo el *vibrato* en unos límites no escritos pero sí audibles, de nuevo la idea de conservación, que no quiero rebasar para no distorsionar la calidad del sonido emitido.

También en el caso de la mano izquierda la idea de preservación resulta muy conveniente en la interpretación como vemos. Sin embargo esta noción no afecta por igual a todos los aspectos referentes a dicha mano. Por una parte podemos observar cómo esta variante del límite orienta de manera indispensable el trabajo y obtención de la afinación, por lo que, teniendo en cuenta además que el instrumento no presenta pautas que rijan dicha afinación (como es el caso de los trastes en la guitarra), ofrece un método de trabajo imprescindible a cualquier intérprete de la familia del violín. Sin embargo en lo que respecta al *vibrato* los límites están mucho menos definidos. Es evidente que, como comentábamos, no podemos exceder aquel *vibrato* que preserva la calidad de sonido del instrumento, pero la línea es aquí considerablemente más difusa. El *vibrato* ofrece un mundo de posibilidades a la creatividad y la musicalidad, por lo que en este aspecto la preservación es sólo un marco inicial en el que podemos, y debemos, dar rienda suelta a nuestra imaginación y a nuestras capacidades técnicas, para no dejar de lado la importancia de las cualidades expresivas del *vibrato*.

En esta línea de la sonoridad específica del instrumento para cada momento de la pieza expuesta en los párrafos precedentes, la asociación entre el límite y la idea de preservación es como vemos útil, lo que da constancia de la validez del método de trabajo en la selección de los límites que deben acotar los elementos técnicos en pos de la interpretación. Si bien existe una pequeña parcela de la técnica que escapa necesariamente a esos límites para ofrecer algo más a la interpretación musical, incluso ahí podemos conectar con la convención, ya que tradicionalmente la interpretación musical ha adherido siempre algo más a la partitura que la aleja, leve pero necesariamente, de la misma.

Los elementos anteriormente expuestos, relativos a la técnica instrumental básica de ambas manos, nos ofrecen un buen número de posibles matices, más allá de los explícitos por la dinámica en la partitura, que nos ayudan a mostrar la idea musical. Así, en primer lugar he tomado una serie de decisiones referentes a la intensidad y jerarquía de los momentos y puntos climáticos. Es evidente que no se pueden plasmar por escrito totalmente las gradaciones en la intensidad musical, por lo que a lo largo de la pieza encontramos un buen número de indicaciones que se repiten: *f* (*forte*), *mf* (*mezzoforte*) y *p* (*piano*), que no conllevan necesariamente una repetición exacta de la energía en la música. En la interpretación de una obra musical es necesario hacer elecciones acerca de cuál será la gradación que, respetando los matices escritos en la partitura, en cierto sentido los complete y establezca una jerarquía entre los puntos climáticos hasta determinar cuál será el clímax de la pieza. De nuevo en esta idea de la jerarquización de los puntos climáticos el método elegido resulta muy práctico, ya que tenemos que llegar tan lejos como nos sea posible en la expresión creciente en la pieza sin romper con los condicionantes inherentes a la notación en la partitura. La noción de preservación sin negar el progreso aparece así claramente manifestada. La música nos presenta una intensidad creciente a lo largo de toda la primera parte, por lo que en mi estudio he tratado de realizar y mostrar con todos los elementos técnicos esbozados anteriormente dicha intensificación. Resulta prácticamente imposible describir aquí con palabras cómo es exactamente el proceso de ponderación de la técnica para lograr este sentido acumulativo en la música. En esta línea, el

compositor F. Delius define una sensación muy común a intérpretes y compositores: “yo mismo me siento totalmente perdido a la hora de explicar cómo compongo; sólo sé que, en un primer momento concibo la obra de repente mediante una sensación”<sup>255</sup>. En primer lugar me esfuerzo en respetar los matices escritos en la partitura, pero teniendo siempre en cuenta el posible relativismo de los mismos y la necesaria jerarquía entre ellos. En este punto es importante volver al tema de la comprensión de la obra como una unidad o como unión de las partes que analizábamos en el capítulo sobre la pieza de Rueda. En este caso nos encontramos casi en el polo opuesto de *Sex Machine*, ya que es imposible concebir esta obra como una suma de secciones, e incluso durante el estudio de cada uno de los pasajes he tenido que tomar conciencia de su contextualización en el todo de la obra. También este hecho conecta con la tradición, ya que la organización jerárquica de todo el material hacia un punto culminante que actúa casi como un polo en torno al cual se mueve toda la música es una forma clásica en la escritura musical, explotada al máximo en el Romanticismo.

En cualquier caso, voy a exponer secuenciadamente el proceso de preparación a la interpretación, ya que no encuentro otra manera posible de explicar de manera breve y comprensible la asociación de las nociones de límite y de preservación en las decisiones tomadas a lo largo del mismo. Encontramos ya un primer *forte* en la *semifrase* inicial (Fig. 71) que me obliga a construir este complejo proceso de gradación de los matices desde el primer momento de la obra. Podemos reconocer así un primer problema instrumental que nos exige un análisis minucioso de los elementos técnicos que predominan en la construcción de esa línea de intensidad creciente. Para solucionarlo ha sido necesaria la aplicación del método de trabajo en pos de la obtención de un *crescendo* progresivo pero no totalmente lineal, tal y como demanda la partitura.

---

<sup>255</sup> Citado en HARVEY, J. *Música e inspiración*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2008. p. 31.



Fig. 71

Como comentábamos, al tomar en consideración que la dinámica no es absoluta y que la notación tradicional no permite al compositor transcribir literalmente la progresión en la tensión musical, mi esfuerzo en el estudio se centra en jugar con el color de cada sonido y con la intensidad para dirigir cada uno de los *fortes* en esta primera parte de la obra hasta el que he considerado punto culminante de la pieza en la segunda sección (Fig. 72). Así, tomando el clímax de la obra como la línea que no queremos sobrepasar, en intensidad de matices y en energía, la idea de preservación delimita todos los pequeños puntos climáticos precedentes y me ayuda en la elección de los procesos instrumentales que determinan esa progresión.

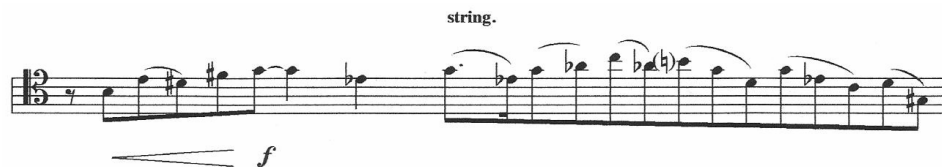


Fig. 72

Sorprendentemente, con el tradicional y en verdad totalmente alejado de la interpretación musical método de ensayo y error, voy encontrando paulatinamente el camino técnico que me conduce hacia la consecución total de los objetivos musicales. En este caso dicho ensayo y error se basa en la comprobación mediante la auto escucha de la conveniencia o no de cada una de las acciones realizadas. Aquí tomamos conciencia de la importancia de esa correcta auto escucha, que analizábamos en la primera parte de este trabajo al hablar de las experiencias subjetivas, para poder conectar con fiabilidad la música que estoy obteniendo con mi violonchelo con la idea musical que se va forjando en mi mente. En el proceso de creación de esa idea musical mental entran en juego factores aparentemente contradictorios. En primer lugar el conocimiento, ya que debo estudiar

exhaustivamente la partitura a fin de tratar de conocer verazmente todo lo expuesto en la misma por el compositor. Este conocimiento no es tan sencillo como se podría imaginar desde fuera, ya que no se basa sólo en la comprensión del lenguaje musical, sino que su potencialidad máxima radica en una aprehensión ulterior de la idea que devendrá gracias a un trabajo largo y paciente. En este sentido es importante destacar cómo cuando retomo una partitura después del paso del tiempo, incluso años, puedo encontrar elementos en la música que permanecían ocultos para mí. El conocimiento expuesto deviene posteriormente en un proceso de imaginación y creatividad en el que debo aportar algo más. Ese algo más, que será el fruto de mi experiencia como intérprete pero también de algo innato que podemos calificar como un tipo de talento musical, hace que mi interpretación sea diferente de cualquier otra en muchos aspectos. Sin embargo, no es tarea fácil hacer claramente comprensibles estas ideas musicales extraídas e imaginadas a través de la partitura por lo que, como comentaba previamente, todos mis esfuerzos durante el proceso se han dirigido en este sentido. Nuevamente encontramos resonancias del proceso teórico al reconocer aquí una idea de contención y preservación de los elementos expuestos por el compositor sin negar sin embargo el progreso y ese más allá que la interpretación nos ofrece.

Para tratar de desarrollar la idea de continuidad en el discurso musical, teniendo en cuenta la idea originaria del autor basada como veíamos principalmente en las líneas melódicas, he intentado conservar todas las ligaduras de expresión escritas por el compositor. Sin embargo, en tres ocasiones, y tras haber probado las opciones posibles, he tomado la decisión de romper la ligadura para favorecer el desarrollo del discurso y la consecución de los reguladores. Ocurre así en la segunda *semifrase* (Fig. 73), donde la segunda ligadura, demasiado larga, no ayuda a la calidad de las corcheas sobre todo teniendo en cuenta el regulador al final de la misma.

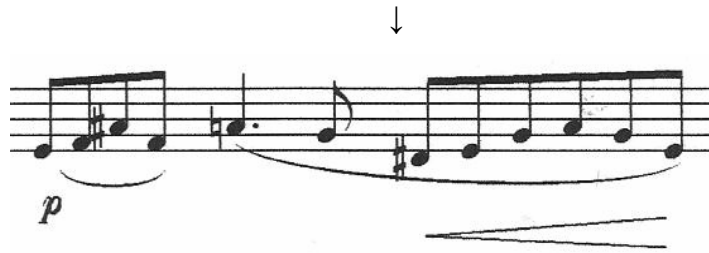


Fig. 73

Todavía en esta primera sección encontramos un punto en el que también he creído conveniente separar la ligadura. En el comienzo de la cuarta frase, tras el regulador que se cierra arco abajo al final de la tercera, aparecen dos arcadas seguidas con reguladores que abren desde *piano* y desde *piano* a *mezzoforte* respectivamente (Fig. 73), para los que resulta más conveniente la dirección del arco arriba. Me planteaba la disyuntiva de hacer una de las dos en la dirección del arco abajo o separar las corcheas ligadas del segundo regulador en dos arcos. Tras barajar las diferentes posibilidades he decidido mantener el arco arriba en el la *bemol* que comienza la frase, para crear un buen punto de inicio de la misma, y separar la ligadura siguiente. El hecho de romper la ligadura me beneficia en dos sentidos, por un lado deja el final del regulador hasta *mezzoforte* arco arriba, lo que me ayudará en su consecución, pero además el hecho de tener un arco ligeramente más corto me permite la posibilidad de una velocidad de arco mayor, lo que ayuda enormemente a la calidad de sonido de las corcheas. Como en otras ocasiones, se hace necesaria una labor de conexión de los arcos para que esta decisión no vaya en perjuicio de la idea musical original. En este caso para que la separación de la ligadura en dos arcos no se evidencie he decidido partir el arco justo antes del cambio a la Iª cuerda (en el la *bemol*), para que no se produzca una clara ruptura en la línea al hacer coincidir los dos escollos técnicos.

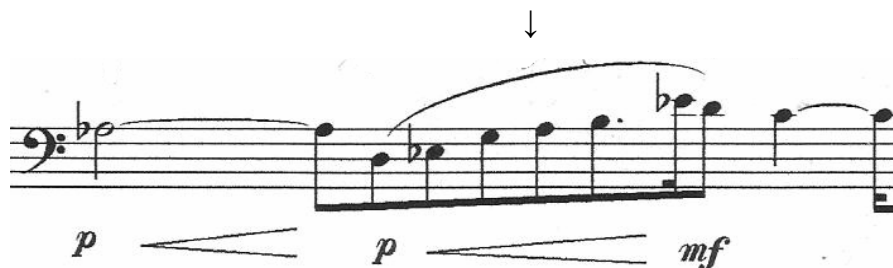


Fig. 74



También en la segunda sección encontramos un pasaje en el que finalmente he tomado la decisión de no respetar la ligadura (Fig. 75). En el *poco a poco animando* todos los arcos son más cortos que en la sección anterior, la acción se precipita, y este arco que sería perfectamente ejecutable en otro contexto no ayuda aquí a la conexión del discurso musical. Por eso he decidido finalmente separar en dos arcos la segunda de las ligaduras de esta *semifrase*.

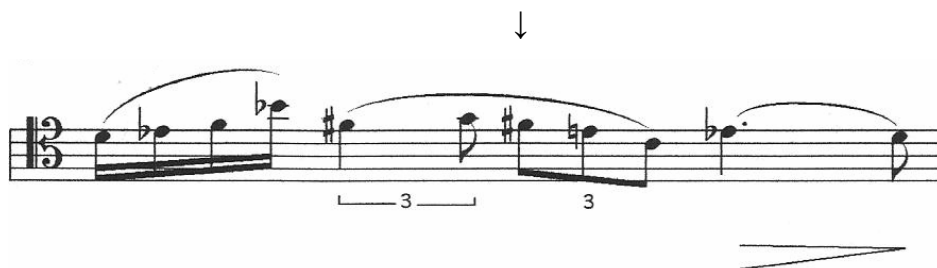


Fig. 75

No olvidemos que en estos tres casos anteriores la decisión de separar el arco responde a una necesidad técnica para adecuar la ejecución a la idea musical por lo que esta resolución nunca ha de ir en detrimento de dicha propuesta musical. Por este motivo he trabajado concienzudamente la conexión de los arcos para no hacer patente su separación. Mi esfuerzo instrumental se concentra aquí en la necesidad de romper con la convención delimitada por la partitura sin que esto suponga en ningún caso destruir la idea original. Una línea en la que me encuentro una formidable fuente de inspiración en el arte en la naturaleza y su necesaria libertad artística sin provocar un detrimento del espacio natural en el que se realiza el acto creativo.

Otro de los elementos que exige un trabajo destacable en esta obra es la cuestión de las digitaciones. Recordemos que llamamos digitación a la combinación de dedos de la mano izquierda utilizados en la ejecución de un pasaje musical. Dicha combinación ofrece siempre numerosas posibilidades, por lo que se hace necesario un proceso exigente de selección de aquellos digitados que ayuden mejor a plasmar la idea del compositor. En la música actual “*la sustitución de la tonalidad diatónica por otros principios de organización ha*

hecho de los ajustes en la técnica de la digitación una necesidad”<sup>256</sup>. Así se plantea un proceso no cerrado de elecciones que puede durar hasta el momento mismo de la interpretación. La primera premisa en esta pieza para elegir las digitaciones más adecuadas al fraseo responde a la búsqueda del *legato* (ligado, para ensamblar mejor cada frase), y de la articulación y fluidez del discurso musical. Esta búsqueda del *legato* me ha llevado a pretender digitaciones lo más cercanas posible físicamente hablando, aunque lamentablemente esto no sea siempre posible. Además hay ocasiones en las que, para tratar de ofrecer una versión aún más rica e inspirada, he tomado la determinación de contradecir esta idea primigenia de la cercanía física. Es el caso de la tercera *semifrase* (Fig. 76) donde el regulador en *crescendo* llega hasta el do becuadro en *forte*. En este punto, lo más natural físicamente hablando sería tocar el final del regulador en la primera cuerda (1a) y continuar en ella hasta el *forte*. Sin embargo, en este caso he decidido tocar el *forte* en la segunda cuerda por la sorpresa armónica que supone dicho do becuadro (tras la subida con sostenidos que parecía vaticinar una llegada al do sostenido), oscureciendo así levemente el timbre del *forte* para enfatizar dicha sorpresa y dotar a esta nota de toda la carga expresiva que contiene. No podemos olvidar en cualquier caso que la segunda cuerda en cuarta posición (que es donde he decidido ejecutar esta nota) suena no sólo menos brillante que la primera, sino que también tiene un volumen ligeramente inferior, por lo que esta decisión interpretativa debe ser trabajada y compensada para que no vaya en detrimento de las demandas plasmadas en las partitura.

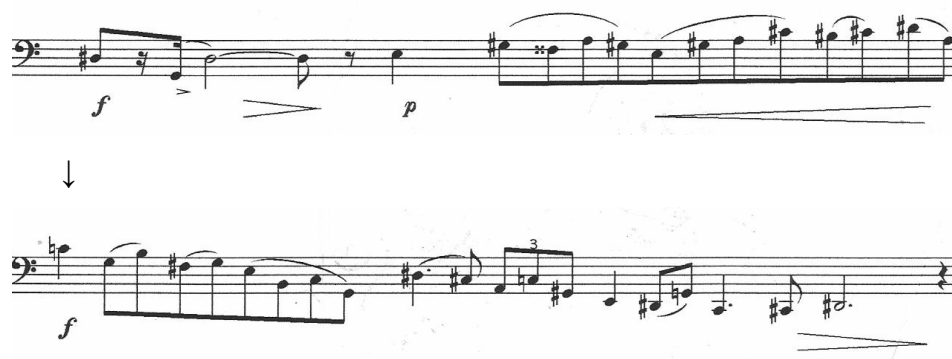


Fig. 76

<sup>256</sup> MOORE, L. G. *Op. cit.* 14, p. 32.

Otro de los momentos en los que me he planteado una disyuntiva en cuanto a la digitación más adecuada al fraseo y al *legato* aparece todavía en esta primera sección (Fig. 77). Tras el regulador que abre hasta *mezzoforte* la frase continúa en *piano* por grados conjuntos (denominación que usamos para identificar los grados inmediatamente inferior e inmediatamente superior a uno dado), pero esta aparente proximidad entre el do y el re bemol tras el silencio de semicorchea no lo es tal musicalmente hablando, por al cambio de matiz (de *mezzoforte* a *piano*) que aparece entre ambas notas. Debido a este cambio de matiz y también a la novedad que supone el re bemol en este contexto, teniendo en cuenta sus connotaciones armónicas y el cambio de color que provoca en la melodía al oscurecerla, he decidido contradecir también en este punto mi idea original de utilizar digitaciones cercanas que favorecieran el *legato*. De nuevo aquí el cambio de la primera a la segunda cuerda (entre el do y el re bemol) nos ayudará en el intento de ensombrecer la melodía y a destacar mejor las cualidades expresivas que esta segunda nota conlleva. En esta ocasión el oscurecimiento del timbre que conlleva el cambio a la segunda cuerda nos ayudará además en la consecución de los matices.

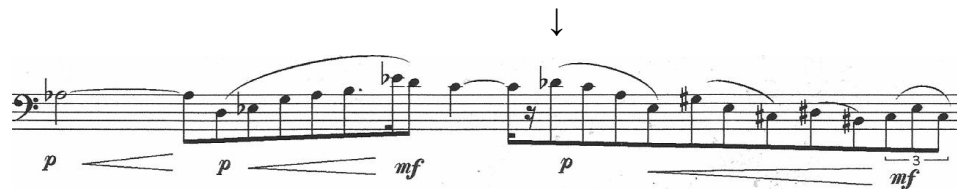


Fig. 77

También en este sentido de la elección de las digitaciones me encuentro con dos líneas diferentes en cuanto al predominio del método de trabajo. Por un lado, como vimos también al hablar del trabajo de la mano izquierda, la afinación exige de una aplicación de la idea de preservación ya que no podemos excedernos en ningún sentido. Pero por otro, la posibilidad de utilizar la digitación con potencialidad para determinadas cualidades expresivas, nos ofrece la opción de diluir levemente los límites en pos de una interpretación más rica. La conservación se convierte así de nuevo, como en el caso del vibrato, en un marco

en el que nos queremos mover para potenciar las cualidades artísticas de nuestra interpretación.

La segunda sección de la pieza presenta un material semejante a la primera, en el que destacan las líneas melódicas, pero esta vez dichas líneas se hacen más y más intensas y agitadas. Las pausas se hacen cada vez más cortas hasta desaparecer desde el momento culminante de la obra hasta el final de la obra, conectando con la idea de la sombra que se alarga expuesta previamente. Recordemos que en la primera sección las pausas que separaban cada frase eran en la mayoría de casos silencios de negra (un pulso completo), ahora estas pausas son de corchea (medio pulso) (Fig. 78) e incluso de semicorchea (un cuarto de pulso) (Fig. 79). Como mencionábamos en el punto anterior, el compositor juega con la continuidad/ discontinuidad de las frases, rompiendo con la previsibilidad del discurso musical.

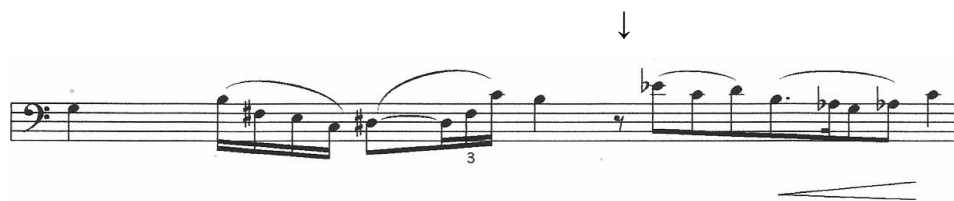


Fig. 78

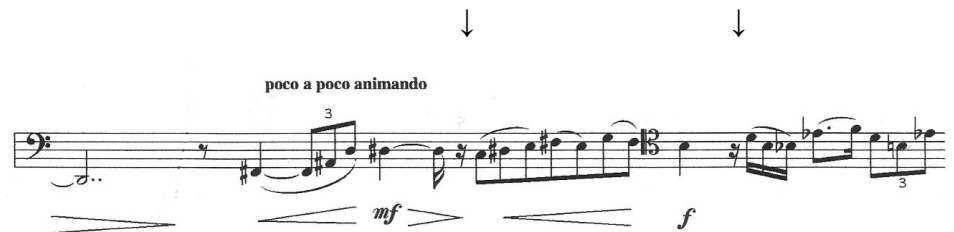


Fig. 79

Estas pausas, mucho más breves, se convierten casi en una respiración que no llega a interrumpir el discurso musical, provocando una sensación de precipitación y ansiedad derivada de la ausencia de calma y descansos en la música. Además, dichas pausas desaparecen por completo en la parte final de la pieza, desde la preparación del punto climático hasta la conclusión de la misma. De este modo la tensión se acumula y tarda mucho más en relajarse, ya que en esa

disolución de la angustia acumulada se realiza exclusivamente con los matices, los valores de nota y el registro, sin momento alguno para la calma. En este ámbito de los silencios la idea de preservación adquiere unas características peculiares. Es verdad que vamos a respetar la duración de los silencios y sobre todo las relaciones entre ellos, sin embargo en este caso no vamos a conservar de manera absoluta el rigor métrico de los mismos. En mi idea extraída de la pieza que guiará la interpretación estos silencios actúan como pausas que canalizan la energía, uniendo o desuniendo las frases o *semifrases* que los enmarcan. Así, en los primeros casos donde las pausas son más largas y el silencio separa dos líneas melódicas diferentes, tomaré apenas un poco más de tiempo para el mismo del que exigiría el rigor absoluto. Por el contrario en la segunda parte, donde los silencios se convierten apenas en respiraciones en mitad de una idea musical, el silencio durará sin embargo algo menos de lo exigido por la notación. Tanto en uno como en otro sentido esta desigualdad será apenas perceptible pero caracterizará a la música gracias al enorme poder expresivo que poseen las pausas en el discurso musical. Así, en lo que se refiere a la métrica de los silencios, y debido a la idea performativa generada por la pieza, la idea de preservación no será aquí tan rigurosa y útil como en otros ámbitos de la interpretación.

Merece mención especial en el proceso de interpretación el momento culminante de la pieza (Fig. 80), que además de ser el punto más tenso y expresivo musicalmente hablando es el pasaje técnicamente más complejo de toda la obra y ha requerido un trabajo especial por mi parte.

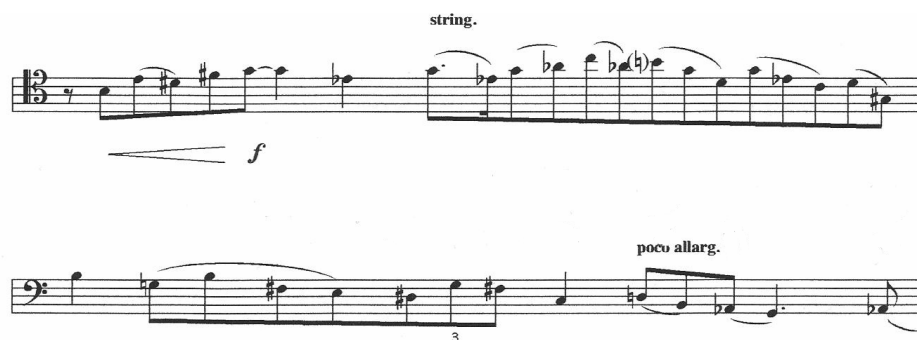


Fig. 80

La dificultad de este pasaje me resulta relativamente familiar, es en cierto modo semejante a muchas interpretaciones previas con el violonchelo, ya que compendia una serie de elementos técnicos trabajados en numerosas ocasiones. En primer lugar aparece la cuestión del registro: no supone un punto muy agudo, como vimos anteriormente, que se aleje en extremo del registro empleado habitualmente, sin embargo sí que comprende las posiciones técnicamente más incómodas para la mano izquierda. Esto es debido a que en la técnica actual del violonchelo se utiliza la mano izquierda en dos posiciones diferenciadas: en el mástil, con el pulgar por debajo del mismo enfrentado al resto de los dedos sin que ejerza ninguna acción sobre las cuerdas; y en el *capotasto*, donde el pulgar actúa como un dedo más al situarse sobre las cuerdas y ejercer presión sobre ellas para poder ejecutar una nota más. El tránsito habitual entre una y otra posición del pulgar se realiza en el punto en el que el mástil se inserta en la caja, donde el pulgar y el antebrazo al completo deben superar el final del mango y superponerse a la caja del instrumento. Este punto de tránsito acarrea una falta de confort en la posición de la mano y del antebrazo izquierdo que lo convierten en la zona del mástil con menor dinamismo (posiciones denominadas 5ª, 6ª y 7ª). Estas posiciones abarcan en el registro entre el fa3 y el do4 aproximadamente, coincidiendo plenamente con los sonidos que conforman el momento culminante de la pieza. Toda la complejidad descrita en la mano izquierda afectará inevitablemente al *vibrato* pero también a la afinación, por lo que ambas cuestiones han requerido un trabajo concienzudo por mi parte para que en ningún caso los asuntos técnicos propios del instrumento interfieran en la comunicación de las ideas musicales de la obra.

A las cuestiones técnicas de la mano izquierda presentes en este momento culminante de la pieza hay que añadir las cualidades intrínsecas a la sonoridad del instrumento, ya que al aproximar progresivamente dicha mano al puente las vibraciones naturales de la cuerda se hacen más cortas y estrechas con lo que disminuye la amplitud del sonido. Dicha falta de amplitud debe ser contrarrestada entonces con la acción intensa del *vibrato*, pero sobre todo del arco, que deberá adecuarse a la capacidad de vibración de la cuerda evitando ejercer un exceso de

presión sobre la misma que pudiese ahogar la vibración natural, y acercarse en extremo al puente para ampliar en lo posible dichas ondas vibratorias de por sí acortadas. Este hecho conecta de nuevo con la conservación de la convención instrumental y con elementos previamente desarrollados en el trabajo con el instrumento. Así este punto culminante se convierte quizá en el pasaje por excelencia en la utilización del método de trabajo ya que la exigencia de todos los elementos extremos que compondrán dicho momento álgido demanda una conciencia extrema de la idea de preservación respecto de la sonoridad y los modos de emisión expuesta al comienzo de este punto. A todo ello hay que añadir el *stringendo* escrito en la partitura, que sumado a todas las indicaciones expresivas mencionadas hace de este momento el de mayor intensidad musical.

En la parte final de disolución de este punto culminante, la cercanía de cada uno de los sonidos, hasta el punto de que la nota final se repite hasta tres veces, me ofrece la oportunidad de trabajar una vez más con la creatividad para no hacer de este pasaje conclusivo un momento carente de expresividad e interés. La simplicidad del pasaje me da la oportunidad de explotar mis cualidades expresivas con el instrumento, para que cada una de los sonidos, incluso el re sostenido repetido al final, tenga unas cualidades sonoras particulares y ofrezca al oyente un último punto de seducción.

He de reconocer que la relativa cercanía de la pieza a la música interpretada anteriormente, pero sobre todo a la técnica instrumental desarrollada y trabajada durante tantos años, permite un proceso de preparación a la interpretación que me resulta muy natural. De este modo, he desarrollado los procedimientos de selección tanto de los arcos como de las digitaciones en el estudio de una manera que podríamos considerar bastante automática, casi sin tener que parar a pensar cuáles son las mejores opciones posibles, ya que como intérprete las reconozco con relativa rapidez en este momento de mi carrera. Sin embargo, dicha naturalidad no exime de un alto nivel de concentración y autoescucha, para decidir cuál de las opciones es la más adecuada a cada idea. Lo más importante en cualquier caso es que, desde el comienzo de la preparación a la

interpretación, debo generar una idea musical a partir de la propuesta escrita en la partitura, pero sobre todo he de destacar cómo esa idea va evolucionando a lo largo del progreso en la interpretación. Esa propuesta actúa a lo largo de todo el proceso como elemento a preservar y respetar, sin que la noción de conservación vaya en ningún caso en detrimento de las posibilidades artísticas de la interpretación. Dicha idea se engrandece también gracias a la búsqueda y a las diferentes opciones que esa investigación ofrece, de manera que tanto las opciones del arco como las de la mano izquierda (digitaciones y *vibrato*) amplían y completan mi visión inicial como intérprete y me enriquecen como músico.

Debo confesar que en las primeras aproximaciones a la partitura se presentaba ante mí una contradicción que tardé un poco en resolver. Ciertamente reconocía todos los elementos de la técnica y la manera de hacer con el violonchelo, lo que me hacía presagiar que la pieza iba a resultar relativamente asequible desde un primer momento, pero no era así. Había algo en el discurso que no era capaz de comprender y de conectar en mis primeros pasos con la pieza. Sorprendentemente había elementos ajenos a la preservación de la música interpretada anteriormente con mi violonchelo. Fue necesario realizar numerosas interpretaciones de la pieza completa para ir tomando conciencia de esos elementos novedosos que hacían, por un lado, que la música no fuese tan fácilmente penetrable desde un primer momento y, por otro, que la pieza tuviese realmente un valor artístico actual y que fuese algo más que una remezcla de todo lo conocido y exhaustivamente explotado previamente. Esos elementos innovadores analizados en el punto anterior que oponían cierta opacidad inicial a mi incursión en la pieza, han sido los mismos que, tras su conocimiento y comprensión, han despertado enormemente mi curiosidad e interés por la música de Lanchares, y han ofrecido un universo abierto al desarrollo de la imaginación en mi interpretación de su obra.

Finalmente, considero que el proceso de preparación e interpretación de *Constelación IV- Sombra de Luna* ha sido muy creativo y ameno. En cualquier caso, lo más destacable de este capítulo que recoge la visión del límite con una



idea de preservación ha sido que me ha permitido tomar conciencia de que esta idea aparece en menor o mayor medida en todas las obras trabajadas a lo largo de este estudio, incluso en las más transgresoras y novedosas. Siempre encontramos elementos que han de ser preservados, por lo que resulta enormemente útil en todo el repertorio el método de trabajo desarrollado. Asimismo, al combinar Lanchares con maestría la preservación en la utilización del violonchelo como instrumento dotado para la expresión lírica con la utilización de un material musical renovador e inspirado, esta pieza ha provocado el establecimiento de una interesantísima reciprocidad de enriquecimiento mutuo entre la obra y mis capacidades instrumentales y artísticas.

## CONCLUSIÓN.

En este trabajo he tratado de enriquecer mis capacidades interpretativas por medio de la preparación y posterior interpretación de seis obras para violonchelo solo de repertorio contemporáneo. El proceso ha supuesto una experiencia totalmente novedosa en mi carrera como intérprete, ya que mi trabajo de interpretación parte aquí del concepto de límite, del estudio y posterior análisis de diferentes versiones acerca de dicho concepto y de la posibilidad de trasladar y mostrar de algún modo los conceptos teóricos en la interpretación musical. El carácter experimental de la tesis ha provocado que los resultados fueran muy poco previsibles al comienzo de mi labor. En este sentido, debo confesar que el trabajo no se ha desarrollado en absoluto como yo esperaba en un principio. Dada mi formación predominantemente instrumental y práctica, la idea de realizar una tesis performativa me parecía ligada a esa actividad interpretativa previa. Puesto que además me planteaba trabajar música contemporánea, un repertorio en el que acostumbro a moverme desde hace años, pensaba que la tesis podía continuar de algún modo un trabajo con el que estaba familiarizada. Nada más lejos. Desde el comienzo mismo de mi estudio me di cuenta que necesitaba realizar una investigación teórica previa a la interpretación, de la que adolecía mi labor habitual, y gracias a esta investigación teórica ha sido posible desarrollar un método de trabajo totalmente novedoso para mí en el que he buscado transitar de manera productiva del concepto teórico a la práctica musical. De este modo, el proyecto me ha permitido adquirir nuevas estrategias a emplear en futuros trabajos. Así, este trabajo que me ha acompañado a lo largo de siete años de mi vida, ha supuesto una nueva conciencia integral que formará parte también de mi desarrollo futuro en próximas interpretaciones de cualquier otra obra.

La primera conclusión que puedo hacer patente en este trabajo es que los aspectos más relevantes de mi estudio no se fundamentan tanto en resultados fácilmente tangibles, sino en el desarrollo del proceso mismo. Por un lado he logrado adquirir poco a poco una conciencia mayor sobre mi propio dominio de la expresión, que se ha visto enriquecida gracias no sólo a las diferentes versiones

del límite sino también a las experiencias de algunos artistas, provenientes incluso de otras disciplinas artísticas. Esta actitud intelectual me ha enriquecido notablemente y supone una evolución en mi labor no sólo como intérprete sino también como profesora de violonchelo.

Me resulta muy complejo plantear unas conclusiones que den idea de un trabajo finalizado, sin embargo puedo afirmar que el objetivo principal de este estudio, realizar una investigación sobre el concepto de límite en un sentido que pudiera ser productivo para mi condición de músico profesional, se ha visto cumplido. El hecho de preparar una interpretación ligada a un concepto teórico y sobre todo la necesidad de plasmar todo el proceso ha provocado desde el inicio de la preparación a la interpretación un trabajo mucho más consciente. En este caso, la naturaleza misma del proyecto me ha permitido aplicar nuevas soluciones a los problemas intrínsecos a la interpretación musical al transitar de la dimensión teórica a la práctica de un modo inaudito en mi actividad instrumental.

Gracias a este proceso de estudio de carácter interdisciplinar, explorando lecturas y experiencias de conocimiento, he podido constatar que las múltiples versiones que ofrece el concepto de límite se presentan en distintos elementos de la interpretación musical según cada partitura. La toma de conciencia y posterior aceptación de esas acepciones ha supuesto para mí una nueva apertura como violonchelista y como músico. Esta apertura ha sido el fruto de ampliar mi visión del concepto, haciéndola más compleja y rica, pero sobre todo de situar cada uno de los parámetros límite presentes en la partitura en un contexto que he intuido productivo.

Quiero apuntar que a pesar de que puede parecer que la ampliación de conceptos teóricos devenida del presente estudio parece destinada únicamente a mi beneficio y crecimiento particular, los resultados del mismo pueden ser útiles para aquellos intérpretes que desean un acercamiento diferente a la obra musical, ya que plantean un método de trabajo basado en una visión más global y experimental del proceso performativo.

En el terreno práctico, el resultado más tangible de mi estudio lo componen el CD y el DVD que recogen la grabación audiovisual de las seis obras trabajadas a lo largo del proyecto. Dicha grabación trata de constatar el reflejo de las dinámicas intelectuales que tienen eco en la interpretación. En este documento que recoge la interpretación de cada una de las obras el espectador podrá comprobar, imaginar y reflexionar sobre los conceptos teóricos ampliados y desarrollados durante el proyecto. La utilidad de mi grabación puede hacerse extensible no sólo para intérpretes de violonchelo que pretendan ampliar su repertorio y los recursos propios del instrumento, sino también del resto de instrumentistas de cuerda frotada. Además, el documento puede ser muy útil para aquellos compositores que quieran adentrarse en la escritura para alguno de los instrumentos de esta familia y por ende suponer un importante impulso en la ampliación y enriquecimiento de nuestro repertorio. En este sentido, las nuevas tecnologías dan constancia del interés que despierta este documento audiovisual, ya que la grabación producto de este trabajo que ha sido publicada en Politube, la herramienta propia de la Universidad Politécnica de Valencia que permite compartir y visualizar vídeo y audio, ha recibido gran cantidad de visitas en poco tiempo.

Sin embargo, no sería del todo honesto por mi parte hablar sólo de resultados positivos. He de reconocer que la inversión que ha supuesto el trabajo teórico en este proyecto ha supuesto una pequeña merma en mi dedicación al terreno performativo. La interpretación musical exige una dedicación continuada al instrumento que va más allá de la preparación intelectual o artística y requiere un buen número de horas invertidas en la ejercitación técnica e instrumental. En este sentido, el trabajo de lecturas, recopilación, análisis, etc. y la posterior redacción del presente documento me han exigido robar, si puedo decirlo así, un buen número de horas a mi instrumento y a mi mecánica instrumental. He tratado de suplir con mucho esfuerzo este requerimiento, pero en los años que dura este proyecto no siempre me ha sido posible mantener el nivel con el violonchelo a la altura deseada y he tenido que mantener cierta alternancia entre ambos tipos de trabajo para hacer frente a la disyuntiva que se me planteaba. En cualquier caso, valoro por supuesto de manera muy positiva la labor realizada.

El experimento desarrollado en esta investigación ha provocado un método de trabajo que me ha permitido extraer algunas conclusiones significativas. En primer lugar he tratado de relacionar cada uno de los elementos presentes en la partitura, así como todos aquellos relativos a la interpretación, con una de las acepciones del límite expuestas, pero esta descripción no puede ser en absoluto categórica porque cada uno de estos elementos no puede considerarse de manera aislada, sino que todos interaccionan en cada partitura y consecuentemente en la interpretación de cada obra. En cualquier caso, sí que podemos extraer algunas características referentes a dichos elementos. En primer lugar podemos observar que las indicaciones dinámicas son uno de los aspectos más relativos en la interpretación, por lo que aparecerán relacionados a una u otra versión según el tipo de indicación y el contexto en el que se sitúen. En la partitura de Lanchares, por ejemplo, vemos la relación con la idea de preservación, ya que cada una de las indicaciones está delimitada por la barrera que no queremos rebasar de la belleza del sonido. Sin embargo, en el caso de la obra de Rueda, las indicaciones extremas requieren una evolución de los matices en la que no conservamos en absoluto esta idea de preservación. También en lo que se refiere a la utilización del arco y la belleza del sonido nos encontramos en un aspecto difícil de etiquetar. En las partituras tradicionales el timbre del instrumento, aunque responde a un amplísimo y rico espectro, se encuentra delimitado por lo que consideramos el sonido del violonchelo, bajo unos parámetros no claramente definidos pero sí reconocibles, que no queremos exceder y queremos preservar. Pero en algunas de las obras trabajadas en este estudio, y también en otras partituras de reciente creación, este límite se diluye notablemente, pasando este aspecto a estar relacionado en unos casos con el territorio limítrofe, como vimos en la partitura de Sánchez-Verdú, o con la transgresión, como apuntábamos en la obra de Rueda.

Considero que el tema de la expresión merecería un estudio pormenorizado de aspectos que lamentablemente no pueden ser desglosados aquí, si bien aparece claramente conectada con la idea de posibilidad. Siempre deseamos volar más lejos en nuestra imaginación con el fin de desarrollar las cualidades expresivas de la música tanto como nos sea posible, aunque como ya

vimos en la primera parte de este trabajo éste es un tema controvertido que ofrece un sinnfín de versiones.

A pesar de que resulta complejo como vemos escindir cada uno de los elementos musicales presentes en la partitura y considerarlos separadamente de manera categórica, sí que podemos sin embargo extraer algunas conclusiones de cada una de las versiones desarrolladas en la segunda parte de este trabajo. Podemos concluir que las cuatro versiones trabajadas en este estudio no presentan la misma preponderancia a lo largo de la historia de la música y de la interpretación. Esta investigación me ha permitido concluir que tanto la relación del límite con una idea de posibilidad como con una idea de preservación se presentan en mayor o menor medida en la interpretación musical en partituras de cualquier época y estilo. Sin embargo las relaciones del límite establecidas con una idea de territorio fronterizo y con la transgresión no adquieren toda su relevancia hasta la llegada del siglo XX, sobre todo a partir de la segunda mitad, con la música de reciente creación.

Otra de las conclusiones, y quizás una de las más relevantes de este estudio, se basa en la validez del método aplicado. Recordemos que la interpretación musical exige por parte del músico no ser sólo un mero ejecutante sino interpretar la música extrayendo todas las cualidades expresivas y musicales de cada partitura. Dicha exigencia se basa habitualmente en la formación, intuición e inspiración musical particular, pero siempre, en el caso de la música pura, sin la utilización de elementos ajenos a los propiamente musicales. Este hecho provoca que en ocasiones no seamos totalmente capaces de separar las cuestiones instrumentales de las musicales. Sin embargo aquí, por primera vez en mi dilatada carrera performativa, he basado mi interpretación en las acepciones diversas del concepto de límite. Este hecho ha generado situaciones interpretativas singulares en las que cada una de las versiones se ha convertido en un objetivo externo que guiaba mi trabajo. Así, puedo concluir que cada una de las relaciones semánticas desarrolladas ha sido notablemente fructífera en la resolución de las cuestiones técnicas e interpretativas de cada una de las obras trabajadas en este

estudio, al situar mi búsqueda más allá de los problemas instrumentales. Las resonancias que han provocado las lecturas relativas a cada una de las visiones analizadas del concepto han sido determinantes a la hora de reformular mi búsqueda del proyecto artístico en cada partitura. En este trabajo, gracias a la toma de conciencia de la conexión interdisciplinar y al tránsito de lo teórico a lo práctico, dicha búsqueda ya no se fundamenta exclusivamente en aspectos estructurales y musicales, sino que es mucho más ambiciosa, variada e inspirada y me permite la consecución de metas musicales antes insospechadas. Finalmente el proyecto artístico que guía mi trabajo instrumental es una experiencia notablemente más rica.

Otro de los puntos en los que puedo concluir la relevancia del método de trabajo desarrollado aquí es el rigor en el estudio de las obras. Siempre he tratado de ser rigurosa en mi trabajo como intérprete y he pretendido además ser fiel a la partitura. Pero como en otros aspectos, ampliar mi visión y aceptar que en la música contemporánea el límite no era sinónimo de superación en muchísimos de los elementos musicales ha propiciado una nueva adecuación de mis pretensiones de rigor y fidelidad al texto. Esta toma de conciencia acerca de las diferentes visiones y de la posibilidad de trasladar todas ellas a la interpretación ha situado cada uno de los elementos en la partitura al límite en la acepción adecuada. En este sentido, el análisis me ha permitido explorar y desarrollar el lenguaje de cada uno de los compositores para trazar un itinerario interpretativo que ha intentado compatibilizar dos líneas aparentemente opuestas: una lectura orientada por elementos externos y el deseo que siempre mantengo de ser fiel al original o al autor.

En lo que se refiere a cada versión en concreto, en primer lugar quiero hacer mención especial a la visión que conecta el límite con una idea de preservación, ya que he podido extraer de este trabajo que es mucho más decisiva de lo que se podría pensar a priori y aparece en numerosos elementos de la interpretación incluso en los contextos más innovadores. He de reconocer que esta noción no me parecía determinante en la música de reciente creación y la

consideraba ligada exclusivamente a la tradición y a las partituras más conservadoras. Sin embargo he podido constatar su importancia no sólo en la obra de Lanchares, sino que también se presenta en algunos elementos concretos en todas las partituras trabajadas a lo largo de este estudio.

Podemos reconocer que esta idea predomina en algunos aspectos de la notación. Es el caso de la altura y afinación de las notas, que en la mayoría de ocasiones responde a una exigencia concreta que queremos preservar, con una gran inversión de trabajo como comentábamos para su consecución. También en lo que refiere a las indicaciones metronómicas, podríamos considerar que la preservación impera en nuestro trabajo, si bien como hemos visto a lo largo de este estudio dichas indicaciones no son consideradas siempre como una barrera infranqueable, sino que en muchos casos el resto de elementos de la partitura las condicionan poniéndolas en cuestión. Algo parecido sucede con la notación referente al ritmo, que responde a esta idea de preservación muchas veces. Sin embargo esta relación se da más claramente cuando la notación del ritmo aparece ligada a la tradición, pero la relación es mucho menos evidente cuando aparecen originales notaciones rítmicas en la que no impera sólo esta idea de conservación de la métrica.

Como comentábamos, esta relación del límite con la idea de preservación ha sido determinante para la interpretación a lo largo de toda la historia de la música, y podemos afirmar que ha perdido relevancia a lo largo del siglo XX, a medida que los diferentes elementos musicales, así como técnicos, han ido alejándose progresivamente de los cánones establecidos por la tradición.

También la versión del límite como posibilidad ha sido definitiva en la interpretación a lo largo de toda la historia de la música. Podemos concluir que esta idea ha convivido con la de preservación formando ambas parte indisoluble de cualquier interpretación musical de calidad. La notación y los elementos presentes en la partitura suponen, en la tradición instrumental, el límite que queremos preservar, y ese límite es el que necesariamente ha de provocar la



imaginación del artista para plasmar y comunicar en su interpretación todas las posibilidades musicales y expresivas que genera la obra.

Los elementos que reconocemos más claramente ligados con la noción de posibilidad son aquellos relacionados directamente con la expresión, como las indicaciones dinámicas (relativas a la intensidad del sonido) y las indicaciones agógicas (relativas a las modificaciones del tempo musical). Sin embargo, no podemos olvidar que todos los elementos presentes en la partitura determinan en mayor o menor medida las cualidades expresivas y musicales de la misma. La idea musical imaginada por el instrumentista ha de guiar en todo momento su interpretación más allá de las cuestiones técnicas o instrumentales, ayudando esta idea generada en la imaginación del músico en la resolución y consecución de dichas cuestiones físicas exigidas por la partitura. Por todo esto, a pesar de que no podemos obviar que en muchos casos son incluso los propios compositores quienes desligan su música de cualquier intento de expresión o de comunicación, la idea de posibilidad no pierde en mi opinión un ápice de importancia en las partituras de reciente creación, ya que inevitablemente la partitura provocará en el intérprete una idea más o menos inspirada. La obra de Halffter plantea, como venimos reiterando a lo largo del capítulo dedicado a esta versión, una notable dificultad técnica, por lo que la relación de los límites planteados en la partitura con una idea de posibilidad ha resultado concluyente en su interpretación. Los escollos técnicos no pueden guiar el proceso de interpretación, ya que nos anclan en un trabajo físico que, por experiencia, es del todo improductivo. Son sin embargo las oportunidades generadas en la imaginación las que posibilitan la consecución de cada una de las cuestiones instrumentales al definir un objetivo musical más allá de las mismas.

Como hemos observado previamente, podemos considerar que la relación del límite con una idea de territorio fronterizo se desarrolla plenamente sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, con la música de reciente creación. Si bien es cierto que es posible apreciar esta visión en otros contextos según ciertos criterios, es en obras como la de Sánchez-Verdú donde adquiere un carácter

protagonista porque se convierte en necesaria para su interpretación. En este sentido podemos afirmar además que la idea de territorio fronterizo se presenta estrechamente ligada a la música contemporánea en tanto en cuanto reconocemos la noción de marginal o liminar que caracteriza esta música de reciente creación en contraposición al centralismo que es posible considerar en la música culta de tradición clásica.

El aspecto más relevante en el que reconocemos esta visión es en la sonoridad particular, ajena a toda la tradición instrumental, que plantea la partitura de Sánchez-Verdú. La idea de territorio híbrido e indefinido ha sido determinante en la resolución de las dificultades que se presentan en este sentido, ya que me ha permitido obviar la técnica conocida y realizar una búsqueda de las cualidades sonoras del violonchelo más allá de las fronteras establecidas. El carácter abierto que crea una nueva identidad en el instrumento viene determinado en primer lugar por la notación, elemento habitualmente ligado a la tradición, que se transforma aquí para exceder los cánones establecidos y plantear nuevas exigencias en la utilización del arco y de la mano izquierda. Pero estas nuevas exigencias no responden sólo a las cualidades sonoras, también algunos elementos clave de la técnica musical, como es el caso de la utilización de ambas manos, se sitúan aquí en un terreno de indeterminación y falta de identidad. Podemos afirmar además que incluso las indicaciones dinámicas pierden su entidad en la partitura de Sánchez-Verdú. El compositor es plenamente consciente de cómo la notación condiciona totalmente no sólo el resultado tímbrico sino también el volumen posible, que se sitúa en un terreno muy distinto del que acostumbramos a habitar con el violonchelo. Así, también los matices se encuentran en esta partitura en el territorio fronterizo desconocido. La conclusión más importante de esta versión es como hemos visto la creación de un instrumento nuevo en la obra de Sánchez-Verdú, tanto en los aspectos técnicos como en las cualidades sonoras y consecuentemente en las cualidades expresivas del violonchelo, devenido de las exigencias singulares de la partitura.

También la relación del límite con la idea de transgresión adquiere especial relevancia con la música de reciente creación. De nuevo aquí la interacción entre todos los elementos presentes en la partitura condiciona los que a priori podrían considerarse más clásicos. Los modos de emisión radicalmente rompedores hacen que tanto la sonoridad como las indicaciones dinámicas pierdan su carácter conservador y entren a formar parte también del universo transgresor de la pieza. De este modo, los matices no van a preservar en ningún caso la belleza ni volumen del sonido, sino que van a transgredir también todo lo que reconocemos en la sonoridad del violonchelo. Podemos concluir que todos los elementos de la notación y la técnica presentes en la partitura de Rueda se sitúan en esta versión. Pero encontramos sin embargo una importante excepción, las indicaciones rítmicas se mantienen sorprendentemente aquí ligadas a la idea de preservación. Este hecho añade una dificultad tremenda a la interpretación de la pieza, hasta el punto de, como vimos en el capítulo de referencia, casi imposibilitarla. Por este motivo ha sido tan concluyente la conexión del límite con una idea de transgresión, ya que dicha relación me ha permitido trascender los parámetros habituales que habrían acotado mi capacidad de acción, como las cualidades sonoras o los condicionamientos instrumentales y técnicos, y generar una idea rompedora del resultado exigible de mi interpretación. Dicho resultado imaginado gracias al trabajo conceptual me aleja de las limitaciones físicas habituales en el instrumento y ha sido determinante en las resoluciones instrumentales y musicales llevadas a cabo en el proceso performativo.

Se hace necesaria también una breve reflexión acerca de las metas que considero no superadas. En lo que respecta a la merma en la dedicación instrumental a la que hacía referencia en párrafos precedentes, he de reconocer que uno de los objetivos a conseguir sería compaginar de manera equilibrada ambos tipos de trabajo. Quizás mi formación previa, tan marcadamente performativa, ha exigido esta desproporción en la dedicación a una y otra labor. Así, espero ser capaz en un futuro de mantener el nivel y ritmo de trabajo constante en ambos terrenos. También en el aspecto performativo puedo encontrar elementos que no han sido totalmente superados. Es evidente que en la

interpretación ha influido enormemente el desarrollo teórico paralelo, si bien también supone una evidencia que no se avanza en todas las dificultades técnicas gracias a la noción de límite, ni a un proceso intelectual más o menos prolongado en el tiempo. La utilización del concepto de límite y el hecho de penetrar en el mismo gracias a un proceso de investigación ha supuesto una ampliación de los puntos de mira desde los que enfocar la labor performativa, pero no conlleva indiscutiblemente la superación de la misma. Sí que es cierto que el hecho de tomar constancia de que era posible tener en cuenta las diferentes visiones del concepto en mi interpretación y de tratar de adaptar además cada una de ellas al pasaje y momento musical que estaba interpretando en cada caso ha traído una diferente aproximación al trabajo instrumental con el violonchelo que no imaginaba previamente, mucho más productiva.

Debo mencionar también que hay algunos aspectos en los que no reparé al comienzo de mi trabajo y que sólo el desarrollo del mismo ha podido poner de manifiesto. Entre los más destacables se encuentra el hecho de que en este trabajo no se analiza la percepción del oyente. Es cierto que he tenido en cuenta mis expectativas acerca de dicha percepción, ya que la interpretación musical conlleva un acto de comunicación del que en absoluto puedo mantenerme ajena, pero no he realizado sin embargo un trabajo de registro y análisis de dicha percepción externa. En cualquier caso, aunque la comunicación es inherente al acto performativo y en mi preparación a la interpretación siempre me planteo la transmisión de las ideas del compositor hacia el público, en este estudio no se ha tomado en consideración la acción y posible reacción del oyente, ya que por la naturaleza de mi trabajo no supone un eje principal del mismo. Esta idea del análisis de la percepción del oyente abre paso a una posible vía de investigación que puede ser desarrollada en un futuro.

Finalmente quiero concluir este texto pensando en la peculiaridad de mi experimento. Supongo que existen sensibilidades de intérpretes a los que un proyecto de esta naturaleza les haga pensar en que la práctica interpretativa debe acoger el experimento como una opción legítima en sí misma. Es especialmente a ellos a quienes pueda interesar el resultado de esta experiencia.

*“Interpretar la música es un proceso que nunca cesa de cambio y progreso. Uno nunca llega a la interpretación perfecta, pero tampoco deja de incrementar su conocimiento e intuición, su entusiasmo, a cada momento. Esto hace que nuestra relación con la música sea prácticamente la razón de nuestra existencia.”<sup>257</sup>*

---

<sup>257</sup> DU PRE, J. Prefacio. PLEETH, W. *Cello*. Yehudi Menuhin Music Guides. McDonald and Co: London, 1982.

## **BIBLIOGRAFÍA.**

- ABRAHAM, G. *Cien años de música*. Madrid: Alianza, 1985.
- ADAM, Ch. R. *The History of Science Fiction*. Science Fiction. Routledge, 2000. p. 48.  
[http://books.google.com/books?vid=ISBN0415192056&id=IRw\\_MIPjnXwC&pg=PA48&lpg=PA48&ots=WBbd3Gvw1g&dq=father+of+science+fiction+H.+G.+Wells&sig=vOAavBXpeRWIJh1112OCXlb2wvk](http://books.google.com/books?vid=ISBN0415192056&id=IRw_MIPjnXwC&pg=PA48&lpg=PA48&ots=WBbd3Gvw1g&dq=father+of+science+fiction+H.+G.+Wells&sig=vOAavBXpeRWIJh1112OCXlb2wvk).
- ADORNO, Th. W. *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Akal, 2003.
- AGUDELO, D. N., ESCALANTE, J. K. Biopiratería: cruzando el límite de la explotación. *Kogoró*. Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Departamento de Antropología, n° 4 julio-diciembre de 2012. Medellín.
- ALEXANDER, R. J. Border Crossings: Towards a comparative pedagogy. *Comparative Education*. Vol. 37, n° 4, 2001.
- ALFIERI, F. *Volver a pensar la educación. Política, educación y sociedad*. Madrid: Morata, 1998.
- ANDRÉS, R. *El oyente infinito*. Barcelona: DVD Ediciones, 2007.
- ANTONOV, I. M. *A catalogue of twentieth-century cello Ensemble music*. Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. 2005.
- ANZALDÚA, G. *Borderlands, la Nueva Mestiza*. Aunt Lute Books: San Francisco, 1987.
- ARELLANO GARCÍA, J. *Recital de piano*. Tesis Licenciatura. Música con área en intérpretes. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. 2004.
- ARISTÓTELES. *Política*. Trad. de Patricio de Azcárate. Austral: 1941. Libro V, 5.
- ASTRUC, L. *Vandana Shiva. Las victorias de una india contra el expolio de la biodiversidad*. Pamplona: La Fertilidad de la Tierra Ediciones, 2012.
- ATTRIDGE, D. (Ed.) *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: University Press, 2004.

- AVERSA, Y. *Claudio Magris: La Literatura de Frontera*. Departamento de Filología Italiana, Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid. 1999.
- BANÚS, R. El director de escena ha matado a la ópera. *El cultural*. Madrid: 12-04-2000.  
[http://www.elcultural.es/version\\_papel/MUSICA/15685/El\\_director\\_de\\_escena\\_ha\\_matado\\_a\\_la\\_opera](http://www.elcultural.es/version_papel/MUSICA/15685/El_director_de_escena_ha_matado_a_la_opera).
- BARCELÓ ASPEITIA, A. A. Mundos posibles. *Paréntesis- "Tipos Móviles"*, n° 16, mayo-2002.
- BARCELÓ, M. Ciencia y ciencia ficción. *Revista Digital Universitaria*, vol. 6, n° 7. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2005.  
[http://www.revista.unam.mx/vol.6/num7/art69/jul\\_art69.pdf](http://www.revista.unam.mx/vol.6/num7/art69/jul_art69.pdf).
- BAREMBOIN, D. *A life in music*. New York: Arcade Publishing, 2002.
- BARENBOIM, D. *El sonido es vida. El poder de la música*. Barcelona: Belacqva, 2008.
- BARICCO, A. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela, 1999.
- BATAILLE, G. La transgresión. *El erotismo*. Tusquets: Barcelona, 2002.  
[www.cholonautas.edu.pe / Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales](http://www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales).
- BAUER LECHNER, N. *Erinnerungen An Gustav Mahler*. E. P. Tal A Co. Verlag: Leipzig, 1923. Massachusetts: Brandeis University Library.  
[http://www.archive.org/stream/erinnerungengust00baue/erinnerungengust00baue\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/erinnerungengust00baue/erinnerungengust00baue_djvu.txt).
- BEARDSLEY, M. C.; HOSPERS, J. *Estética*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BELL, C. *Art*. New York: Capricorn Books, 1958.
- BERCIANO, M. *Superación de la metafísica en Martín Heidegger*. Universidad de Oviedo: Oviedo, 1991.
- BERMEO NOBOA, A. *Desarrollo sustentable en la Republica del Ecuador*. Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (UNEP).  
<http://www.unep.org/gc/gc23/documents/Ecuador-Desarrollo.pdf>.
- BERTORELLO, A. *El limite del lenguaje: la filosofía de Heidegger*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

- BEUYS, J. *Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis, 2006.
- BLOCK, R. *Música fluxus: el acontecimiento cotidiano* (Trad. JARQUE, V.). Conferencia con ocasión de la exposición “En el espíritu de Fluxus”, Barcelona: Fundació Tàpies, 12-12-1994.  
<http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>
- BLUM, D. *Casals y el arte de la interpretación*. Barcelona: Idea Books, 2000.
- BRELET, G. Musique et structure. *Revue Internationale de Philosophie*. Bruselas: 1965, nº 73-74.
- CAGE, J. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- CAPARRÓS LERA, J. M. *El cineasta del tiempo*. 12-12-2011.  
<http://www.decine21.com/Biografias/Alain-Resnais-58825>.
- CARDÚS, C. *Estructura y sonoridad de los instrumentos de arco*. Madrid: Real Musical, 1996.
- CARROLL, N. Art and Mood: Preliminary Notes and Conjectures. *The Monist*, vol. 86, issue 4. 2003.
- CATÁLOGO GENERAL DE PUBLICACIONES OFICIALES. *Estrategia española de desarrollo sostenible*. Madrid: 2007.  
[http://www.lamoncloa.gob.es/NR/rdonlyres/96270D48-C981-430E-8C19-352904495879/0/folleto\\_desarrollo\\_sost\\_DEF.pdf](http://www.lamoncloa.gob.es/NR/rdonlyres/96270D48-C981-430E-8C19-352904495879/0/folleto_desarrollo_sost_DEF.pdf) .
- CENDÁN, S.; ÁLVAREZ SALA, D.; BONET CORREA, Y.; FERNÁNDEZ-GALIANO, L.; MARTÍ, C.; REI, L.; SESTO, F. *Catálogo Exposición: César Portela, arquitecto*. MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo. Vigo, 2003.
- CERVINO, A. *(In)forming movements: towards a performance of Alfred Schnittke's second piano sonata*. Lemmensinstituut, Leuven. Orpheus Research Centre in Music, Orpheus Instituut, Ghent. PhD student docARTES programme Katholieke Universiteit Leuven.
- CHARLES, A. *Instrumentos de cuerda. Instrumentación y Orquestación clásica y contemporánea*. Valencia: Rivera Ed., 2012.
- CHAVARRI ANDÚJAR, E. *Compositores valencianos del siglo XX*. Valencia: Generalitat Valenciana- Música 92, 1992.
- CHILLIDA, E. *Escritos*. Madrid: La Fábrica, 2005.



- COOK, N. *Scordatura literature for unaccompanied violoncello in the 20<sup>th</sup> century: Historical background, analysis of works and practical considerations for composers and performers*. Rice University, Houston (Texas). 2005.
- COPLAND, A. *Cómo escuchar la música*. Madrid: Gráficas Muriel, 1988.
- CRAFT, R. *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza, 1991.
- DAVIES, S. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon, 2001.
- DAMASIO, A. *Brain and mind: from medicine to society* (conferencia). Universitat Oberta de Barcelona (24-05-2007).
- DE LA ROSA, J. L. Entrevista a Fabio Biondi. *Ritmo*, nº 765. Madrid: Lira Editorial, 2004.  
<http://www.revistas culturales.com/articulos/59/ritmo/95/1/entrevista-a-fabio-biondi.html>.
- DE LUCAS, J. Hacia una ciudadanía europea inclusiva. Su extensión a los inmigrantes. *Afers Internacionals*, núm. 53. Barcelona, 2001.
- DE POLI, G.; RODÀ, A.; VIDOLIN, A. Note-by-note analysis of the influence of expressive intentions and musical structure in violin performance. *Journal of New Music Research*. [online]. 1998, nº 27, vol. 3.
- DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. (trad. ARTAL, C.). Anagrama: Barcelona, 1994.
- DELGADO, I. *Biopiratería en América Latina*. Universidad Central de Venezuela.
- DELGADO, M. reseña del libro APPADURAI, A. *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. El País, 27 de octubre de 2007. Babelia 10.
- DELGADO MORÁN, G. *A catalogue of twentieth-century Spanish music for cello and piano*. Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. 2002.
- DÍAZ DE LA FUENTE, A. *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*. Departamento de Filosofía Moral y Política, Facultad de Filosofía. Universidad Nacional de Educación a Distancia. 2005.
- DIBELIUS, U. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004.
- DOMINGUEZ NAVARRO, M. Jules Verne. *Revista 1984*, nº 54, 1983.

- DRI, R. *Hegel y la lógica de la liberación: la dialéctica del sujeto-objeto*. Buenos Aires: BIBLOS, 2007.
- ELGER, D. *Dadaísmo*. Alemania: Taschen, 2004.
- ERICSSON, K. A.; KRAMPE, R. Th.; TESCH-ROMER, C. The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*. 1993, nº 3, vol. 100.
- ESPINAL CAMPS, L. *Cine más cine*. Edición nº 8.  
<http://www.cinemascine.net/archivo/descartes/Procedimiento-Critico>.
- FELDMANN, M. Un problema di composizione. *Il Verri*. 1969, nº 30.
- FERNÁNDEZ MOLINA, J. C. Preservación digital y derechos de autor: ¿un conflicto sin solución? *V Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas*. Gijón: 2010.
- FESABID. Alegaciones al Proyecto de Ley, de 26 de agosto de 2005, de modificación del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. La Federación Española de Sociedades de Archivística, Biblioteconomía, Documentación y Museística.  
<http://dglab.cult.gva.es/files/alegacionesPIag05.pdf>.
- FREIRE, P. *Pedagogía de la esperanza: un reencuentro con la Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI, 1999.
- FREIRE, P. *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI, 1995.
- FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 2004.
- FUENTES, C. El tiempo de Octavio Paz, prólogo en: PAZ, O. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Alianza: Madrid, 1971.
- GALINDO, D. *Recordando a Stravinsky*. Radio 5 Información. 13-mayo-2013.  
<http://www.rtve.es/alacarta/audios/radio-5-informacion/radio-5-informacion-recordando-stravinsky/1843915/>.
- GARCÍA LABORDA, J. M., *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla: Doble J, 2004.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza & Janés, 1979.

- GARCÍA MARTÍNEZ, R. *Optimiza tu actividad musical. La técnica Alexander en la música*. Valencia: Rivera Ed., 2011.
- GENTILUCCI, A. *Guida all'ascolto delle musica contemporanea*. Milán: Feltrinelli, 1969.
- GIANNINI, H. *Rutina y Transgresión en el Lenguaje*. Universidad de Chile.
- GIMÉNEZ, G. Identidades en globalización. *Espiral*, 7 (19). 2000.
- GIROUX, H. A. *Border Crossings: Cultural Workers and the Politics of Education*. Routledge: Nueva York, 2005.
- GOLDENBERG, G. *La Música de Astor Piazzolla. Aspectos estilísticos y estructurales de uu (Des)Territorialización*. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- GÓMEZ-ARIZA, C. J.; BAJO, M<sup>a</sup> T.; PUERTA-MELGUIZO, M<sup>a</sup> C.; MACIZO, P. Cognición musical: relaciones entre música y lenguaje. *Cognitiva*. Vol. 12, n<sup>o</sup> 1. pp. 63-87. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje, 2000.
- GÓMEZ GOYENECHÉ, M. A. Norma, transgresión y cambios de la identidad. *Estrategias y funciones de la imaginación metamórfica en Julio Cortázar y M. C. Escher*. Universidad del Valle. Poligramas 26, diciembre 2006.
- GOULD, G. *Escritos Críticos*. Madrid: Turner, 1989.
- GRACYK, T.; KANIA, A. (Eds.) *The Routledge companion to Philosophy and Music*. Routledge: Nueva York, 2011.
- HARNONCOURT, N. *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. (Trad. J. L. Milán). Barcelona: Acantilado, 2006.
- HARVEY, J. *Música e inspiración*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2008.
- HEIDEGGER, M. *Conferencias y artículos*. Trad. BARJAU, E. Barcelona: Serbal, 1994.
- HEIDEGGER, M. *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- HELGUERA, L. I. *La revolución rítmica: Stravinsky*. Biblioteca digital del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE).  
[http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/3milenio/musica/html/sec\\_18.html](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/3milenio/musica/html/sec_18.html).
- HERNÁNDEZ, J. M.; SHIH, P. C.; CONTRERAS, M. J.; SANTACREU, J. El efecto de la competencia y la eficacia en la evaluación objetiva de la transgresión de normas. *Análisis y Modificación de Conducta* n<sup>o</sup> 27, pp. 205-227, 2001. Dpto.

Psicología Biológica y de la Salud. Facultad de Psicología. Universidad Autónoma de Madrid.

-HODARA, J. Escritura y frontera noroeste mexicana: bases para una investigación. Universidad de Bar Ilan.

-HOPPENOT, D. *El violín interior*. Madrid: Real Musical, 2002.

-ICOMOS. Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y de Conjuntos Histórico-Artísticos. *II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos*. Venecia, 1964.

-IGLESIAS PRIETO, N. Reseña bibliográfica: MACIEL, D.; HERRERA-SOBEK, M. (eds.) *Culture Across Borders. Mexican Immigration & Popular Culture* University of Arizona Press, 1998.

-INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. *Documentos Fundamentales para el Patrimonio Cultural. Textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión*. Lima: 2007.

-IRIZO, C. Entrevista a José María Sánchez Verdú, compositor, en *Espacio Sonoro*. nº 2, julio 2004.

-ISMAEL SIMENTAL, M. E. *Alfred Schnittke y la posibilidad de expresión en la música: la concepción del tiempo y la retórica en el Cuarteto no. 2*. Tesis Licenciatura. Música. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. 2003.

-IWATA, K. China y la superación de la deflación en Japón. *Revista ICE*. Mayo-junio 2003, nº 807.

-KENYON, N. *Authenticity and Early Music*. Oxford: University Press, 1989.

-KIVY, P. Mood and Music: Some Reflections for Noël Carroll. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* [online]. 2006, nº 2, vol. 64.

-KIVY, P. *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*. Barcelona: Paidós Ibérica, D.L. 2005.

-KLOYBER Ch. Los límites de mi lenguaje-los límites de mi mundo. La influencia de la crítica del lenguaje de Fritz Maufhner y del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein sobre la literatura austriaca. *Dianoia*, nº 35. México D.F.: 1989.

- KRAFFT EBING, R. V. *Psychopathia sexualis*. (Trad.: TALENS, M.) Valencia: La Máscara, Colección Malditos Heterodoxos, 2000.
- LAVELLE, *Acerca del ser*. (trad. PALMA VILLAREAL, L.) Chile: Ediciones Universidad de Valparaíso, 1994. p. 2.
- LAWSON, C.; STOWELL, R. *La interpretación histórica de la música* (Trad. Luis Gago). Madrid: Alianza Música, 2005.
- LEVINSON, J. Musical Expressiveness. *The Pleasure of Aesthetics*. Nueva York: Cornell University Press, 2001.
- LEWIS, D. *Possible Worlds*. Counterfactuals, Oxford: Blackwell, 1973. pp. 84-91. (Trad.: GARCÍA-ENCINAS, M<sup>a</sup> J. *Praxis Filosófica*. N<sup>o</sup> 29, Julio-Diciembre 2009, pp. 155-164. Universidad de Granada).
- LEWIS, D. Truth in Fiction. *American Philosophical Quarterly*. Vol. 15, n<sup>o</sup> 1. Illinois: University of Illinois Press, 1978.
- LEYVA CORTÉS, G. *Análisis de la Suite III en Do Mayor para Violonchelo escrita por Johann Sebastian Bach*. Tesis Licenciatura. Música. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. 2004.
- LISBOA, T.; CHAFFIN, R.; LOGAN, T.; BEGOSH, K. Variability and automaticity in highly practiced cello performance. *International Symposium on Performance Science* [online]. 2007.
- LIZARAZO RODRÍGUEZ, C. L.; DE LOMBAERDE, Ph. *Zonas de frontera en Colombia: nuevo instrumento para el desarrollo regional a través de la cooperación internacional*. Papel político n<sup>o</sup> 8, octubre de 1998.
- LUENGO, L. A. *Poesía en el León Fronterizo*. Discurso inaugural Fiesta de la Poesía. Villafranca del Bierzo (León), Junio 1982.
- MAALOUF, A. *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza, 1999.
- MAC LOW, J. *Catálogo del 20<sup>o</sup> Aniversario del primer concierto Fluxus en Wiesbaden*. 1982.
- MALAGAMBA, A. Una visión del arte fronterizo. El poder del lugar y las geografías recordadas, en VALENZUELA ARCE, J. M. (ed.) *Por las fronteras del norte. Una aproximación a la frontera México-Estados Unidos*. México, Conaculta/fce, 2003.

- MALCOLM, J.; NG, S.H. Relationship of self-awareness to cheating on an external standard of competence. *Journal of Social Psychology* nº 129. 1989.
- MANRIQUE SABOGAL, W. Entrevista a Villoro, *El País*. 29 de noviembre de 2003. Babelia 4.
- MARCO, T. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002.
- MARTÍNEZ, S. Heavies: ¿una cultura de transgresión? *Revista de estudios de juventud*, vol. 64, marzo 2004.
- MEADOWS, D. H.; MEADOWS, D. L.; RANDERS, J; BEHRENS, W. *Los límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el predicamento de la Humanidad*. 1972.
- MEDINA GARCÍA, E. Aportaciones para una epistemología de los estudios sobre fronteras internacionales. *Estudios Fronterizos*, vol. 7 núm.13, enero-junio 2006.
- MEDINA GARCÍA, E. *Trabajadores fronterizos y transfronterizos en España y Portugal a lo largo de la historia*. Universidad de Extremadura.
- MERINO, L. *Jirones literarios magrebíes en búsqueda de un amigo bueno*. Universidad Complutense de Madrid. *Biblid* [1133-8571] 5. 1997.
- MJÖBERG, J. *Svenska Dagbladet*. 8 de mayo de 1983.
- MOLINER, M. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1994.
- MOORE, L. G. *Contemporary cello techniques from the twentieth-century repertory*. Ball State University, D. A. Music. 1976.
- MUGUERZA, J. La indisciplina del espíritu crítico (Una perspectiva filosófica), en ALFIERI, F. *Volver a pensar la educación. Política, educación y sociedad*. Madrid: Morata, 1998.
- NICOLÁS GAVILÁN, M<sup>a</sup> T. *Persona multicultural, comunicación intercultural. La propuesta de Amin Maalouf*. Comunicación y sociedad. Departamento de estudios de la Comunicación Social. Universidad de Guadalajara (México).
- NISBET, R. La idea de progreso. *Revista Libertas*. Nº 5, octubre 1986. Instituto Universitario ESEADE: Buenos Aires.
- OLIVIER, G. *Huehecóyotl “coyote viejo” el músico transgresor ¿Dios de los Otomíes o avatar de Tezcatlipoca*. (Se presentó una versión resumida en el Segundo Coloquio de Otopames).

- OMPI. *Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor*. Ginebra, 1996.  
[http://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/es/ip/wct/pdf/trtdocs\\_wo033.pdf](http://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/es/ip/wct/pdf/trtdocs_wo033.pdf).
- ONU. *Convención de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar*.  
[http://www.un.org/Depts/los/convention\\_agreements/texts/unclos/convemar\\_es.pdf](http://www.un.org/Depts/los/convention_agreements/texts/unclos/convemar_es.pdf).
- ONU (COMISIÓN BRUNDTLAND). *Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo*. Nuestro Futuro Común.
- OSINAGA, M. *Hamlet, retrato de familia*. Madrid: RTVE, 22-03-2013.  
<http://www.rtve.es/television/20130322/hamlet-hoy-sigue-dudando/621880.shtml>.
- OVIDIO, P. N. *Metamorfosis*. (Trad. RAMÍREZ DE VERGER, A. y NAVARRO ANTOLÍN, F.) Madrid: Alianza, 2000.
- PAPAGEORGIU, G. Analyzing performance interpretation: The bouncing ball. *International Symposium on Performance Science* [online], 2007.
- PAREDES PINDA, A. *Üi*. Lom: Santiago (Chile), 2005.
- PARLAMENTO EUROPEO. *Directiva 2001/29/Ce del Parlamento Europeo y del Consejo relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información*. 2001.  
[http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/convenios/directivas\\_europeas/Directiva2001\\_29\\_Soc\\_Info.pdf](http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/convenios/directivas_europeas/Directiva2001_29_Soc_Info.pdf).
- PASCUAL, A. S.; TOUS, J. A. R. (Eds.). *Eugenio Trías: El límite, el símbolo y las sombras*. Barcelona: Destino, 2003.
- PAZ, O. Todos santos, día de muertos. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Alianza: Madrid, 1971.
- PEÑA-MARÍN, C. Del amor y los desórdenes de la identidad, en Savater, F. (ed.) *Filosofía y sexualidad*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- PEREYRA, F. X.; BELLELLI, C.; PODESTÁ, M. M. Gearqueología y preservación de sitios con arte rupestre en los Andes Patagónicos (provincias de Río Negro y Chubut, Argentina). *II Congresso sobre Planejamento e Gestão das Zonas Costeiras dos Países de Expressão Portuguesa. IX Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário. II Congresso do Quaternário dos Países de Língua Ibéricas*. Recife: Abequa.

- PÉREZ OCAÑA, O. *Land Art en España*. Málaga: Rubeo, 2011.
- PREU, E. Citado en *Beethoven rinde tributo a la naturaleza en concierto junto a la sinfónica*. Centro de extensión artística y cultural (CEAC). Universidad de Chile, 2012.  
<http://ceac.uchile.cl/2012/08/13/beethoven-rinde-tributo-a-la-naturaleza-en-concierto-junto-a-la-sinfonica>.
- PROGRAMA REGIONAL AMBIENTAL PARA CENTROAMÉRICA (PROARCA). *Centroamérica en el límite forestal. Desafíos para la implementación de las Políticas Forestales en el Istmo*. Guatemala, 2006.  
<http://www.fao.org/forestry/13178-0efed6c9fccaa09d2c4fa0b115f065c9a.pdf>.
- R.A.E. [online]. [www.rae.es](http://www.rae.es).
- RAEBURN, J. *Agricultura: bases, principios y desarrollo*. Barcelona: Reverte, 1987.
- RAMOND, Ch. Le noed gordien. Pouvoir, puissance et possibilité dan les philosophies de l'Age Classique, en GODDARD & MABILLE (Eds.) *Le pouvoir*. París: Vrin, 1994.
- RANDEL, D. (Ed.) *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- RÉVÉSZ, G. *Introduction to the psychology of music*. Nueva York: Dover Publications, 2001.
- RINK, J. (Ed.) *La interpretación musical*. Madrid: Alianza, 2006.
- RITORÉ, J. A. *Ismael Martínez- Liébana, al límite de la superación*. En [www.lainformación.com](http://www.lainformación.com).
- RIVA, G. Una historia de la fascinación. Reseña de “Elogio del látigo” de Niklaus Largier. *Revista Luthor*, no. 9, vol. 2, abril 2012.  
[www.revistaluthor.com.ar](http://www.revistaluthor.com.ar).
- RODRÍGUEZ BALLESTER, A. Osvaldo Lamborghini. De transgresor a clásico. *Ñ revista de cultura* 2 de agosto 2008.
- RODRÍGUEZ-GAGO, A. (Introducción) *Los días felices*. Madrid: Cátedra, 2006.
- ROJAS CASTAÑEDA, M. Á. *Una Superación Metafísica en la Construcción Del Derecho*. Bloomington (EEUU): Palibrio, 2011.



- ROMERO PORRAS, A. *Recital de violín*. Tesis Licenciatura. Música. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. 2003.
- ROSS, A. *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- ROWELL, L. Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes Históricos y Problemas Estéticos. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.
- RUDICH, J. Muere a los 69 años el pianista austriaco Friedrich Gulda. *El País*. 28-01-2000. [http://elpais.com/diario/2000/01/28/cultura/949014002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2000/01/28/cultura/949014002_850215.html)
- RUIZ MANTILLA, J.; VERDÚ, D. El “gen Mortier” llega al Teatro Real Madrid. *El País*. Madrid: 11-3-2011. [http://elpais.com/diario/2011/03/11/cultura/1299798002\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/03/11/cultura/1299798002_850215.html) (consultado el 9-7-2013).
- SABATÉ, J. De la preservación del Patrimonio a la ordenación del paisaje. *Revista ambiente*. La Plata: Fundación CEPA, 2006.
- SACHER-MASOCH, L. *Escritos autobiográficos* (Trad.: SEGOVIA, J.; BECK, V.). Vigo: Maldoror ediciones, 2005.
- SAHUQUILLO, A. *El ser fronterizo y la sabiduría de la ambigüedad*. Colegio Universitario de Södertörn, Estocolmo (Suecia).
- SAID, E. W. *Música al límite. Tres décadas de ensayos y artículos musicales*. Barcelona: Debate, 2010.
- SÁNCHEZ, G.; GALLEGO, E. *¿Qué es la ciencia-ficción?*, 2003. <http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00842.htm>.
- SANTOS GÓMEZ, M. *La pedagogía de Paulo Freire: de la situación límite al diálogo como utopía*. Universidad de Granada.
- SAVATER, F. *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus, 1982.
- SCHOEMBERG, A. *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books, 2004.
- SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación* (Trad. Pilar López de Santa María). Madrid: Trotta, 2003.
- SCHWARZKOPF, E. Entrevista. *Newsweek*. Nueva York, 15-10-1990.
- SEGOVIA, A. Límites y dilemas de la política económica en un país en guerra: el caso de El Salvador. *Encuentro de opciones de política económica para El Salvador*. Universidad Nacional de Costa Rica, 1988.

- SEGURA MILLÁN, E. A. *Recital de Canto*. Tesis Licenciatura. Música con área en intérpretes. Departamento de Música y Danza, Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla. 2005.
- SPINDOLA, J. Poesía Mapuche y Fronteras Culturales, *Confines, arte y cultura desde la Patagonia*, n° 20. julio-agosto 2009. Revuelto Magallanes: Chubut (Argentina).
- STEINER, G. *Errata: An examined life*. Londres, 1997 [trad. cast., MARTÍNEZ MUÑOZ, C. *Errata*. Madrid, 1998]. Cit. en ANDRÉS, R. *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música (De Nietzsche a nuestros días)*. DVD Ediciones S. L. Barcelona: 2007.
- STRAUSS, L. *Il crudo e il cotto*. Milán: Il Saggiatore, 1980
- STRAVINSKI, I. *Crónicas de mi vida*. Buenos Aires: Sur, 1935.
- STRAVINSKY, I. *Poética Musical*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- SUÁREZ ÁVILA, P. *Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana*. Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM-Universidad Nacional Autónoma de México.
- SURVIVAL. [www.survival.es](http://www.survival.es).
- TAUSIET, A. *Marqués de Sade. Libertino y libertario*.  
<http://seronoser.free.fr/sade>.
- TRÍAS, E. *Lógica del límite*. Barcelona: Destino, 1991.
- TRO, J. From quantitative empiri to musical performology: Experience in performance measurements and analyses. *International Symposium on Performance Science* [online], 2007.
- UNESCO. *Desarrollo sostenible*.  
<http://www.unesco.org/es/higher-education/reform/sustainable-development>.
- VALCARCEL, A. *Hegel y la ética. Sobre la superación de la "Mera Moral"*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- VARGAS, J. A. Poder y posibilidad o la posibilidad de la posibilidad. Universidad de Tarapacá. *Revista Límite*, n° 10, 2003.
- VÁZQUEZ, J. J. (comisario) *Luis Buñuel. El ojo de la libertad* (exposición)  
<http://www.luisbunuel.org/inicio/bunuel1.html>.

- VERDÚ, D. El Real presenta una rompedora “Lady Macbeth” de Shostakóvich. *El País*. Madrid: 30-11-2011.  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/30/actualidad/1322607608\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/30/actualidad/1322607608_850215.html)
- VIEIRA DE ANDRADE, N. *Ampliación de edificaciones de Valor Patrimonial: preservación de la materia... ¿y destrucción de imagen?* Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Brasil.
- VILAR, M. Introducción a la teoría de los mundos posibles. *Revista Luthor*.  
<http://revistaluthor.com.ar/spip.php?article47>.
- VV. AA. *Quaderns Ensems*. Valencia: PILES, 2003.
- VV. AA. *Segundo encuentro sobre composición musical*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1990.
- VV. AA. *Tercer encuentro sobre composición musical*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1991.
- VV. AA. *Variaciones 1. Música y escena*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1992.
- VV. AA. *Variaciones 3. Música y danza*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995.
- XIRAU, R. Presencia del límite. Wittgenstein y "Lo Místico". *Dianoia*, nº 28. México D.F.: 1982.
- ZAPIAIN AIZPURU, M. Reseña: MEADOWS, D.H.; MEADOWS, D.L.; RANDERS, J; BEHRENS, W. *Los límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el predicamento de la Humanidad*. 1972.  
<http://ecaths1.s3.amazonaws.com/geografiapoblacion/454577910.tmezapiain-limitesimalcrecimiento.pdf>.
- ZUMTHOR, P. *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra, 1994.
- ZÚÑIGA NORIEGA, I. *La frontera escatológica: vida y muerte en “El hombre muerto” de Horacio Quiroga*. Universidad de Texas-Pan American. Hipertexto 1, 2005.

## ANEXOS.

### EL PROCESO PERFORMATIVO.

-Primera parte:

Grabación de vídeo: Conservatorio Profesional de Música de Valencia (Velluters), 21 de noviembre de 2008. Cámara: Alberto Ventura.

-*Iztaccíhuatl*, Miguel Gálvez-Taroncher.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=58310>

-*Plany*, Voro García.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=58308>

Grabación de audio: Estudio de grabación Milenia (Valencia), 17 de junio de 2009.

-*Iztaccíhuatl*, Miguel Gálvez-Taroncher.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=58324>

-*Plany*, Voro García.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=58323>

-Segunda parte:

Grabación de vídeo: Escola Superior Politècnica de Gandía (Valencia), 27 de junio de 2013. Edición de vídeo: Jorge Fanjul.

-*Deploratio, Francisco Guerrero in memoriam*, José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=58329>

-*Sex Machine*, Jesús Rueda.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=58325>

-*Variaciones sobre el tema “Sacher” para violonchelo solo*,  
Cristóbal Halffter.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=58321>

-*Constelación IV- Sombra de Luna*, Santiago Lanchares.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=58320>

Grabación de audio: Escola Superior Politècnica de Gandía (Valencia), 27  
de junio de 2013. Ingeniero de sonido Prof. Dr. Juan M<sup>a</sup> Sanchís.

-*Deploratio, Francisco Guerrero in memoriam*, José M<sup>a</sup> Sánchez-  
Verdú.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=58326>

-*Sex Machine*, Jesús Rueda.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=58331>

-*Variaciones sobre el tema “Sacher” para violonchelo solo*,  
Cristóbal Halffter.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=58330>

-*Constelación IV- Sombra de Luna*, Santiago Lanchares.

<http://politube.upv.es/play.php?vid=58328>

## **AGRADECIMIENTOS.**

A mi familia, por vuestro amor infinito y vuestro apoyo incondicional en todos mis proyectos, gracias por comprender y no reclamar el tiempo que este trabajo os ha robado.

A los compositores, tanto los que aparecen aquí como otros muchos que confiaron en mi proyecto y me ayudaron en la ampliación bibliográfica con la cesión desinteresada de sus obras.

A Jorge, por tu gran ayuda en esos momentos tan felices pero delicados para todos.

A José L. porque siempre estás ahí echándome un cable.

A Juanma Sanchís, por tu colaboración totalmente desinteresada, tu profesionalidad y amabilidad.

A Héctor por estar siempre alentando mi proyecto y no permitirme desfallecer en los momentos más complicados.



# Iztaccíhuatl

Violoncello

Miguel Gálvez

Handwritten musical score for Violoncello, titled "Iztaccíhuatl" by Miguel Gálvez. The score consists of ten staves, each labeled "Vc." on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system with multiple staves. The first staff begins with a "Solo" marking and a "pp" dynamic. The second staff has "ff" and "accel." markings. The third staff has "ppp" and "molto" markings. The fourth staff has "mp" and "molto a cantabile" markings. The fifth staff has "pp" and "accel." markings. The sixth staff has "ppp" and "molto a cantabile" markings. The seventh staff has "pp" and "accel." markings. The eighth staff has "pp" and "molto a cantabile" markings. The ninth staff has "pp" and "molto a cantabile" markings. The tenth staff has "mp" and "molto a cantabile" markings.

Esta obra ha sido editada en facsimil, por deseo expreso del autor





Musical notation for the first system. The upper staff (bass clef) contains a trill marked "Glossa" and a triplet of eighth notes. The lower staff (piano) shows a dynamic shift from *f* to *mf* with a hairpin crescendo.

Musical notation for the second system. The upper staff (bass clef) includes a trill marked "Glossa", a tremolo, and a triplet. The lower staff (piano) shows dynamics of *f*, *f*, and *mf* with hairpin crescendos.

**Agitato ma preciso**

Musical notation for the third system. It begins with a tempo marking of quarter note = 72. The upper staff (bass clef) features a trill. The lower staff (piano) shows a dynamic shift from *f* to *mf*.

*poco ritenuto*

*A tempo*

Musical notation for the fourth system. The upper staff (bass clef) shows a 6/4 time signature and a triplet. The lower staff (piano) includes the instruction *cresc. poco a poco*.

Musical notation for the fifth system. The upper staff (bass clef) shows a 6/4 time signature and a triplet. The lower staff (piano) shows a triplet.

*Pizz* *arco* *Gliss* *Gliss lento* *molto vibrato*  
*ff* *f* *f* *pos*

Lacrimoso  $\text{♩} = 68$

Cornhop de metal

*violino* *violoncello*  
*ff* *p* *mf* *p*

IV III II I II II  
 IV I  
*mp* *p* *mp*

*Pizz* *arco* *Gliss lento*  
*pp* *pp* *p* *p* *pp*

*arco marcato*  
*Gliss*  
*pp*

Sueca, 9 d'abril de 2003





Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music consists of a series of eighth notes. Annotations include "dedos en la caja" (fingers on the box), "mandillo" (bridge), and "pizz. detrás del puente" (pizzicato behind the bridge). A triplet of eighth notes is marked with a "3" over it. The piece ends with a "mandillo" annotation.

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns and slurs. Annotations include "mandillo caja" (bridge box), "caja" (box), and "tasto" (fingerboard). A dynamic marking of "P" (piano) is present, followed by "2 volta f" (2 times forte).

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a 9/8 time signature. The music features a mix of eighth and quarter notes. Annotations include "pizz. detrás del puente" (pizzicato behind the bridge), "2 dedos en caja" (2 fingers on the box), "pizz. detrás puente" (pizzicato behind bridge), "rasgueo" (strumming), "Pizz." (pizzicato), and "rasgueo (detrás puente) pizz." (strumming behind bridge, pizzicato). A dynamic marking of "p f" (piano to forte) is shown.

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a treble clef and a 9/8 time signature. The notation includes slurs and dynamic markings. Annotations include "pizz. detrás puente" (pizzicato behind bridge), "tasto" (fingerboard), "2 dedos caja" (2 fingers on the box), "caja" (box), "2 dedos caja" (2 fingers on the box), "p cresc." (piano crescendo), and "f" (forte).

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music consists of eighth notes. Annotations include "prendi l'arco" (take the bow) and "f 2 dedos en caja" (forte, 2 fingers on the box).

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns and slurs. Annotations include "break sound" (break sound), "pizz. detrás puente" (pizzicato behind bridge), "b.s." (basso continuo), "Pizz. m. d." (pizzicato middle of the day), and "P 4 dedos alternados sobre caja" (piano, 4 alternating fingers over the box).

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes slurs and dynamic markings. Annotations include "b.s." (basso continuo), "come prima" (like first time), "2. d. tasto (en la mano)" (2nd finger, fingerboard (in the hand)), "caja" (box), "arco" (bow), and "tasto" (fingerboard).

Handwritten musical notation on a single staff. It starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns and slurs. Annotations include "chitarra" (guitar), "cresc." (crescendo), "caja" (box), "4 dedos caja" (4 fingers on the box), "tasto" (fingerboard), "b.s." (basso continuo), and "4 dedos caja" (4 fingers on the box).

pizz. detrás puente arco 6.3. pizz. detrás puente rasgado detrás puente

arco gliss. 4 dedos caja 2 dedos caja arco ruidillo arco

tasto 7. (ghi-rop-pa) 5 (ghi-rop-pa) 5 (ghi-rop-pa) 5 (ghi-rop-pa) 5 (ghi-rop-pa) 5 (ghi-rop-pa)

1:72 *Allegro*

tasto arco (Voc) ghi-rop-pa

Como en Páccin "A SUPREME LOVE"

1:120

fff dim. dim. mp p pp

1:54 *come un respiro*

collegno tonaliss sim. accel. Tempo ord. ul legno

pp < p > pp < p > sim. cresc. m p p < p > p < p >

ord. b.g. collegno ord. b.g. silbando: tonaliss ad bp p come prima

Handwritten musical notation on a single staff with treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of chords and melodic lines with various fingerings and slurs.

Handwritten musical notation on a single staff with treble clef and a key signature of one flat, continuing the piece from the first staff.

Madrid, septiembre 2007

A single empty musical staff with a treble clef.

An empty musical staff with a treble clef.

An empty musical staff with a treble clef.

An empty musical staff with a treble clef.

An empty musical staff with a treble clef.

An empty musical staff with a treble clef.



Paul Sacher zu seinem 70. Geburtstag gewidmet

# Variationen über das Thema eSACHERe

für Violoncello - solo

Cristobal Halffter

The musical score is written for a single cello. It begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 150$ . The first system (measures 1-10) features a melodic line in the treble clef (labeled (ES)) and a bass line in the bass clef (labeled (A)). Dynamics range from *ppp* to *fff*. The second system (measures 11-20) continues the melodic line in the treble clef (labeled (C)) and the bass line in the bass clef (labeled (H)). The third system (measures 21-30) shows the melodic line in the treble clef (labeled (E)) and the bass line in the bass clef (labeled (RE)). An *accel.* marking is present above the bass line. The fourth system (measures 31-40) is marked *Molto lento* and *Molto rubato*, with a tempo marking of  $\text{♩} = 42-48$ . The score concludes with a series of dynamic markings: *fff*, *p*, *mf*, *ff*, *p*, *mf*, *f*, *fff*, *pp*, *fff*.

Musical staff with notes and dynamics: *P*, *mf*, *mf*, *P*, *P*

Musical staff with notes and dynamics: *P*, *mf*, *P*, *P*, *mf*

Musical staff with notes and dynamics: *sul pont.*, *sul pont.*, *normal*

Musical staff with notes and dynamics: *mf*, *fff*, *fff*, *P*, *fff*

Musical staff with notes and dynamics: *fff* (hysterisch)

Musical staff with notes and dynamics: *fff*, *ff*, *ff*, *f*, *mf*, *P*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *vibr*, *molto vibr*

Musical staff with notes and dynamics: *arco non vibr.*, *7"*, *Pizz.*, *arco*, *8"*, *Pizz.*, *arco*, *2"*, *Pizz.*, *arco*, *ppp*, *(E)*, *mf*, *P*, *1"*, *2"*, *P*, *ff*, *P*, *1"*

Musical staff with notes and dynamics: *arco*, *3"*, *Pizz.*, *arco*, *12"*, *ppp*, *(A)*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *Pizz.*, *P*, *2"*, *P*, *3"*

Musical staff with notes and dynamics: *ppp*, *(A)*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *Pizz.*, *P*, *2"*, *P*, *3"*, *(ES)*

Musical staff with notes and dynamics: *arco*, *4"*, *P*

# Constelación IV

- Sombra de luna -

A los amigos de Radio 2

Santiago Lanchares 96

$\text{♩} = \text{ca. } 66$

Expresivo, un poco rubato

Cello

