

La interpretación musical como proceso científico y artístico: su estudio en la obra para violonchelo de José Luis Greco (1953-)

Musical performance as a scientific and artistic process: its study in the work for cello by José Luis Greco (1953-)

Alberto Martos Lozano

Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia, Granada

martoscello@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7222-4180>

Recibido: 30/05/2023

Revisado: 19/06/2023

Aceptado: 02/11/2023

Publicado: 01/01/2024

Sugerencias para citar este artículo:

Martos Lozano, Alberto (2024). «La interpretación musical como proceso científico y artístico: su estudio en la obra para violonchelo de José Luis Greco (1953-)>>», *Tercio Creciente*, 25, (pp. 161-175), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.25.8094>

Resumen

El compositor neoyorquino José Luis Greco, afincado en Madrid desde el año 1994, es uno de los creadores más importantes en el panorama actual de la música contemporánea. En este artículo dedico un primer bloque a proponer un marco teórico que permita conciliar la dimensión artística con la científica en la investigación interpretativa. Para ello indago en otras áreas del conocimiento, en principio lejanas a la interpretación musical, para poder fundamentar mi estudio. En el segundo bloque se expone brevemente la aplicación del método que he seguido en mi tesis doctoral para el estudio del lenguaje instrumental en la obra para violonchelo de José Luis Greco, así como para mi propuesta interpretativa de la pieza One Fell Swoop.

Palabras clave: José Luis Greco; violonchelo; investigación artística; interpretación musical; lenguaje instrumental.

Abstract

José Luis Greco, a New York composer who has been based in Madrid since 1994, is one of the most important figures in contemporary music today. In this article, I present a theoretical framework to bridge the artistic and scientific dimensions in performance research. To achieve this, I explore areas of knowledge that may seem unrelated to musical interpretation, in order to establish the foundation of my study. The second part of this article briefly explains the methodology used in my doctoral thesis to examine the instrumental language in José Luis Greco's cello composition, as well as my proposed interpretation of the piece *One Fell Swoop*.

Keywords: José Luis Greco; Cello; Artistic Research; Performance Research; Instrumental Language.

1. Introducción

En este artículo expondré en primer lugar un marco teórico que me permita conciliar mi investigación como intérprete en su doble vertiente artística y científica. Posteriormente aportaré algunos ejemplos de la manera en que he aplicado dicho marco teórico al estudio de la obra para violonchelo de José Luis Greco.

Considero importante explicar brevemente en qué consiste la naturaleza de la interpretación musical como proceso. Lejos de tratarse de una mera reproducción del texto musical, requiere de un intenso ejercicio de reflexión por parte del instrumentista. A partir de este ejercicio se puede llegar a constituir nueva realidad sonora que, manteniendo la estructura de la partitura como conjunto de pilares básicos creados por el compositor, aporte una visión personal que sólo un intérprete concreto y en un momento preciso de su vida sea capaz de crear. Partiendo de parámetros del lenguaje musical como puedan ser la duración del sonido, la altura, la dinámica etc., el ejecutante se verá obligado a tomar una serie de decisiones que afectarán de forma definitiva al resultado sonoro de la obra. Son muchos los matices sutiles que se pueden llegar a utilizar para elaborar una interpretación propia. En el caso de un instrumento de cuerda como el violonchelo, existen una gran cantidad de factores que llegan a conformar la paleta creativa del instrumentista. Así pues, el uso del vibrato (con las numerosas opciones de amplitud y frecuencia que éste puede ofrecer), las digitaciones de mano izquierda creadas para facilitar pasajes complejos, el tipo de sonido empleado en cada uno de los fragmentos (utilizando de la forma más apropiada el necesario equilibrio entre peso del arco, punto de contacto sobre la cuerda y velocidad de la arcada) son algunos de los elementos que afectarán a la interpretación. Por otra parte, a pesar de la necesidad de ser fiel a las indicaciones que el compositor solicite en la partitura, recaerá igualmente sobre el intérprete la toma de decisiones musicales relativas al control de la agógica (utilización del tempo, construcción del *ritardando*, *accelerando*, etc), la articulación, el fraseo y muchos otros parámetros que dependerán no únicamente del momento concreto en que un intérprete se acerque a la obra sino de

otros factores como puedan ser la acústica concreta de la sala donde se va a interpretar, si se trata de una obra a solo o si el violonchelo está incluido dentro de una pequeña formación, si la interpretación está destinada a una ejecución en vivo o a una grabación de estudio, etc. Todas estas razones hacen que la interpretación musical suponga adentrarse en un camino de enorme complejidad en el cual será imprescindible elegir entre gran variedad de opciones. Esto creará necesariamente en el intérprete una serie de dudas e incertidumbres a las que deberá hacer frente de manera libre, autónoma y responsable.

2. Marco teórico

Entiendo que el proceso para llegar a construir una interpretación musical puede ser planteado como investigación reflexiva sobre la práctica. Para ello es necesario buscar un marco teórico a partir del cual podamos describir la actividad interpretativa como proceso científico. En este artículo presento argumentos desde los que es posible conciliar la actividad artística con la científica. Partiendo de áreas de conocimiento en principio lejanas a la interpretación musical, pretendo sustentar e infundir rigor científico a mi investigación, a partir de las aportaciones a la interpretación musical de otros autores como Okiñena¹.

Supone un hecho de primordial importancia para el intérprete-investigador el poder organizar la información que recibe de su entorno, de manera que su práctica sea una actividad reflexiva. Uno de las primeras aportaciones que podemos encontrar en este sentido es en la cibernética. Será concretamente Wiener² quien realiza una analogía entre la máquina y el ser vivo. En ella se observan semejanzas entre la manera en que una u otro reciben y organizan la información. Ejemplos en los que la máquina es programada desde el exterior para cumplir un fin específico pueden ser observados en inventos como el termostato. Sin embargo, lo verdaderamente interesante para nuestra investigación será la denominada cibernética de segundo orden, acerca de la cual tratan pensadores como von Foerster³. En ella es la propia máquina la que se autorregula. En nuestro caso será el intérprete el responsable de organizar e interpretar la información, tomando decisiones libres y autónomas en función de la misma. Así, situamos al sujeto como principal protagonista a la hora de optar por una u otra posibilidad a la hora de interpretar un fragmento musical, para lo que deberá seleccionar una opción y rechazar otras muchas que quedarán como posibilidades interpretativas y podrán ser retomadas o no en un futuro acercamiento a la obra (un nuevo concierto, una nueva grabación o simplemente una aproximación desde otro enfoque en otro momento de la vida del intérprete).

El hecho de tomar decisiones en el ámbito de lo interpretativo conlleva aceptar la incertidumbre que provoca las numerosas posibilidades que ofrece la obra de arte. Elegir

1 Josu Okiñena, *La interpretación musical como proceso artístico y científico. Dos dimensiones complementarias* (Bilbao: Deusto, 2021)

2 Norbert Wiener. *Cibernética y sociedad*. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960)

3 Heinz von Foerster. *Las semillas de la cibernética*. (Barcelona: Gedisa, 1991)

lleva implícito rechazar otras posibilidades. Aceptar este hecho es la única manera posible para avanzar en el conocimiento cuando el sujeto opta por su libertad. Existen otras ciencias como la mecánica cuántica, que también serán imprescindibles para enfocar mi estudio desde un pensamiento divergente como el que requiere la interpretación musical, tal y como defiende Okiñena:

También sabemos, por la mecánica cuántica, que las fluctuaciones, el desorden y el ruido son fuente de riqueza, por lo que pueden enriquecer la evolución del sujeto si éste los incorpora para organizarse hacia un nuevo orden. La mecánica cuántica nos hace entender que existe en la naturaleza, una realidad consciente y otra de partículas microscópicas, que no se hacen presentes, pero están activas y se mueven por leyes aleatorias que no se pueden controlar. (2021, 99)

Son precisamente este desorden y ruido al que se refiere Okiñena los factores fundamentales para agitar la mente del intérprete y alentarle a seleccionar y organizar la información recibida desde un punto de vista absolutamente subjetivo, como considero que no puede ser de otra manera en las artes. El pensamiento lineal ha llevado a numerosos intérpretes a adoptar verdades paradigmáticas acerca de lo que muchos han denominado como interpretación “en estilo”. Así, han recibido la información, en este caso sobre convenciones interpretativas estilísticas, de manera ajena a ellos mismos como verdad inmutable y única. Si ahora propongo situar al intérprete como fuente propia de conocimiento a través de un pensamiento complejo es con la intención de asumir la incertidumbre y el caos que supone el ser el único responsable de tus propias decisiones. Este enfoque que conecta con las teorías mencionadas, así como con otras a las que me referiré más adelante supone sin duda un camino más arduo y confuso que aquel que asume como únicas las verdades establecidas por otros grandes intérpretes o incluso por la crítica musical. Nos adentramos ahora en el ámbito de lo desconocido para romper una lanza acerca de la subjetividad, absolutamente imprescindible desde mi criterio para el campo de la investigación artística.

De esta forma, he de insistir, todo comienza con una recogida de información que deberá ser organizada. En mi caso, esta información la encuentro en la partitura en primera instancia, pero también en aquello que ésta despierta tanto en mi intelecto como en mis emociones, tales como puedan ser determinadas vivencias, mi experiencia como intérprete, mis conocimientos teóricos acerca del estilo de la obra, la vida del compositor o los hechos históricos que hayan podido tener lugar durante la composición de la misma. Esta organización de la información y su conexión con mi forma de enfrentarme a ella, me lleva a reflexionar sobre la teoría constructivista. Von Foerster explica el constructivismo sistémico como una actividad neurofisiológica, indicando la diferencia entre percepción y codificación que el cerebro realiza de la información recibida. Con esto explica cómo un mismo estímulo puede causar una reacción diferente dependiendo del sujeto que lo reciba. Esto sustenta de forma sólida el hecho de que una misma partitura será recibida, codificada, e interiorizada de manera diferente en función del receptor, lo que sitúa nuevamente al sujeto como agente activo cognoscente. Así, cuando se toma una decisión acerca de la interpretación de una obra o fragmento, según Okiñena “(...) se organiza

Enero 2024

toda la información que se recibe, mediante una actividad denominada autorreferencia, desde la que el sujeto se aísla de la información y consigue construirla con un significado personal” (2021, 110).

En cuanto a la actitud del sujeto hacia aquello que desea conocer (en mi caso, a menudo en relación a alguna nueva partitura que desee incorporar a mi repertorio), es clarificador el pensamiento de Maturana⁴. Éste distingue entre dos tipos de aproximaciones al saber. De un lado aquel conocimiento destinado a acumular información, que proviene del exterior y es por tanto independiente del observador. Se trata de la objetividad sin paréntesis o trascendental. Por otra parte, denomina objetividad entre paréntesis a aquella que promueve a crear un conocimiento constitutivo, es decir, aquél que modifica al sujeto. Ésta alude al sentido biológico del conocer, según el cual se toma consciencia de que “el observador es un sistema viviente y de que todas sus propiedades resultan de su operación biológica” (Maturana, 1996, 37).

Continuando con Maturana considero fundamental referirme a la idea de lo que él denomina cómo emocionamiento. Según sus propias palabras:

La cultura occidental, a la cual pertenecemos los científicos modernos, desprecia las emociones, o por lo menos las considera como una fuente de acciones arbitrarias, que no son confiables porque no surgen de la razón. (...) Este impedimento, esa ceguera, sostengo, nos limita en nuestro entendimiento de los fenómenos sociales. (Maturana, 96,45)

Estas afirmaciones me incitan a reflexionar acerca de la necesidad de incluir lo emocional como parte fundamental de mi discurso, no sólo como intérprete sobre el escenario, sino también a la hora de defender el porqué de cada una de las decisiones que me han llevado al resultado sonoro que el público aprecia como final de un largo recorrido, en el cual surgen una enorme cantidad de dudas e incertidumbres que si se dejan acompañar por este componente emocional serán resueltas o al menos toleradas de forma que contribuyan a una búsqueda real de conocimiento orientada más hacia el proceso que hacia el fin en sí mismo.

Según Okiñena (2021, 115), a pesar de que la investigación haya sido siempre considerada como una actividad ligada a lo racional, no podemos prescindir del emocionamiento en una investigación reflexiva sobre la práctica como debe ser la interpretación musical.

Siguiendo con el pensamiento de Maturana, es importante para mí la idea de estructura que originalmente él analiza en el ámbito de la biología, pero cuya esencia es extrapolable a la música si entendemos que una composición posee una serie de relaciones entre sus partes que constituyen un todo al igual que ocurre en la naturaleza de cualquier ser vivo. Dicha estructura posee una organización muy concreta y el conocimiento de la misma es para cualquier intérprete uno de los primeros pasos a seguir al enfrentarse a un nuevo texto musical. Además, es importante recalcar cómo para respetar las ideas del

4 Humberto Maturana. *La realidad ¿objetiva o construida? I. Fundamentos biológicos de la realidad.* (Barcelona: Anthropos, 1995)

compositor es necesario mantener esa estructura intacta (teniendo en cuenta como ítems constitutivos de dicha estructura todos los parámetros que conforman el discurso musical, tales como la altura del sonido, los valores rítmicos, el tempo, etc). Dicho esto continuará detallando que, a pesar de la necesidad de respetar la estructura de la partitura, es tarea del intérprete hacer suya su propuesta sonora. Es precisamente en ese momento, en el que la interpretación de la relaciones entre las partes que conforman la estructura adquieren un significado personal, cuando el sujeto (intérprete) toma parte activa en el conocer e influye de forma definitiva en el resultado musical.

Otro pensador cuyas ideas acerca de la teoría de la complejidad son de enorme interés para el tipo de investigación que aquí propongo es Edgar Morin. Aparece a menudo en su lenguaje los términos “sistema”, “complejidad” y “organización”. Según Morin, el ser humano debe incorporar las dificultades que encuentra en su entorno pudiendo éstas llegar a enriquecer las decisiones personales que toma. La organización del conocimiento es primordial para este pensador, que propone abandonar el denominado pensamiento lineal en virtud del pensamiento complejo, a través del cual el sujeto observa la información y es capaz de incorporarla para organizarla, lo que aumenta su conocimiento y lo convierte en protagonista de sus decisiones (Okiñena, 2021, 122).

Morin también alude a ciencias como la cibernética de segundo orden, el constructivismo sistémico o la biología, que dan la opción de lidiar con lo impreciso y lo caótico. Afirma que las ideas científicas obtenidas en el último siglo nos llevan a comprender cómo la información es aleatoria, lo que siempre provoca inquietud, ambivalencia y desorden. Es esto precisamente lo que coincide con el tipo de investigación necesaria en la interpretación musical, entendida esta como actividad subjetiva, ya que al tratarse de investigación artística habrá de convivir con el caos y el desorden del que habla el filósofo francés. Así: “la problemática del pensamiento complejo no es eliminar, sino trabajar con la paradoja, la incertidumbre, el desorden, postula la reorganización de los principios del conocimiento” Morin, 2002, 414.

Expone como pilares fundamentales del pensamiento complejo los siguientes principios⁵:

- Principio Dialógico. “Nos permite mantener la dualidad en el seno de la unidad. Asocia dos términos a la vez complementario y antagonistas” (Morin, 1994,106).

- Principio de Recursividad Organizacional. “para darle significado este término, yo utilizo el proceso del remolino. Cada momento de remolinos producido y, al mismo tiempo, productor. Un proceso recursivo es aquel en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce” (Morin, 1994,106).

- Principio Hologramático. Según Morin este principio está presente en el mundo biológico y en el sociológico (1994,107). Es así, ya que alude al entendimiento de la vida, como ecoorganización o plenitud (Okiñena, 2021, 126).

Según Okiñena, conocer desde el pensamiento complejo supone un desafío y no una respuesta, además, obliga a aceptar la contradicción a la vez que alerta a la conciencia para luchar activamente. Implica la actividad del sujeto para poder organizar con actitud

5 Edgar Morin. *Introducción al pensamiento complejo*. (Barcelona: Gedisa, 1994)

Enero 2024

dialógica. Es capaz de distinguir, sin olvidar la totalidad. Fundamenta el conocimiento desde la reflexión y pasa de plantear un programa a buscar estrategias de acción. (Okiñena 2921, 128).

Este acercamiento al pensamiento complejo ha supuesto para mí un descubrimiento, ya que al leer a Morin y Okiñena he sentido como si alguien externo describiera cada una de las sensaciones a las que me he visto expuesto en mi actividad como intérprete a la hora de enfrentarme a cualquier composición musical. Una composición musical supone un todo, dentro del cual la forma de interpretar cada una de las partes resaltará o hará pasar desapercibidos hechos tan importantes como una modulación armónica, un cambio de sección o cualquier otro aspecto que deba ser mostrado por el intérprete. En mi caso concreto y refiriéndome al estudio de la obra para violonchelo del compositor José Luis Greco, observo otro tipo de reto diferente al que me encontraría si intentara comenzar el estudio de una obra clásica del repertorio. Ya que dos de las obras que he analizado dentro de mi tesis representan piezas dedicadas a mí y por lo tanto nunca antes interpretadas, no existía ningún modelo que pudiera seguir ni ningún tipo de referente que me invitara a seguir un pensamiento lineal a la hora de desarrollar mi propuesta. Por este motivo ha sido aún más importante para mí conocer la teoría de la complejidad que me ha permitido enfrentarme a dichas composiciones de forma libre y autónoma desde un pensamiento divergente que admite la necesidad de mantener la estructura aportando mi enfoque personal (principio dialógico), permitirme observar la problemática de un pasaje concreto y convertir la dificultad en estrategia técnica para resolver tanto este como otros pasajes (Principio de Recursividad Organizacional) o tomar consciencia de la relación entre valores rítmicos y cambios de *tempi* como fuerza interna de la obra para crear un todo (Principio Hologramático).

A continuación, y antes de adentrarnos en el pensamiento de Niklas Luhmann, es necesario hacer referencia a la denominada teoría sistémica, según la cual “se produce una sistematización científica con el fin de conocer la organización de la vida en todas sus manifestaciones como un conjunto de elementos interrelacionados que forman un todo diferenciado de su entorno.” (Okiñena, 2021, 129)

A partir de aquí es especialmente interesante la teoría de sistemas de Niklas Luhmann. Este pensador, además de su obra dedicada al ámbito de lo social, realizó importantes estudios sobre el sistema psíquico y el sistema arte. Toma ideas de la teoría general de sistemas de Bertalanffy⁶ según la cual un sistema es un conjunto de elementos interrelacionados que actúa como un todo. Luhmann aporta no obstante una serie de diferencias que provienen de un enfoque enriquecido por el pensamiento complejo y por la biología. Indica además que el sistema no existe como tal si no es en relación con el sujeto que lo observa, quien se encarga de organizar la información que recibe de dicho sistema para interiorizarla y crear una nueva realidad a partir de lo estudiado. Una vez más encontramos al sujeto como centro del conocimiento y no como un observador que, de forma lineal, describe lo observado. De esta misma manera el intérprete se relaciona

6 Ludwig von Bertalanffy. *Perspectives on general system theory: Scientific-philosophical studies*. (Nueva York: G. Braziller, 1975)

con la obra musical, creando una nueva realidad que respete la estructura original de la misma a partir de las decisiones que habrá de tomar, con la duda e incertidumbre que ello conlleva, con el fin de poder defender una versión propia de la partitura.

Para profundizar en el pensamiento de Luhmann, será necesario conocer sus ideas acerca del sistema, de cómo éste se constituye y de las operaciones necesarias para ello, como son la observación en primer y segundo orden, la autorreferencia y la recursividad.

Como he mencionado anteriormente, para este pensador el sistema se constituye a partir de la intervención del sujeto como observador y organizador de la información, por lo que no existen sistemas *a priori*. Identifica lo que denomina *sistema psíquico* con el sujeto (intérprete), que posee una organización autopoietica y cuya finalidad no es la reproducción del entorno (partitura), sino interpretar la información recibida de él con la finalidad de reducir su complejidad. Esto último permite mantener su libertad y autonomía, contribuyendo a la clausura operacional. A este respecto afirma Luhmann: “no cabe duda de que los sistemas psíquicos son sistemas autopoieticos en virtud de su situación ante el entorno”⁷.

Según Okiñena, la actividad interpretativa representa una situación que pide al intérprete esta libertad. Así pues, al tratarse de una actividad subjetiva, solo podrá avanzar como ciencia si sus investigaciones argumentan desde pensamientos científicos que admitan la subjetividad en la construcción del conocimiento, ya que una actividad artística solo puede ser expresión libre y autónoma del sistema psíquico (2021, 138).

Para Luhmann, la constitución de sistema solamente puede producirse mediante lo que él denomina clausura operacional: “la clausura de operación trae como consecuencia que el sistema dependa de su propia organización. Las estructuras propias se pueden construir y transformar únicamente mediante operaciones que surgen en él mismo”⁸. Importado de la teoría biológica de Maturana, indica cómo a través de la clausura operacional, de manera autorreferente y recursiva, el sujeto organiza la información. En este sentido, la clausura operacional tiene lugar en el intérprete cuando éste decide por él mismo cómo organizar la información que recibe de la partitura en función de sus propios conocimientos, actuando de forma libre, desde un pensamiento complejo y divergente. Supone este enfoque una novedad para muchos ejecutantes, ya que plantea dilemas en la toma de decisiones y obliga al instrumentista a justificar su proceder únicamente a partir de él mismo, esto es, sin tener ya la posibilidad de escudarse en criterios externos que creen una sensación de falsa seguridad a la hora de argumentar una interpretación musical.

La observación representa la primera actividad a realizar cuando queremos constituir sistema. Okiñena explica con diferentes ejemplos tomados entre otros de pensadores como Maturana o Morin, la diferencia entre observación en primer orden y en segundo orden (2012, 139-140). La observación en primer orden hace referencia a lo que

7 Niklas Luhmann. *Sistemas sociales: lineamiento para una teoría general*. (Barcelona: Anthropolos, 1998).

8 Niklas Luhmann. *Introducción a la teoría de sistemas. Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrate*. (Barcelona: Anthropolos, 1996b).

Enero 2024

Maturana denominaba como objetividad sin paréntesis o trascendental. A través de ella, el sujeto tiene la pretensión de acumular un conocimiento que es adquirido desde un punto de vista lineal y con una finalidad concreta. Este tipo de observación es aplicable a mi ámbito de acción como intérprete en una primera instancia. En ella, procedo a un primer acercamiento a la partitura mediante el cual observo datos que me puedan proporcionar cualquier tipo de información acerca de parámetros del lenguaje musical, como puedan ser la armonía, el ritmo, el timbre, etc. A continuación existe una observación en segundo orden que está relacionada con lo que Maturana denomina como objetividad entre paréntesis o constitutiva. “la observación de segundo orden, observa únicamente cómo se observa”⁹. Este tipo de observación relacionada con el constructivismo y el aspecto biológico del conocer, es el más importante para mi actividad como músico. A través de la observación en segundo orden procedo a descodificar la información recibida de la partitura, que pasará por un filtro en ocasiones consciente y en otras no, elaborado por mí mismo, que estará constituido por elementos vivenciales de mi experiencia pasada como músico, elementos propios de mi formación cultural, así como aspectos relacionados con mi sensibilidad personal. Todo esto desembocará en una toma de decisiones que llevará a seleccionar ciertas propuestas abandonando otras que permanecerán como opciones igualmente válidas y potenciales en el texto musical, que tal vez podrán ser recuperadas en futuras interpretaciones de la obra.

Dentro de esta observación en segundo orden surge lo que Okiñena denomina como autorreferencia, mediante la cual “el observador se observa a sí mismo sobre lo que ha observado, e intenta desentrañar los aspectos y el significado de lo que encuentra” (2021, 143). Este proceso contribuye a enriquecer el proceso de investigación reflexiva, mediante el cual tengo la posibilidad de estudiarme a mí mismo durante el transcurso de mi propia investigación. De esta forma tomo parte activa en mi forma de conocer para una vez haber realizado la observación en primer orden continuar desentrañando los significados que las diferentes partes de la partitura, sus relaciones entre sí y lo que esto repercute en mi visión de la obra al completo suscita en mí. Finalmente, y vinculado a la autorreferencia, encontramos lo que Okiñena denomina como recursividad “desde la que el sujeto llega a la constitución de sentido” (2021, 144). En mi caso concreto, vuelvo una y otra vez a determinados puntos de la partitura, así como a ciertas ideas acerca de la interpretación de la misma, planteándome en distintos momentos de mi vida si deseo mantener las decisiones tomadas o si es necesario adoptar otras que enriquezcan la experiencia musical por diferentes motivos. Entre estos motivos puede darse el simple deseo de ofrecer una interpretación diferente de una obra ya trabajada, el haber descubierto en el transcurso del estudio nuevas posibilidades que afecten a fragmentos estudiados previamente u otras singularidades tan variopintas como puedan ser el ofrecer de forma acústica mi trabajo en un concierto donde la sala tenga unas características especiales que requieran adaptar mi forma de interpretar a ese momento concreto.

9 Niklas Luhmann. *El arte de la sociedad*. (México: Herder. 2005), 108.

3. Aplicación práctica

Una vez explicadas todas estas líneas de pensamiento que han modificado mi forma de entender el proceso de interpretación reflexiva y que han guiado mi investigación, debo indicar de forma concreta cuál ha sido la aplicación del marco teórico al estudio de la obra para violonchelo de José Luis Greco.

Si atendemos a los dos grandes bloques relacionados más directamente con la práctica del violonchelo que encontramos en mi investigación, como son el lenguaje instrumental en la obra para violonchelo de Greco y por otra parte una propuesta interpretativa para su obra *One Fell Swoop* (para violonchelo solo y dedicada al autor de estas líneas), debo hacer las siguientes especificaciones: en lo relativo al lenguaje instrumental, realizo una observación en primer orden a la hora de clasificar cada una de las dificultades técnicas propias del lenguaje del autor, incorporando ejemplos concretos de las seis obras que he seleccionado para acotar mi investigación. Dichas obras, que suponen la totalidad de su producción destinada al violonchelo solista o en formación de dúo, consisten en un concierto para violonchelo y orquesta (*Curvas Peligrosas*), dos obras para violonchelo y piano (*Nila* y *A tientas*), una obra para violonchelo y percusión (*The jewell of Istanbul*), un dúo para violonchelo y piano (*Woman at a window*), y dos obras para violonchelo solo (*Symbolica* y *One Fell Swoop*). He diferenciado entre cuestiones técnicas relativas a la mano izquierda, mano derecha (arco) y coordinación entre ambas manos. En la siguiente tabla menciono a modo de ejemplo algunos de los ítems seleccionados para el análisis de su lenguaje instrumental:

Mano izquierda	Mano derecha (arco)	Coordinación entre ambas manos
Pizzicato de mano izquierda	Golpes de arco	Pizzicato izquierda simultáneo al paso del arco
Glissandi	Pizzicato ordinario	Pizzicato-glissando
Armónicos naturales y artificiales	Pizzicato Bartok	Golpes de arco-dobles cuerdas
Glissando de armónicos simples y dobles	Acordes en pizzicato	Golpes de arco-cambios de posición
Registro	Bariolage	Trémolo-glissando
Digitaciones especiales	Arpeggiato	Acordes arco-cambios de posición
Colocaciones inusuales de la mano	Acordes de dos o más sonidos	Arpeggiato-cambios de posición
Uso del pulgar	Recursos tímbricos (sub ponticello, ponticello, sul tasto, sonido roto, etc.).	Acordes en pizzicato-cambios de posición
Grandes saltos interválicos	Cambios de cuerda	Cambios de arco-cambios de posición
Patrones de mano izquierda	Velocidades extremas	-
Extensiones	Notas repetidas	-
Posiciones acórdicas	Trémolo	-
Dobles cuerdas	-	-
Cejillas	-	-
Vibrato	-	-
Trinos	-	-

Tabla 1. Elementos técnicos. Fuente: Elaboración propia.

Por otra parte, una vez expuestos cada uno de los ítems creados por mí para ordenar y clasificar los diferentes elementos técnicos que contribuyen a conformar el lenguaje de su obra para violonchelo, continúo con una observación en segundo orden mediante la cual realizo propuestas para trabajar con el instrumento cada uno de los ejemplos seleccionados. Esto conlleva inevitablemente una importante parte subjetiva, ya que dichas propuestas vendrán condicionadas por mi forma de comprender la técnica y por mis experiencias previas, entendiendo que estas últimas me han llevado a ser el individuo que actualmente soy, resultado de una serie de aprendizajes y vivencias que, tal y como me ha enseñado el constructivismo sistémico, determinan mi forma de seleccionar, organizar y reinterpretar la información recibida. Por último, desarrollo en mi tesis una serie de gráficos y tablas que exponen de forma clara el porcentaje de la utilización de los recursos instrumentales mencionados en cada una de sus obras, indicando también si estos recursos suponen una novedad dentro del repertorio del violonchelo contemporáneo.

A modo de ejemplo, cito a continuación un fragmento concreto del repertorio indicando una breve propuesta de trabajo:

As if reaching for the stars ♩ = 60

(glissando always the duration of note from which it proceeds)

(until double bar, accidentals valid only for notes they precede or within a beamed group)

Fig.1 José Luís Greco, *Symbolica* (Madrid: Unión Musical, 2002), p.1, 1er sistema.

Uno de los recursos característicos en la obra de Greco para cuerda frotada es su particular y audaz uso del *glissando*. No en vano, es usado en mayor o menor medida en todas sus obras para violonchelo. A menudo incluye la indicación: “el *glissando* siempre con la duración de la nota de la que procede.”¹⁰ Con esta indicación el autor demanda que el intérprete deslice un dedo, a ser posible dentro de la misma cuerda, hacia arriba o hacia abajo dependiendo de cada caso, con la idea de conectar dos notas entre sí y generalmente dentro del mismo arco. Solicita, además que el deslizamiento comience en el mismo instante en que empieza a sonar la primera de las dos notas y durante todo el valor de la misma.

Propuesta de ejecución: Teniendo en cuenta el tipo de *glissando* que el compositor solicita (recordemos que debe tener la duración de la nota de la que procede), será imprescindible tener en cuenta tanto el tempo en el que nos encontramos como la duración de la nota en cuestión. Esto determinará la rapidez con la que debemos ejecutar el movimiento. Este a su vez debe poseer, si no se nos indica lo contrario, una velocidad constante. Para su ejecución en el violonchelo es conveniente que el dedo pise la cuerda de forma ligeramente oblicua y manteniendo algo de pronación, de manera que la cantidad

10 Traducción del autor. Solo por citar un ejemplo, encontramos esta indicación en el inicio de la particella para violonchelo de la obra *Symbolica*.

Enero 2024

de yema que esté en contacto con la cuerda no sea excesiva, ya que podría dificultar el deslizamiento sobre la misma. Recomiendo para este pasaje concreto el uso del segundo o tercer dedo, tratando de evitar el meñique no sólo porque se trate del más débil sino porque es un glissando descendente que nos lleva hasta la nota Si en primera posición y con primer dedo. Por último, se deberá tener en cuenta un adecuado uso de la presión del dedo sobre la cuerda, pues un exceso de la misma contribuiría a una mayor fricción y por lo tanto una dificultad de movimiento.

En relación a mi propuesta interpretativa de la obra *One Fell Swoop*, se da la particularidad de que es un trabajo dedicado a mí, por lo que he tenido la oportunidad de trabajar junto al compositor durante el transcurso de creación de la obra. Este hecho ha sido tremendamente enriquecedor y decisivo para el desarrollo de mi tesis. Con la intención de plasmar de la forma más transparente posible dicho proceso, he registrado y almacenado todas las conversaciones mantenidas con él acerca de posibles dudas sobre ciertos pasajes u otro tipo de interacciones entre compositor e intérprete. Dichos registros se encuentran en formato digital, tanto en versión audiovisual como de texto. De forma cronológica he procedido a enumerar y comentar cada una de las interacciones, indicando el día concreto en que se han producido. Esto ha aportado un gran dinamismo a esta sección de mi investigación, ya que se ha podido en mi opinión comunicar de forma fehaciente tanto la naturaleza de este tipo de trabajo en equipo como el ritmo que se ha seguido.

Trabajar de forma tan cercana al compositor durante el momento de la creación de una obra para tu instrumento es un proceso tan complejo como gratificante. Él ha sido influido por mis opiniones, mientras que para mí, el violonchelista, ha tenido un impacto definitivo el hecho de asistir al proceso de creación paso a paso. Esto último me ha permitido ir identificándome con la obra a lo largo de su proceso de gestación y ha influido sin duda tanto en el posterior trabajo de la misma como en el resultado final de concierto.

Una vez terminado el proceso descrito y con la obra ya concluida, he utilizado el método del análisis funcional para distinguir aquellos elementos que eran de interés especial para el desarrollo de mi actividad. En palabras de Okiñena:

El análisis funcional no busca analizar los elementos de la composición con el fin de conocer a su totalidad, sino que se trata de una operación, activada por el intérprete, que tiene como fin construir un nuevo sentido de la composición, que el intérprete expresa como nueva forma acústica, buscando perpetuar la composición como obra de arte. (2021, pp.145-146)

En este sentido, no me ha parecido oportuno realizar un análisis riguroso desde el punto de vista tradicional de esta obra. En la música de José Luis Greco encontramos como norma general una exigencia técnica verdaderamente extrema. Este hecho me ha llevado a vincular la necesidad de realizar un análisis técnico instrumental exhaustivo a otro de tipo interpretativo, ya que ambos se encuentran inextricablemente unidos. Gracias al análisis funcional he podido decidir qué aspectos son los más importantes y los más influyentes.

Vinculado con este tipo de análisis, se encuentra de nuevo la mencionada observación en primer y segundo orden. Como observación en primer orden he distinguido aquellos aspectos estructurales más importantes de la obra, así como aquellos otros parámetros que me parecen más determinantes para su desarrollo. Seguidamente, dentro de esta primera sección, he continuado realizando un análisis de las dificultades técnicas más importantes distinguidas a *priori*.

Posteriormente, he continuado con una observación en segundo orden, registrando en un cuaderno de campo cada una de mis sesiones de trabajo. A través de esta observación en segundo orden analizo en primer lugar aspectos técnicos ya que, atendiendo al constructivismo, el hecho de conocer personalmente al compositor y de haber interpretado otras obras suyas en el pasado va a determinar mi elección a la hora de buscar soluciones a los pasajes técnicos más exigentes, que son muy numerosos.

Aunque en primer lugar me detuve a resolver dichos pasajes, en todo momento tuve en mente el desarrollo del discurso musical que el texto me sugería. Esto condiciona también mis decisiones técnicas ya que dependiendo de la opción que escoja en cada momento el resultado sonoro será ligeramente diferente. Continuando con la observación en segundo orden, he utilizado los procesos de autorreferencia y recursividad para después de un primer análisis musical y fraseológico volver en repetidas ocasiones a reflexionar sobre las distintas opciones que cada uno de los fragmentos me propone y cómo combinar dichas opciones para formar un todo constituyendo así sentido y creando sistema.

Ha sido también muy importante para mí el hecho de redactar la primera biografía extensa de José Luis Greco con información que él mismo me ha proporcionado. Volviendo al constructivismo, hechos como conocer los orígenes del compositor, en el mundo del jazz y el rock, así como sus incursiones en el mundo de la danza y el baile han afectado a la organización de la información encontrada en la partitura. He tomado en ocasiones decisiones que se han visto afectadas por el simple hecho de conocer dichos datos biográficos.

Solo por poner un ejemplo, encontramos a menudo en el lenguaje para violonchelo de José Luis Greco el uso de *glissandi* (tal y como he descrito en el análisis de su lenguaje instrumental). Su afición por el rock en la juventud, así como su propia confesión en la que relataba su admiración hacia Jimmy Hendrix y los *glissandi* que éste realizaba con su guitarra, hacen que mi interpretación al violonchelo adquiera unas connotaciones diferentes a las que tendría si no tuviera esta información y trate de realizar esta técnica de una forma menos clásica o escolástica, teniendo en mente la imagen proporcionada por el compositor.

Contar con un marco teórico como el expuesto al inicio de este artículo me ha ayudado de forma definitiva a enfrentarme a la obra para violonchelo de José Luis Greco. Su estudio y posterior interpretación en público de la obra *One Fell Swoop* dentro del festival Avant-garde organizado por el Ayuntamiento de Granada y el sello IBS durante el mes de mayo de 2023 ha estado fuertemente afectada por las ideas expuestas en dicho marco teórico, que aboga por la necesidad de aceptar la subjetividad como hecho inherente a la investigación artística y por ende a la interpretación musical.

Referencias

- Luhmann, Niklas.(1996). *Introducción a la teoría de sistemas*. Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrate. Barcelona: Anthorpos.
- Luhmann, Niklas. (1998). *Sistemas sociales: lineamiento para una teoría general*. Barcelona: Anthropos.
- Luhmann, Niklas. (2005). *El arte de la sociedad*. México: Herder.
- Maturana, Humberto.(1995). *La realidad ¿objetiva o construida? I. Fundamentos biológicos de la realidad*. Barcelona: Anthropos.
- Morin, Edgar.(1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Okiñena, Josu. (2021). *La interpretación musical como proceso artístico y científico. Dos dimensiones complementarias*. Bilbao: Deusto.
- Von Bertalanffy, Ludwig. (1975). *Perspectives on general system theory: Scientific-philosophical studies*. Nueva York: G. Braziller.
- Von Foerster, Heinz. (1991). *Las semillas de la cibernética*. Barcelona: Gedisa.
- Wiener, Norbert. (1960). *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.