

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

APROXIMACIÓN A LA MÚSICA PARA VIOLONCHELO SOLO DEL SIGLO
XX

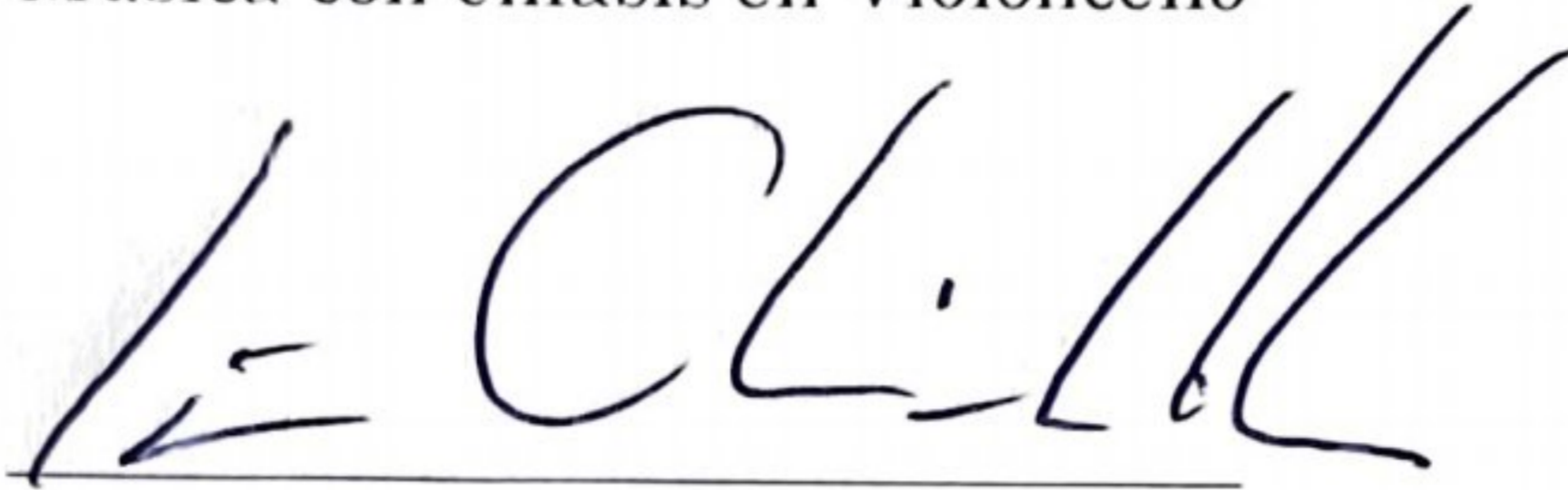
Trabajo final de investigación aplicada sometido a la
consideración de la Comisión del Programa de Estudios
de Posgrado en Artes para optar al grado y
título de Maestría Profesional en ejecución del violonchelo

CRISTIANS DANIEL GUANDIQUE ARANIVA

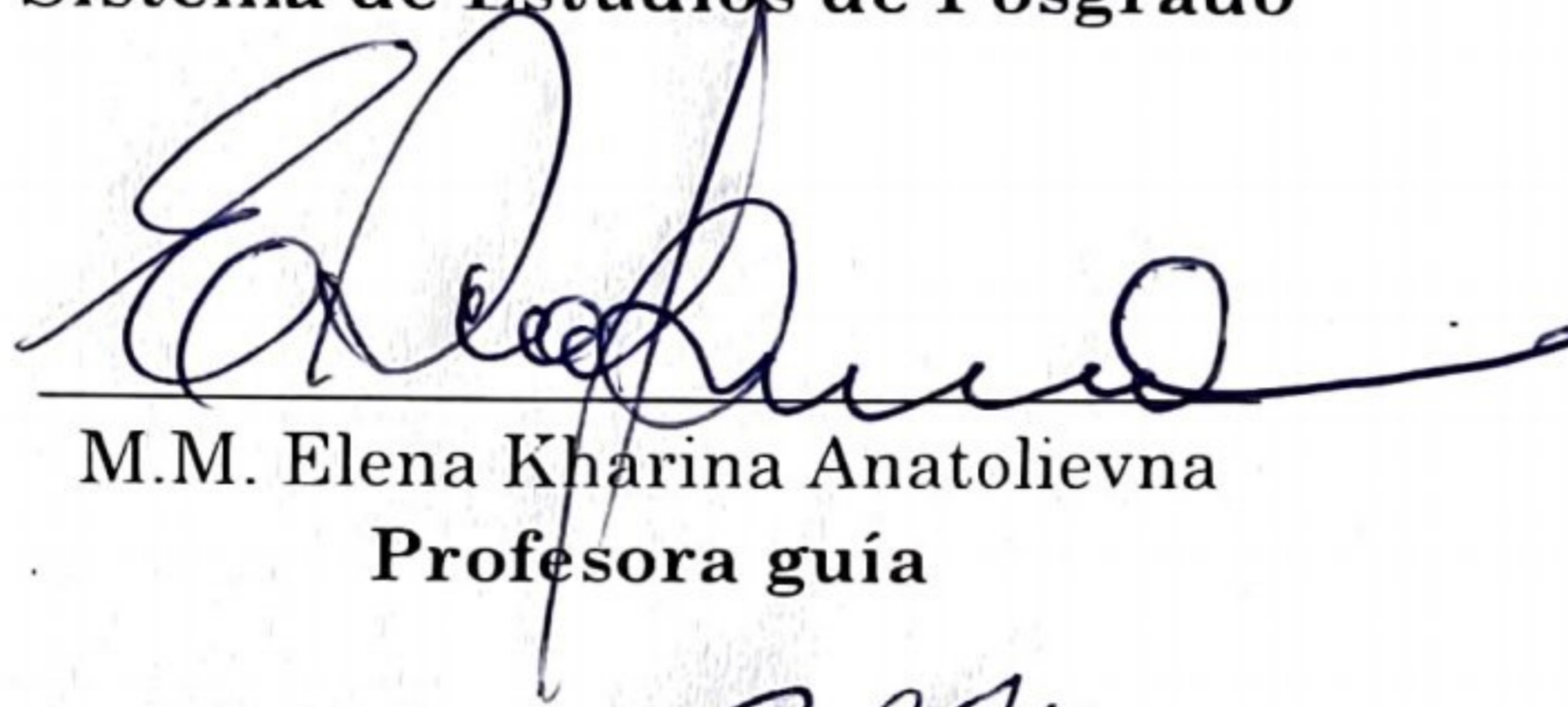
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2022

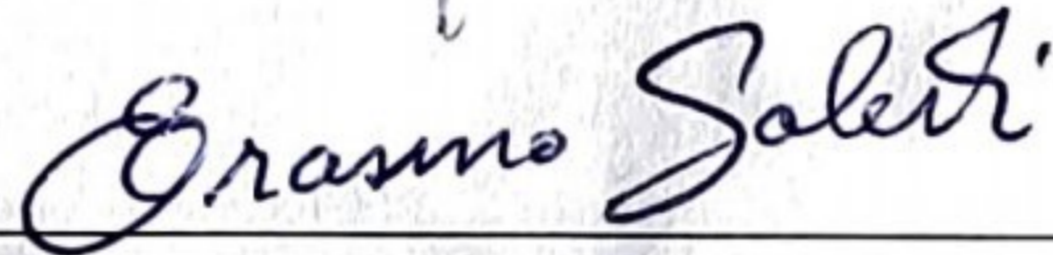
Este trabajo final de investigación aplicada fue aceptado por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Profesional en Música con énfasis en Violoncello



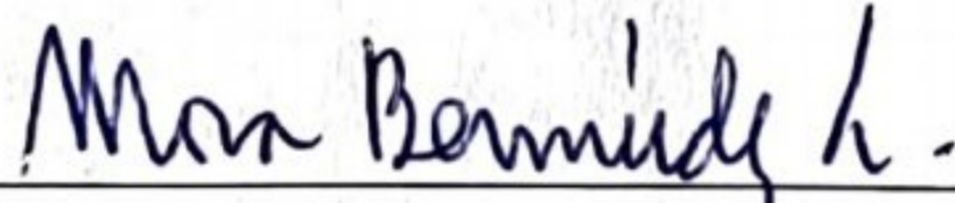
M.M. Iván Chinchilla Meza
**Representante de la Decana
Sistema de Estudios de Posgrado**



M.M. Elena Kharina Anatolievna
Profesora guía



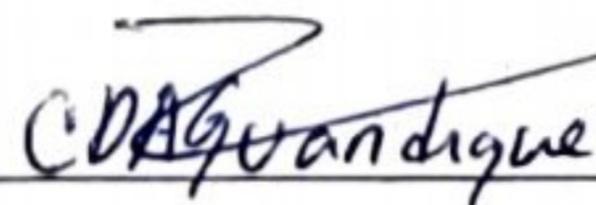
M.M. Erasmo Solerti Aguilar
Lector



M. M. Eddie Mora Bermúdez
Lector



Dr. Manuel Matarrita Venegas
Director del Programa de Posgrado en Artes



Cristian Daniel Guandique Araniva
Sustentante

Índice

Portada.....	i
Hoja de aprobación.....	ii
Índice.....	iii
Resumen.....	iv
Introducción.....	1
I Características de la interpretación científica y su relación con la interpretación de la música.....	5
II El “idioma” de la música.....	10
III Comunicación a través de la música.....	18
IV Interpretación musical aplicada: obras musicales.....	34
V Conclusiones.....	42
VI Bibliografía.....	44

Resumen

El presente texto tiene como objetivo crear una genealogía de la interpretación musical, no simplemente en su fase empírica, general o popular; sino, en un plano académico y cómo se vincula dicha interpretación con el conocimiento científico que permitirá hacer legítima una cierta interpretación sobre otra. De ninguna manera existe un juicio de valor ya sea estético o moral, mucho menos caer en academicismos o tecnocracias; sin embargo, la importancia de marcar un proceso lógico y accesible para todos, que sea apropiado para los músicos que se desempeñan en la academia, es lo que motiva la redacción de este trabajo.

Se ha rastreado el origen de la interpretación en el plano más primitivo de la humanidad, delimitando las características humanas de lo que es el tema aquí a tratar; seguidamente, se explica cómo se vincula el arte y la ciencia con la pura percepción humana. A continuación, se describe el límite de su semejanza con el idioma y se explica cómo puede articularse la comunicación musical dentro del sistema de códigos rechazando la propuesta popular de ver la música como un idioma partiendo de principios lingüísticos. Finalmente, se hace mención de tres textos históricamente importantes y considerados clásicos en el tema de la interpretación musical. Al final del texto, se hará mención de las obras específicas y del contexto de sus compositores y del lenguaje de cada una de ellas. No se pretende realizar un análisis, ya que el tema aquí a tratar no depende directamente de la morfología musical, sino de cómo realizar el proceso interpretativo de tales piezas.



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEP Sistema de
Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Cristians Daniel Guandique Araniva, con cédula de identidad 122200515533, en mi condición de autor del TFG titulado Aproximación a la música para violonchelo solo del siglo XX

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI NO *

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

CRA Guandique
FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

Introducción

El presente texto pretende profundizar en el tema de la interpretación, su genealogía y aplicación en el campo de las artes, específicamente en la música. La razón principal es que a pesar de que la vida misma se basa en realizar constantemente interpretaciones, éstas quedan relegadas en una categoría propia únicamente de lo sensorial, subjetiva y poco científica. Si se toma esta visión como punto de partida, se podría llegar a la conclusión de que la vida misma es un conjunto de puntos de vista, y que esa suma de puntos de vista u opiniones conforman el estado completo de las cosas, como si pudiera aceptarse todo con la excusa de ser “un punto de vista más”. Lo cierto es que, en los términos más materialistas, históricos y dialécticos posibles, podría llegarse a la conclusión de que a pesar de lo objetivo y concreto que cada ser humano es, existe una versión opuesta de que también se es subjetivo y surreal. Específicamente en el campo artístico, lo real y surreal, objetivo y subjetivo entablan un diálogo que se plasmará posteriormente por excelencia en las obras de arte. Por cierto, ¿no es propio de toda creación humana este diálogo entre estos dos polos de lo objetivo y subjetivo? Y es que en el campo del arte adquiere relevancia decidir tomar alguna de las respuestas, precisamente para cargar las obras con algún contenido, algún mensaje que cada intérprete deberá estar atento a descifrar. Naturalmente, el intérprete consciente de la importancia de descifrar y comunicar tal mensaje, buscará la manera (técnicas) de hacer de esta interpretación una operación lo más justificada posible, para poder destacar dentro de ese conjunto de interpretaciones que forman la totalidad de la obra junto con el objeto escrito directamente del autor; la obra completa que nace en el papel de puño del autor y se extiende a lo largo de todos los intérpretes e interpretaciones posibles.

De esta manera, nace un problema epistemológico que pregunta ¿Existe una manera científica de interpretar?, es decir, una técnica específica que nos lleve a realizar interpretaciones que estén más allá de una apreciación intuitiva y

sensorial. En este punto, la filosofía desde Platón, ha intentado llenar este vacío convirtiéndose en la respuesta a la pregunta planteada, y buscando una manera de pensar que logre llevar a las personas por un camino confiable al momento de pensar, comprender e interpretar (el análisis dialéctico en Platón, por ejemplo). Así, la inquietud de pensar de la manera correcta, dio paso al nacimiento de la lógica matemática, tratando de buscar la exactitud de pensamiento a través de “operaciones” matemáticas ejecutadas con las palabras llamadas proposiciones. Aristóteles sentó unas bases muy significativas en esa manera de pensar, la lógica, que vendría a ser una respuesta a una necesidad de pensar mejor, buscando de manera más certera la verdad.

Sin embargo, el conocimiento y la comprensión del mundo va más allá de darle sentido matemático o lógico a las ideas, por lo que resulta imposible quedarse ahí. La apreciación sensorial, la observación de la naturaleza pasó entonces a tomar importancia como la actividad inevitable para lograr conocer y comprender mejor el mundo; y así, mucho antes que Descartes o Kant, ya los filósofos y científicos hacían uso de la inspección empírica para llegar a conclusiones que con ayuda de la lógica podían darles explicación a los fenómenos estudiados. A pesar de todo, no se trató este proceso de una historia de amor con un final feliz. Todo lo contrario, lamentablemente este proceso de entender cómo comprender el mundo contiene episodios trágicos de muchas vidas que desde otros campos de estudio cobraron tal y como si se tratara de una batalla. Y es que los amigos del conocimiento y la ciencia no contaban con que había otras mentes pensando ya en sostener ideas que, a pesar de no siempre ser contrarias, sí obedecían a intereses más personales y exclusivos.

Así, el campo de hacerse del poder, conservarlo y ejercerlo se volvió un objeto de estudio, quizás mucho antes que la necesidad de conocer de manera más profunda el mundo; y esto plantea que para lograr mantener un “orden social” sería necesario tener ya un sentido de la interpretación y la comprensión de la existencia humana, aunque sea en un estado primitivo, que, dicho sea de paso,

la humanidad no ha abandonado ni lo hará. De aquí, que sea difícil encontrar el principio del hilo de la genealogía de la interpretación.

De esta manera, se plantean las bases para la clasificación epistemológica de dos maneras de acercarse al conocimiento: el empirismo, conocimiento adquirido mediante la experiencia propia u observación de fenómenos en la naturaleza; y el racionalismo, que plantea un conocimiento más concentrado en el uso de la lógica y la razón. A estos días, no podría decirse que uno se impone sobre el otro, y la ciencia da validez al complemento de ambos.

Ahora, ¿a qué viene todo esto en el campo de la música? La música, como sistema y fenómeno cultural, como producto humano plantea características que pueden describir la historia de la humanidad, su estado mental y material en las diversas épocas; pero, ¿cómo puede un interesado en el tema acercarse a entender de qué manera sucede esta revelación? Habrá que entrar en el tema de la interpretación. Y es que de manera un tanto apresurada se habla de la música como un lenguaje, sin embargo, ¿qué tan cierto es que se puede articular como un lenguaje? También este texto podrá dar luz sobre tal pregunta.

Finalmente, será necesario manejar algún tipo de metodología de la interpretación, aplicable por el interesado en comprender lo que los códigos de la música dicen y la manera en que lo dicen. Y es que no es tan simple como aceptar que al ejecutar tales códigos se da una acción comunicativa, y se dé por un hecho que el ejecutante “dijo” bien el texto, que ese “discurso” se realizó de manera exitosa y que hubo un receptor que bien captó lo que se le quería comunicar. O ¿cómo se tendrá la certeza de que hay huellas en el texto musical que “dicen” tal o cual cosa de la época del compositor.

Por el surgimiento de estas preguntas más específicas se estudiará la manera metodológica en que las diferentes corrientes epistemológicas (del pensamiento humano) trazan en algunos campos del conocimiento y su manera de aplicarlo a

la música. Este apartado será el punto culminante del texto, ya que podrá demostrar la aplicabilidad de dichas teorías interpretativas en textos musicales.

I Características de la interpretación científica y su relación con la interpretación de la música

El pensamiento científico tiene como primeras credenciales la posibilidad de percibir, demostrar y elaborar un cierto tipo de variable/s constante/s, que a la ejecución de ciertos actos habrá de producirse un resultado, y así se van conociendo la serie de leyes y la teoría de los fenómenos naturales. Sin embargo, frente a un mundo natural que está conformado por elementos muy específicos, con cantidades muy específicas de éstos, que se pueden comprender y luego interpretar con mucha facticidad, también hay un cierto límite donde el “material” de nuestro objeto de estudio tiende a ser más variable que los elementos concretos que conforman nuestro planeta¹. Y es que los seres humanos en su afán por conocer y dominar la naturaleza, también han tenido que desarrollar sistemas que puedan plasmar u objetivar la información recabada de la observación y percepción en su estado primitivo. Así, la invención de los símbolos que identifican palabras o cantidades, símbolos que significan, serán poco a poco un material producido por los seres humanos y posteriormente estudiado. Entonces, podría hacerse en primer lugar, la observación de que efectivamente existe una ciencia de la Materia, de los objetos tangibles y ciencias de lo Inmaterial. La manera en que pueden articularse, estudiarse y relacionarse ambos campos de estudio es a través de los sistemas de códigos.

Para el filósofo alemán Günter Abel (1947) el interpretacionismo ha alcanzado una importancia que va más allá de la hermenéutica, una relevancia en todos los campos del conocimiento ya que el mundo en sí, es un texto sensible a interpretarse. Cada acto es en sí causa y efecto, pensado e interpretable, capaz

¹ El estudio de las ciencias naturales cambió de rumbo frente al surgimiento de la teoría cuántica y sus influencias.

de organizar en una lógica que se convierte también en historia de la humanidad². Anota Luis Eduardo Gama:

La interpretación no es ya la actividad que se pone en práctica cuando fracasa la comprensión de sentido de algún fenómeno, y que desaparece por tanto cuando este sentido se restaura, sino un ejercicio que acompaña toda la experiencia humana de comprensión, aun en sus formas más básicas y elementales, como las que tienen lugar en nuestro empleo cotidiano de las lenguas naturales. (Gama, 2010, p 6)

El planteamiento de Abel y Gama pone en otro lugar entonces la interpretación, dándole un carácter que no obedece ya a la interpretación como consecuencia de un estudio científico de campo, sino, que tal estudio está dentro de la esfera de la sensibilidad de la interpretación y la comprensión del mundo que nos rodea.

La interpretación o hermenéutica³ tiene su núcleo de estudio precisamente en el uso de las palabras y también en otros códigos no escritos. En primer lugar, tal cual fuera una expresión artística, el uso de la palabra, la imagen, la performatividad son creaciones humanas destinadas a la interpretación, y cada una a su manera encierra cierto tipo de códigos interpretables. Tanto para realizar la obra interpretable como para “leerla”, comprenderla e interpretarla, será necesario el aprendizaje de técnicas (artes) indispensables para transferir los mensajes.

En este punto, serán tomadas las definiciones usadas por Mauricio Beuchot de su hermenéutica filosófica⁴

² Gama, L. E. (2010). *Interpretación y relativismo. Observaciones sobre la filosofía de Günter Abel*, Grupo de investigación en Hermenéutica del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia.

³ De aquí en adelante pueden tratarse estas palabras como sinónimos.

⁴ Aguayo, (2001). *La hermenéutica filosófica de Mauricio Beuchot*, Ducere, México.

La hermenéutica como arte:

Nuestro profesor acepta el concepto aristotélico de arte: “conjunto de reglas que rigen algo”. La hermenéutica es un arte porque, de su constante aplicación, se han elaborado conjuntos de reglas que guían, las cuales van aumentando con la experiencia interpretativa.

En efecto, según se va elaborando la exégesis, el hermeneuta descubre nuevos modos de utilizar la interpretación, nuevos campos de aplicación; puede mejorar las reglas utilizadas, desechar algunas y proponer otras, etc. Todo ello permite mejorar su arte hermenéutico. De aquí se siguen algunas propiedades de las reglas: son dinámicas, generales para preservar la individualidad del texto, pero también acercarlo a nuestro acceso cognoscitivo (ciertamente sin traicionar su peculiaridad); y también reglas que descubran los significados del texto a la luz de los diversos contextos posibles (teniendo siempre conciencia de la contextuación) (Aguayo, 2001, pp 13-14)

En esta definición, se puede encontrar el conjunto de características que ya Beuchot arroja sobre la interpretación artística; sin embargo, también es de interés en este texto repasar cómo se logra articular la dimensión artística con la dimensión científica del texto a interpretar, y como lograr darle un nivel más profundo a la lectura (comprensión e interpretación de un texto). Tómese en cuenta la necesidad académica de realizar una interpretación de tal característica que pueda ser utilizada en un texto musical.

Continúa Aguayo con la definición de hermenéutica como ciencia:

Beuchot hace suya la definición, de Aristóteles, de ciencia: “Conjunto estructurado de conocimientos en que los principios dan la organización de los demás enunciados”. ... Una de las peculiaridades de la ciencia es su estructura, la cual le confiere determinado orden a los conocimientos, originándose, con ello, su unidad. Opuestamente el conocimiento común

(vulgar) no está integrado, es decir, no es frecuente relacionar uno o varios conocimientos con otro u otros, lo que conlleva visiones parciales y superficiales de la realidad; percepciones variables de las cosas, actitudes, etc., que hoy se tienen y mañana se cambian. (Aguayo, 2001, p 14)

Nótese entonces, que la estructuración tanto de los sistemas de símbolos como la articulación de estos, la recopilación y clasificación de la información y el uso que luego se hace de los mensajes interpretados otorgan a la interpretación un carácter de ciencia. No podría entonces decirse que una opinión aislada o de “vista rápida” pueda tener un carácter científico ni artístico, ya que sería un texto poco pensado, organizado y aislado.

Ahora, ¿cómo se unen el Arte y la Ciencia en la hermenéutica?; así continua Aguayo puntualmente:

Sin el conocimiento de algunos principios (ciencia), imposible interpretar (arte); si no se aplican (arte) ciertas formas (ciencia), no hay exégesis⁵. (Aguayo, 2001, p 15)

De esta manera, se puede percibir un carácter dialéctico entre el arte y la ciencia que se lleva a cabo en el acto de la interpretación; esto siempre y cuando exista un esfuerzo por aprender las reglas y la “mecánica” de los sistemas utilizados. En música, por ejemplo, llámese así al entrenamiento auditivo, conocimiento de la teoría musical (armonía, contrapunto, análisis, instrumentación, historia, estilo, etc.). Mientras más se pueda profundizar y perfeccionar el conocimiento y la habilidad técnica de estas ramas de la teoría musical, mejor será la comprensión y el análisis de la obra, el texto primigenio que dará inicio a la totalidad de la obra.

Al igual que en la filosofía interpretacionista de Abel, hay una propuesta dialéctica de la interpretación, que crea un vínculo entre el creador y su mundo, y los receptores y su mundo, pasando por el intérprete (en el caso de la música,

⁵ Sinónimo también de interpretación y hermenéutica dentro de este texto.

el ejecutante) como un interlocutor. De esta manera Abel plantea tres niveles de la interpretación:

El primer nivel plantea la localización espacio-tiempo que se hace de un objeto o una acción. Es decir, una percepción no mucho más allá de lo básico de un objeto (obra de arte, para el interés de este texto). Por ejemplo, cuando se tiene en cuenta el país de origen de una obra, la época de composición, la instrumentación y el destino de su ejecución. Se nota ya una intencionalidad, se marca una locación del objeto. De ahí, nace el segundo nivel, que consiste en crear una relación del objeto con su espacio tiempo y el ambiente social-intelectual de su tiempo. Por ejemplo, si se sabe que Johann Sebastian Bach escribió una pieza llamada Misa en si menor, que tiene como destino un lugar determinado para ser ejecutada, una lista de instrumentos y cantantes que deberán emplearse, y el año en que fue escrita. En un segundo nivel, se haría relación de aquella obra musical con el contexto histórico del compositor; cuáles acontecimientos se daban en aquel lugar, y el significado que el compositor agregaba a la creación de la pieza, sus motivaciones, que seguramente no fue escrita por ocurrencia casual (y aun así tendría mucho material de orden psicológico que analizarse frente al acto de composición). Finalmente, el tercer nivel de la interpretación representa las hipótesis que se plantearán sobre la relación del espacio y tiempo con el contexto cultural que llevará al hermeneuta a decidir la manera de lectura (ejecución) de aquel objeto o acción.

Así, la interpretación adquiere un carácter científico en la medida en que se somete a procesos formales que ordenan la información y le dan sentido. Claro que debe pasarse por la primitiva sensación y percepción de primera vista que otorga un valioso efecto de sorpresa de un primer encuentro con el objeto; sin embargo, habrá que darle un contexto y encontrar las relaciones culturales, políticas, filosóficas, etc., que existan entre el objeto y su contexto para luego, con ayuda del conocimiento técnico ordenado se pueda interpretar y reproducir las ideas a la audiencia.

II El “idioma” de la música

Como acuerdo general de la condición humana, la música comunica. Incluso, si se deja aparte la música que consta de palabras, llámese canción popular, canción de arte, obra coral, etc. Más allá del significante transmitido por estos textos empleados en esas creaciones, hay una propiedad comunicativa de la música puramente instrumental, lo cual será de mayor interés en este texto⁶. Sin embargo, será interesante poder intentar una comparación de la música y su sistema de comunicación con el sistema lingüístico de comunicación. De aquí, nace la interrogante de ¿Es la música un lenguaje? Muchas veces se tiende a utilizar de manera un tanto apresurada y permisiva, quizá poética, la expresión “el lenguaje de la música”. A esto, habrá que hacer un análisis de lo que implica se toma esta expresión como cierta.

Primeramente, es necesario examinar el concepto de comunicación, que para este planteamiento se toma el de Christian Baylor y Xavier Mignot⁷:

Por comunicación hay que entender la transmisión de una “imagen” que se efectúa esencialmente a través de los medios de comunicación. Naturalmente, es preciso que esta imagen, es decir, la representación que nos hacemos de la persona en cuestión, sea a la vez fuerte y favorable (lo cual no es la misma cosa), pues si no, se dirá que el individuo “no da la imagen”, que “comunica mal”. Su imagen no es la que él desearía transmitir. En vez de dejarla al azar, tiene un enorme interés en reforzarla y en volverla positiva, si no lo es aún. (Baylor y Mignot, 1996, p 14)

Como puede leerse en la cita, se tiene la descripción de lo que se entiende por comunicación enfocado en materia de lenguaje. Sin embargo, llama la atención que se anote la presencia de una “imagen” que debe ser transmitida. En el caso de interés de este texto, a través de los medios de comunicación que serán los

⁶ El objeto de aplicación de este estudio de la interpretación será una selección de música para violonchelo solo escrita en el Siglo XX.

⁷ Baylor, C. y Mignot, X. (1996). *La Comunicación*, Catedra, 1996, Madrid.

sonidos que producen los instrumentos musicales, principalmente. Ya será otra historia si se comienza a pensar en productos audiovisuales que registren los instrumentos. Lo importante es que, en este punto, la comunicación escrita y la comunicación por la música tienen los mismos objetivos: transmitir imágenes.

Si se sigue con el texto de Baylor y Mignot:

Pero hablamos de sentido fuerte de la comunicación en la medida en que esta imagen es buscada, ya por la propia persona o por sus representantes. Tal comunicación tiene, entonces, un carácter intencional, tiene un fin. Está claro que los procesos de comunicación intencional son favorecidos o estorbados por factores que no dependen necesariamente de la voluntad del comunicador, pero que es preciso tener en cuenta. (Baylor y Mignot, 1996, pp 14-15)

En términos musicales, podría apuntarse que el sentido fuerte de la comunicación estará definido tanto por las cualidades de organización de las acciones instrumentales apuntadas en la partitura como la calidad y solvencia de el o los intérpretes. De ahí que, para obtener una transmisión efectiva, haya que buscar, si se es compositor, una organización clara de las ideas musicales, y si se es intérprete, se tendrá que hacer un trabajo de hermenéutica lo más detallado y profundo posible, con el instrumento en las mejores condiciones y en el espacio apropiado para dicho intercambio de información. Mas adelante se volverá sobre este tema.

Claro que los compositores cuando trabajan en una obra musical no necesariamente tienen la intención de transmitir determinadas imágenes; es decir, el creador no tiene control sobre lo que los intérpretes o la audiencia “entenderán” de la pieza. A pesar de que hay una intencionalidad clara desde el momento en que se decide plasmar en un papel una idea que pueda ser leída posteriormente por una persona desconocida, la meta de la comunicación exitosa

no siempre va hacia un texto o imagen específica, ya que a veces va directamente a la percepción de ambientes o sensaciones; pero, ¿que no hay imágenes también en éstos?, puede pensarse que sí.

Un texto⁸ de Arnold Schönberg dice:

Son relativamente pocas las personas capaces de comprender, en términos puramente musicales, lo que la música expresa. El suponer que una pieza de música debe acumular imágenes de una u otra especie y que si estas faltan la pieza no ha sido entendida o carece de valor, es algo tan extendido como solamente puede serlo lo falso o lo vulgar. Nadie espera tal cosa de cualquier otro arte, sino que se contenta con los efectos de sus elementos; aunque bien es verdad que en las demás artes el tema material, el objeto representado, se ofrece por sí mismo automáticamente al limitado poder de comprensión del intelectualmente mediocre. (Schönberg, 1963, p 25)

Entonces, ¿de qué manera comunica la música? ¿cuáles son las herramientas que carga de información, y qué tipo de información carga? Como se puede notar, el mensaje escrito por el compositor (emisor) llegará en primer momento a un intérprete receptor, y luego, éste intérprete con su instrumento deberá “repetir” este mensaje a una audiencia. Tendrá entonces el primer receptor (intérprete) una serie de datos obtenidos directamente del texto musical. Habrá algunos datos que fueron plasmados de manera no intencional pero que crean una imagen “psicológica” del autor. En términos semiológicos estos indicios son llamados “índices”. Un ejemplo claro es cuando hay una influencia de tipo folklórica en la música de un compositor. Probablemente esta evidencia de un uso determinado de escalas, acordes, ritmos o métricas sea escogida por el compositor, sin que sea necesario que este compositor pertenezca a determinada etnia, pero el hecho de que sea parte de su imaginario pondrá en evidencia que esa persona capaz de recrear dichos indicios en el papel ha tenido que estar

⁸ Schönberg, A. (1963). *El Estilo y la Idea*, Ser y tiempo, Madrid.

expuesta a tal información. Incluso en el caso más intencional del uso de estos elementos, habrá una revelación de información a través de los índices. Así también, la presencia de elementos culturales muy marcados en una obra musical no solamente expresa las influencias que tiene un compositor, sino que siendo intencional el uso de esos recursos, se puede observar lo que ese compositor pensaba que representaba una determinada cultura. Escribir una obra musical es prácticamente en este sentido semiótico una huella que deja en evidencia mucha información para un intérprete sensible. Debe entenderse también que el término índice no es un sinónimo a la ligera de “señal”. Según Baylor y Mignot, señal es un tipo de “índice” muy intencionado. Una señal está colocada a propósito en un texto. De esta manera, en un texto musical, una señal estaría brindando una idea más específica de lo que se quiere en la interpretación. Por ejemplo, cuando el compositor apunta un estado de ánimo (*allegro, triste, dulce, con júbilo, lontano, etc.*) También con los apuntes propios del tratamiento instrumental (*solo, tutti, detrás del escenario, etc.*). De igual manera cuando hace una referencia a otro texto musical, una cita. Queda claro que la intención del compositor ha sido revelar esta información que en esta teoría del lenguaje se llamará señales, mientras que aquel material que funciona en términos deductivos del intérprete formará parte de un grupo de indicadores llamados índices.

Otros conceptos que pueden tener en común la comunicación musical con el lenguaje es el signo, el cual consta de significante y significado, o señal y sentido. En este punto la música y el lenguaje comienzan a tomar distancia uno del otro, debido a que los sonidos tienden a tener un sentido mucho más abierto que las palabras. A esta cualidad se le llama omnipotencia, y también, según Baylor y Mignot está presente en las imágenes. Esta cualidad es precisamente la que da un sentido de “universalidad” a la música. Claro que esta universalidad no podría ser absoluta, ya que deja abierto el camino para que haya muchas maneras de ser interpretado el “discurso” musical instrumental; ya que, al aparecer la palabra, se tendrá condicionado el sentido significante de la música

y perderá universalidad, al menos si se pretende seguir a la palabra (texto escrito).

En último lugar, el concepto de símbolo aplicado a la música, estará muy relacionado con las señales, y de hecho podría decirse que es un tipo de señal, que tiene un significado muy específico. Por ejemplo, el uso de instrumentos específicos típicos de una cultura que estén cumpliendo un rol cargado de significado (bandoneón para el tango, la gaita para la música escocesa, la marimba para música latinoamericana o africana, etc.), la presencia del canto gregoriano y su referente a la iglesia católica, etc.

A pesar de los paralelismos encontrados en la comunicación a través de la música y el lenguaje sería incorrecto pensar entonces que la música es un lenguaje. Más bien se trata de un sistema de signos que comunica de muchas maneras, aunque no con la misma especificidad del lenguaje y las lenguas pero que tiene un altísimo valor estético gracias a su omnipotencia comunicativa. Claro que esta conclusión puede ser también analizada de otras formas. Especialmente por el planteamiento que hace Baylor y Mignot del lenguaje con la música:

En principio el compositor escribe para los demás: para los practicantes o para los oyentes, que pueden, pues, ser considerados como destinatarios. No obstante, no tiene como objetivo, o al menos como objetivo principal, el hacer nacer en ellos una significación precisa (aparte del caso bastante marginal de la música imitativa); trata de suscitar en ellos una impresión de orden estético. ¿De qué se trata pues? ¿Es análoga a la que sentía o buscaba el compositor? No lo sabemos. Por otro lado, resulta difícil identificar las señales en música. Una nota, un ritmo, es decir, un componente elemental de las obras musicales, no tienen significación en sí mismos. Un tema musical, una melodía, un movimiento son los únicos susceptibles de provocar la emoción, el placer estético y merecen el nombre de signos. Señalemos que si, al contrario de lo que sucede en el lenguaje, en la música no se utiliza un inventario de signos predefinidos

comparables a las palabras, al menos esos signos, contruidos muy libremente, están constituidos por elementos recurrentes, las notas y los silencios. Se trata de una especie de articulación y el solfeo hace pensar en la fonología. Pero las cosas están mucho menos claras que en el lenguaje. (Baylor y Mignot, 1996, p 45)

Entonces, si es descartable la posibilidad de que la música sea un lenguaje propiamente, ¿Cómo expresa esa impresión estética? Hay elementos que por su imprecisión no pueden ser comparables con los componentes del lenguaje, aunque es evidente que se transmite una información no tan incierta o imprecisa. Pareciera que en la medida en que el intérprete puede estar más informado sobre el texto musical y su autor, puede encontrar índices y señales que brinden una idea más acabada sobre la obra, pero, ¿influirá esto sobre la eficacia de la interpretación o habrá un límite al que el intérprete puede llegar a pesar de profundizar en el texto musical, sus índices y señales y los datos que se pueden obtener sobre su autor y su época. En el primer capítulo se comentó la importancia de seguir un método de interpretación, ya que no basta con manejar de manera desordenada la información.

En el libro *Los límites de la Información*⁹, Umberto Eco plantea la existencia de dos tipos de lectores, extremos (Eco, 2016, p 45). El lector modelo ingenuo (semántico) y el lector modelo crítico. Plantea que el segundo tipo de lector, no irá únicamente tras las intenciones del autor (a pesar de toda la información que los índices puedan arrojar) ni la del texto en sí, ya que éste tipo de lector (intérprete) “moldeará el texto para adaptarlo a sus propósitos”. Esto plantea un reto aun mayor al intérprete musical informado, ya que no siendo suficiente el recuperar información y procesarla, y no siendo suficiente el lograr ejecutar o reproducir las notas escritas en la partitura a la manera que el compositor apuntó, es necesario integrar estos elementos y apropiarse entonces del discurso, para “entregarlo” a la audiencia de una manera humanizada y personal. Pero,

⁹ Eco, U. (2016). *Los límites de la Interpretación*, Debolsillo, Barcelona.

¿Qué tan libre se puede ser en esa entrega? Habría que buscar este límite en la misma intencionalidad con la que el compositor plasmó sus ideas en el papel, no dejando en el aire todas las opciones como posibles maneras de interpretar su obra.

Otro de los planteamientos que han vinculado a la música con otras ramas de la interpretación, es la retórica musical, la cual plantea una propuesta análoga con las figuras retóricas de la poesía, provenientes del arte retórico que desarrollaron los griegos en el Siglo V a. C.¹⁰. la cual se llamó Música poética. A diferencia de la relación que se hizo antes con el lenguaje, esta visión de la música tiende a ser menos textual y se enfoca directamente en el “diseño” del material musical. Es decir, de los usos que hace el compositor de las melodías y su relación entre sí. Poder apreciar la música de esta manera, basándose principalmente en su estructura, se puede llegar a descifrar cierta intencionalidad expresiva por parte del compositor. Por ejemplo, cuando hay una melodía que esté escrita en cierta métrica, ya estará reflejando algo a partir de esa escogencia del compositor; así mismo, si la melodía asciende o desciende, si hay repeticiones rítmicas en su construcción, -e incluso cuántas repeticiones contiene, será relevante y simbólico tal y como sucede en la música sacra de Johann Sebastian Bach-, la imitación de los temas en las otras voces, -cosa que a pesar de estar utilizando instrumentos principalmente melódicos, los compositores pueden crear efectos polifónicos e imitativos-, el uso de los intervalos y los típicos ritmos de danzas, tales como la *Allemande*, *Minuet*, *Giga*, etc.

Cabe la advertencia, para efectos interpretativos, de no sobrecargar el análisis con etiquetas retóricas¹¹:

Precisamente fue su uso indiscriminado la que condujo a la retórica musical a su obsolescencia. La *Música poética* produjo una sobredosis de terminología compleja y una sinonimia conceptual *abrumadora*. El mismo

¹⁰ López Cano, R. (2011). *Música y Retórica en el barroco*, Amalgama, Barcelona.

¹¹ Idem.

fenómeno podría ser nombrado y conceptualizado por varias figuras simultáneamente y prácticamente no habría nada en las obras musicales que no pudiera ser catalogado como figura retórica. (López Cano, 2011, p 16)

Entonces, la retórica musical adquiere relevancia no en la deconstrucción de la obra en cada una de sus figuras, sino en momentos especiales y significativos de la obra. ¿Cómo saber cuáles son esos momentos?, sería necesario para esto, entrar en diálogo con la información recabada en la propuesta de Abel, encontrada en el segundo nivel de interpretación (antes de pasar al tercero que sería la toma de decisión por parte del intérprete). Finalmente, la interpretación de una obra musical dependerá de la toma de decisiones por parte del intérprete sobre los aspectos que desea destacar

Hasta aquí, puede notarse que tanto la visión lingüística como la visión retórica de la música, tienen elementos aplicables al análisis musical para la interpretación. Por supuesto que no son las únicas posibilidades, -afortunadamente-, si son las dos corrientes que vinculan a la música directamente con la morfología del lenguaje, es decir, que intenta entablar analogías o paralelismos entre las palabras y los sonidos. Dentro del marco trazado por estas dos visiones, cabe destacar, que habrá que poner a trabajar todas las estrategias científicas que conduzcan a enriquecer y cargar estos planteamientos.

III Comunicación a través de la música.

La comunicación a través de la música puede lograrse por medio de varios recursos, más allá de lo parecido a un lenguaje que pueda ser. En realidad, la comunicación a través de la música tiene muchos recursos que por medio de la semiótica se pueden notar y tejer. Y es que hay que aclarar que la música (puramente instrumental) no contiene por sí misma ningún código que pueda asociarse de manera concreta con una sola palabra; es decir, no existe una codificación única, por lo que “dice” o “se entiende” por medio de su ejecución queda abierto al imaginario de cada persona. Claro que, en alguna medida, los compositores pueden dejar alguna guía (señal) sobre lo que pretenden con cada “gesto” musical. En alguna medida se pueden restringir las opciones de intencionalidad o significante del compositor.

Ahora, en este punto la comunicación a través de la música comienza a tomar profundidad histórica, estética y espiritual. La música a través de los siglos ha sido objeto de un cierto uso que los seres humanos han hecho de ella, y según el enfoque o el uso, así será la necesidad de cargar de tareas a las creaciones musicales. En este punto, y antes de entrar en la manera en que la música expresa o comunica se hará un repaso sobre dos ideas importantes: la valoración estética de la música, intrínseca a la interpretación; y la importancia de la vida cotidiana en la producción musical, y por lo tanto en su transmisión de mensajes.

Cuando se piensa en la comunicación, es decir, en la transmisión de un mensaje o de información por medio de los sonidos (y no necesariamente únicamente por el sonido) quizá se tenga la idea de que quien escribiera esa música quería dar un mensaje al oyente, y de alguna manera es así, pero detrás de dicha posibilidad de decodificación hay una dimensión estética que está incrustada tanto en la creación como en la interpretación de dicho mensaje. Y es que debe quedar claro que entre la interpretación y la estética hay una brecha mucho más delgada que la que pudiera aparentar. En primer lugar, examínese que estética etimológicamente descende del término griego *aisthetikós*, “susceptible de

percibirse por los sentidos; derivado de *áisthesis*, “facultad de percepción por los sentidos” y posteriormente de *aisthánomai*, “yo percibo, comprendo”¹² (Coromines, 2012, p 234). Entonces, elaborar una interpretación implica, como se observó en el primer capítulo, una comprensión, pero también una construcción estética.

La estética como subdisciplina de la filosofía tiene su propia historia y ha sufrido diferentes enfoques a través del tiempo. La estética se ocupa de temas relativos a la belleza, posteriormente, también relativos al arte. La filosofía del arte, es la parte de la estética que se ocupa de los tópicos estéticos concernientes al arte; lo que de momento en este texto será de interés más relevante. Será necesario centrarse en ¿qué es lo que da valor estético a una creación musical? Ésta ha sido una pregunta medular en la historia de la estética y en la problemática de la estética, ya que ni la belleza ni la percepción son absolutas o iguales a cualquier ser humano, ya que éstas dependen naturalmente del contexto socio-cultural de cada elemento receptor. Según la historia de la Estética¹³, (Honderich, 2008, p 372) Hume en los albores de la disciplina (1757), apunta:

Los juicios sobre el gusto, que en este contexto son juicios críticos sobre las artes, están fundados en sentimientos sobre la belleza, pero los sentimientos no tienen referencia alguna a los estados de cosas en el mundo y son meramente subjetivos, así pues los juicios del gusto, que frecuentemente colisionan entre sí, podrían ser todos ellos igualmente “correctos”. Una idea muy cercana a la idea dialéctica muy posterior (1963) de Karel Kosik, de que la realidad de las cosas es la totalidad de sus interpretaciones¹⁴; idea que ha sido una de las columnas del planteamiento teórico de este texto. Sin embargo, como bien se ha aclarado antes, lo importante es cómo puede dársele forma a la lectura cada vez más comprendida de toda la información que la ejecución de una obra revele de su autor y de su tiempo; es

¹² Coromines, J. (2012). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid.

¹³ Honderich, T. (2008). *Enciclopedia Oxford de Filosofía*, Tecnos, Madrid.

¹⁴ Kosik, K. (1963). *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México.

decir, una lectura informada. Según la lectura de Honderich¹⁵ (Honderich, 2008, p 373) de la visión estética de Immanuel Kant, esta libertad de la que cualquier ser humano goza sobre la obra de arte, tendrá como componentes esenciales en la creación de obras de arte el elemento material y el elemento formal. La unión de forma y materia en el arte para crear la autorrealización humana en las obras artísticas. Como puede observarse, la problemática de la Estética tratará de explicar de qué manera la forma (Estructura) y el material (las notas, los sonidos) se unen para formar las obras musicales que darán vida y estarán cargadas de información destinada a ejecutante y espectador. De esta manera, la construcción cultural y social de los receptores será crucial en la manera en que se realiza la valoración estética (interpretación). Cada interpretación tendrá entonces una estructura clara por la que el ejecutante aprende e interioriza la obra y que servirá luego para exponerla frente a un público. También debe quedar claro que hay una intencionalidad performativa en cada obra musical; es decir que cada compositor ya ha imaginado la ejecución de la obra bajo ciertas circunstancias. Para efectos de este trabajo, que tendrá como objeto la interpretación de la música para violonchelo solo, será entonces claro, que los compositores sabían exactamente cómo se ejecutarían físicamente las piezas; es decir, no únicamente la emisión de los sonidos, sino, los movimientos que cada una de las manos debería realizar. Más adelante se profundizará sobre este tema.

El segundo punto a aclarar es el de la importancia de la vida cotidiana en la interpretación (valoración estética) de una obra de arte. Para esto, se ha utilizado la Estética de Georg Lukács¹⁶, debido a que aborda la visión estética a través del filtro de la cotidianidad de los seres humanos, planteando que las obras de arte

¹⁵ Honderich, T. (2008). *Enciclopedia Oxford de Filosofía*, Tecnos, Madrid.

¹⁶ Georg Lukács (1885-1971) filósofo marxista. Recalcó la distinción entre la verdadera conciencia de clase y la conciencia de clase "adscrita": las actitudes que adoptaría el proletariado si fuese consciente de todos los hechos.

son el producto de plasmar la vida cotidiana en material concreto, darle forma y sentido y así comunicar su significado estético.

Así pues, la pureza del reflejo científico y estético se diferencia, por una parte, tajantemente de las complicadas formas mixtas de la cotidianidad, y, por otra parte, ve siempre cómo se le desdibujan esas fronteras, porque las dos diferenciadas formas de reflejo nacen de las necesidades de la vida cotidiana, tienen que dar respuesta a sus problemas y, al volverse a mezclar muchos resultados de ambas con las formas de manifestación de la vida cotidiana, hacen a ésta más amplia, más diferenciada, más rica, más profunda, etc. , llevándola constantemente a superiores niveles de desarrollo.¹⁷ (Lukács, 1966, p 35)

De esta manera, Lukács induce al lector a pensar en que lo que la música y cualquier obra de arte comunica, estará constantemente ligado a la vida cotidiana de su autor. A pesar de todos los enfoques que a lo largo de la historia ha adquirido la estética, puede tomarse como válido que siempre ha estado atada al comportamiento cotidiano de los seres humanos, al concepto de belleza que se tenga dentro de su cultura y al material y estructura que el creador ha decidido utilizar para construir su obra. Es interesante apuntar que otros planteamientos estéticos apuntan a posiciones bastante diferentes, por ejemplo, dándole un carácter dentro de lo irreal a la obra de arte¹⁸:

No solo en lo pictórico lo artístico es irreal, también en las demás artes es ésta la nota distintiva. En el teatro, no es el personaje quien se hace real en el actor que representa a Hamlet, sino el actor quien se hace irreal. En el caso de la música, ¿qué sucede cuando oímos la Séptima sinfonía de Beethoven? Algunos en el auditorio cierran los ojos, como si intentaran desinteresarse de lo visual; muchos de los que miran a la orquesta no ven en realidad lo que están mirando; llega un momento en que se deja de

¹⁷ Lukács, G. (1966). *Estética*, Grijalbo, Barcelona.

¹⁸ Estrada Herrero, D. (1988). *Estética*, Herder, Barcelona.

percibir la presencia del director y de los componentes de la orquesta.
(Estrada Herrero, 1988, p 234)

Ciertamente cada individuo tiene la libertad de acercarse a la obra de arte tal cual su antojo indique; sin embargo, siendo el tópico de la interpretación informada -como lo había dicho Eco- el centro de este texto, deberá recordarse que aunque haya un componente irreal, subjetivo y muy personal desde el punto de las emociones, deberá enrumbarse la interpretación de un texto musical, en este caso, por la vía de la ciencia, en el sentido de que debe interpretarse con coherencia basada en información comprobada. Todo lo que quede por fuera de esa base de información puede ser que agregue a la interpretación (ejecución) un componente atractivo, pero que para el mundo académico científico no tendrá un significado notable. Por supuesto que puede prestarse para especulaciones y debates, sin llegar a ninguna conclusión sólida, seguramente. Entonces, habría que basar todas las posibilidades de interpretación en distintos tipos de lecturas. Ciertamente en un texto musical (instrumental) donde la palabra es el último de los recursos, cabe mucha especulación, la teoría del lenguaje, la retórica musical y el estudio histórico de la sociedad y los medios de producción marcarán la línea de las decisiones. En otras palabras, es recomendable basarse en el materialismo histórico y dialéctico para decidir una línea de interpretación. Todo lo que se mueva fuera de ese ámbito será aceptable por la audiencia y hasta puede que logre un efecto sensorial único en la pieza, pero se alejará de la academia y la ciencia. ¿Qué pasa con las ideas musicales que llegan a ser un “canon” en la interpretación de ciertas piezas? Mas bien, podría decirse que todas las piezas tienen un componente de “tradicionalismo”, es decir, que se ejecutan o interpretan de cierta forma porque otra persona (ojalá más capaz) lo hizo; sin embargo, esas tesis de ejecución no irán de la mano con la ejecución informada, y mas bien quitarán libertad y personalidad a la obra misma, devaluando incluso la ejecución que se pretende imitar, creando una caricatura o copia de la pieza e interpretación anterior; por no mencionar que se va perpetuando una idea equivocada de la pieza.

Estrada Herrero continúa diciendo:

El juicio estético encierra una dimensión netamente psicológica. Su cópula expresa una cualidad que no tiene ni el rigor dialéctico de los atributos lógicos, ni el alcance ideal de los atributos morales, ni la fuerza racional de los atributos metafísicos. Es la suya una identidad subjetiva difícil de establecer y que, sin embargo, conlleva una exigencia de validez universal. (Herrero, 1988, p 503)

Por lo que a pesar del planteamiento del juicio estético como una posición “volátil”, el mismo Estrada admite que es necesaria esa validación universal, que según el análisis que se hace en este texto, se podrá hacer a través la ubicación del Ser en un plano más materialista, más cercano al planteamiento de Lukács. Lejos de asumir el juicio estético como una apología a la belleza, habría que pensar que los seres humanos dan un atributo estético a la vida cotidiana a través de sus creaciones artísticas y científicas, como un reflejo “bello y útil” de esa misma cotidianidad y rutina. Por esta razón, los artistas no escriben, pintan, esculpen, etc., sobre temas ajenos a la humanidad, y aunque lo hagan, el intérprete siempre encontrará rasgos de la vida cotidiana, humana, en tales obras.

A continuación, se hará mención de tres textos que exponen la interpretación musical de manera distinta pero aplicable a la praxis musical cotidiana para lograr una interpretación informada. De ninguna manera se intenta convencer al lector de que son los únicos textos recomendables, sin embargo, por su aparición en su momento histórico han marcado un nuevo punto de llegada y por ende, de partida.

El primer texto a mencionar es “Sobre el Fundamento de la Música” de Boecio¹⁹. Esta obra es interesante porque marca un enfoque científico, sin precedentes, para su época.

Comienza Boecio su tesis precisamente mencionando la capacidad humana de percibir a través de los sentidos, seguidamente de la importancia de adquirir conocimiento y capacitación. Arte y ciencia, tal y como se dijo en el primer capítulo de este texto²⁰. (Boecio, 2009, p 59). Seguidamente aclara Boecio que el percibir a través de los sentidos tiene una explicación científica propia de la naturaleza del órgano que capta estas sensaciones, pero que no es sino, lo que produce la percepción en la mente de los seres humanos lo que ocupa el interés de su obra. Para la época, una delimitación y conceptualización de la materia a tratar bastante hábil y atinada.

Hace énfasis Boecio en la importancia de conocer los modos o, en el caso de la música actual, las tonalidades y los diferentes caracteres que producen dentro de la música. También, se crea especial atención sobre la manera en que habrá de hacer la música, y su reacción sobre la audiencia:

Y quien no puede cantar dulcemente, canta, no obstante, algo para sí, no porque le proporcione goce alguno lo que canta, sino porque, los que exteriorizan desde su alma una dulzura, por así decirlo, innata, de

¹⁹ Anuncius Manlius Severinus Boecio (c. 480-c. 526) Patricio romano, Maestro de Artes bajo el rey italiano Teodorico, acusado más tarde de traición y magia, encarcelado en Pavia, torturado y ejecutado; una temprana eminencia en la tradición de la filosofía latina que se extiende hasta Kant. Junto a comentarios sobre Cicerón, Porfirio y Aristóteles, ensayos sobre lógica, y breves tratados sobre la Trinidad, se conservan aun de él libros de texto de su *quadrivium* de geometría, aritmética, astronomía y música, preparados para sus propios tiempos de oscuridad, pero destinados a servir toda la Edad Media latina. Su inspiración es platónica, su objetivo no práctico, sino el entendimiento del cosmos como convenía a una educación “liberal”. En la prisión escribió la incomparable Consolación de la filosofía, que contiene una famosa definición de la eternidad como la posesión entera, simultánea y perfecta de una vida interminable, y quizá el primer establecimiento claro de la diferencia entre condicional y simple necesidad. Durante muchos siglos, Aristóteles fue conocido en Occidente sólo a través de dos traducciones de Boecio. (Honderich, T. (2008). *Enciclopedia Oxford de Filosofía*, Tecnos, Madrid, p 140).

²⁰ Boecio, S. (2009). *El Fundamento de la Música*, Gredos, Madrid.

cualquier modo, que la exterioricen, se deleitan. ¿No es también manifiesto aquello de que los ánimos de los combatientes se enardecen para la guerra con el canto de las tubas? Y, si es verosímil que desde un estado de paz de espíritu cualquiera pueda ser empujado al enloquecimiento y la iracundia, no hay duda de que la iracundia y el ansia excesiva de una mente trastornada puede constreñirlas un modo particularmente mensurado. (Boecio, 2009, p 74)

Queda claro que Boecio está comentando una manera de ejecutar la música según su necesidad y carácter. Por ejemplo, algo quizás tan básico como lo será la producción de sonido, que, a ojos conocedores, sabrán que por ejemplo el arco en un instrumento de cuerda necesitará más peso y velocidad, lo que producirá un sonido quizá un poco agresivo, pero necesario para ejecutar en espacios amplios, lo que hará cambiar en cierta manera la ejecución de una pieza. Caso contrario, al estar en un espacio más cerrado, podrá ejecutarse de manera más íntima la misma pieza, creando más matices con el arco, por el rango de posibilidades sonoras.

Muchos temas propios de la interpretación de “las voces” están muy explicados en el tratado de Boecio. Otro tema por ejemplo es el de sostener las notas para dar continuidad, ejecutar por “bloques” tal cual, haciendo pequeños fraseos propios de las partes de una secuencia, por ejemplo, o de melodías que habrán de sonar juntas, y una ejecución más pausada como “cuando leemos los poemas de los héroes”. Es decir, un punto intermedio entre lo muy sostenido y lo muy entrecortado. Nótese la referencia a la poesía que ya hace Boecio²¹.

En cuanto a la existencia de los intervalos, prácticamente tal cual se les conoce aun hoy, ya Boecio aclaró que proceden de un orden matemático que él relacionaba también con los planetas, (y de ahí que estén relacionadas, la geometría, aritmética, astronomía y música, ya que en común todas estas

²¹ Recuérdese que el término de mimesis ya se puede encontrar en la poética de Aristóteles bien desarrollado como elemento propio de las artes (*techné*).

disciplinas tienen que pueden medirse, calcularse y relacionarse a través de los números. También, por su relación de los planetas con figuras míticas (Venus, Marte, Júpiter, etc.) adquiriría cada intervalo o nota un carácter especial, que a la ejecución habría que destacar, ya que tendría un propósito especial.

¿Acaso no marca esto una importancia hacia la manera en que como ejecutantes de una obra musical haya que reaccionar o provocar una atención especial sobre algún intervalo o acorde? Boecio describe una teoría bastante clara de la medición de los intervalos, por lo que en una obra musical adquieren suma importancia, aún actualmente. Para tal conocimiento y su origen, es recomendable repasar el tratado de Boecio. Posteriormente, los teóricos han revisado su obra para darle sentido a sus posturas musicales tanto en maneras como en razones teóricas y técnicas para abordar la música como escritores o intérpretes.

Si bien es cierto que el texto de Boecio pretende tener un enfoque matemático, también, especialmente al principio, dice muchas ideas sobre el papel del intérprete, y las diferentes maneras de hacer los fraseos. También, arroja información importantísima sobre la “medida” de los tonos y semitonos, y explica de manera muy concreta esas medidas y modos. Lo que sí queda un poco fuera de alcance es la terminología y tecnicismos procedentes del griego; sin embargo, las traducciones suelen traer aclaraciones sobre dichos términos. Tal información es importantísima para abordar temas de afinación expresiva con mayor confianza y propiedad, y por lo tanto lograr mejores efectos y resultados.

El siguiente texto que se traerá a mención es el libro²² de Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), “La música como discurso sonoro”, siendo el subtítulo muy sugerente “Hacia una nueva comprensión de la música”, publicado por primera vez en 1984.

²² Harnoncourt, N. (2011). *La música como discurso sonoro*, Acantilado, Barcelona.

Harnoncourt de manera muy elocuente y contundente hacia la praxis musical de su época, hace un llamado al estudio histórico y teórico de los textos musicales antiguos, tales como tratados, partituras, manuscritos, etc. Hace un llamado a volver al “primer texto” (“urtext”), de ser posible, al manuscrito original. Con el pasar del tiempo, esta obra se ha convertido no solamente en un clásico de la literatura histórica de la música, sino, un texto obligatorio para comprender y abordar mejor la música perteneciente a los siglos XVII y XVIII, principalmente. Sin embargo, también marca un camino aplicable a todos los estilos musicales en muchos sentidos. Los compositores del siglo XX utilizan muchos recursos que hacen referencia a estilos del pasado, ya sea desde las figuras rítmicas que utilizan, como los medios sonoros y las armonías. Entonces, pudiendo reconocer esos vestigios del pasado en la música moderna se crea una señal²³ para el ejecutante.

Sin embargo, no sería correcto pensar que Harnoncourt pretende desplazar al ejecutante por un historiador musical; mas bien él plantea que los intérpretes deben estar debidamente informados y tener conciencia de lo importante que es mantener la naturaleza propia del espíritu de la música y de cada época.

Entretanto se ha demostrado que es tan posible hacer música con instrumentos antiguos como con los otros; todo depende, pues, de *por qué* un músico se decide por un medio sonoro u otro.

Los prejuicios del principio desaparecerán seguramente en los próximos años, hasta el punto de que esta decisión no estará influida por razones extra musicales como el miedo a la discriminación o también por el espíritu comercial. No cabe duda de que la aspiración natural y lógica de todo buen músico es utilizar el mejor instrumento posible. (Harnoncourt, 2011, p 121)

²³ Recuérdese que las señales son índices que de manera muy contundente expresan algo, es decir, hacen una referencia clara y directa hacia algo. Por supuesto que sin el bagaje adecuado para “leer” dicha señal tampoco se podría entender.

De acuerdo a la utilización de instrumentos “de la época”, Harnoncourt no lo plantea como una necesidad, y mucho menos como una obligación que legitimase la interpretación musical, sin embargo, la intencionalidad de acercarse a los medios sonoros de la época es fundamental, aunque sea únicamente de carácter informativo. Es decir, que no perderá valor una interpretación barroca que se realice en un instrumento moderno, si se toman en cuenta los elementos referentes al ritmo, articulación, afinación, notación, y tantas cosas mas planteadas en su libro. En caso contrario, ignorando estos aspectos, se caería en una ejecución no informada, es decir, propio de aficionados.

Continúa la cita:

El músico, al fin, tenderá siempre a encontrar el instrumento óptimo para él. Me gustaría pues limitar las siguientes reflexiones a aquellos músicos que, por razones puramente musicales, prefieren un instrumento u otro; los que lo hacen únicamente por interés en los hechos históricos no cuentan para mí como músicos; en el mejor de los casos son investigadores, pero no intérpretes.²⁴

Y a juzgar por la extensa carrera del maestro Harnoncourt, podría rastrearse un sentido un tanto peyorativo y sarcástico hacia los músicos que se alejan de la interpretación musical para quedarse únicamente en la investigación, sin embargo, ese juicio será propio del autor. Al fin y al cabo, Harnoncourt escribe para seguir tocando y hacerlo mejor, y no únicamente por investigar para fines informativos.

A lo largo de todo el libro, Harnoncourt también comenta sobre la ética del músico, haciendo juicios sobre comportamientos de sus colegas. ¿Es esto importante para la interpretación musical? En cierto sentido lo es, ya que toca transversalmente un factor importante sobre la “psicología del músico”, y de una

²⁴ Idem.

manera más específica la psicología del músico investigador o aspirante intérprete informado.

El “hombre de cultura” europeo, ante diversos grupos de problemas de igual relevancia, comete el error de entresacar siempre aspectos individuales y hacer de ellos la única cosa importante. Éste es un error muy corriente, en el también se basan los sectarismos de todo tipo, con él se podría alborotar prácticamente el mundo entero. En relación a la música, de los muchos aspectos que determinan la interpretación escogemos arbitrariamente uno -quizá porque acabamos de “descubrir” algo- y lo declaramos asunto principal: sólo quien procede de tal o cual manera puede ser tomado en serio como músico. (Harnoncourt, 2011, p 153)

Una vez más, es notable un llamado de atención hacia los errores que el investigador puede tener, por un tema referente al comportamiento, es decir a la psicología. Además de todo lo que pueda revelar un texto musical y la cantidad de información que gira en torno a él, sería de vital importancia dejar la música libre, de cierta manera. Es decir, que, a pesar de todo, no se puede tener la certeza de que algo se “escuchó” de cierto modo (manera que idealmente se estará ejecutando para completar la idea de la ejecución) y que, de alguna forma, siempre habrá algún grado de especulación cuando se esté hablando de prácticas propias de un pasado tan lejano y ajeno.

Larga es la lista de aspectos que Harnoncourt aborda, de interés general para la interpretación musical, por lo que sería una tarea ardua y quizá innecesaria para las intenciones de este texto tratar de mencionarlo todo; sin embargo y a pesar de lo que ya se mencionó sobre el libro en sí, también es importante destacar aquí un aspecto en particular, que es “la relación casi-palabra-sonido en la música instrumental pura barroca” (Harnoncourt, 2011, p 199). En esta parte, se hace mención de cuatro perspectivas o tendencias sobre el uso de la música para expresar: la imitación acústica; la representación musical de imágenes; la

representación musical de ideas o sentimientos y el habla con sonidos. En este punto, Harnoncourt comenta las diferentes maneras en que la música ha representado diferentes imágenes o estados de ánimo, a través del “discurso musical”. Sin embargo, aunque también hace referencia a diferentes teóricos, poetas, artistas o filósofos que con sus palabras tratan de definir la manera en que la música expresa, nuevamente se menciona la analogía de la música como un lenguaje, como una organización de sonidos que representa imágenes con sus movimientos, como una composición que pretende a través de armonías y ritmos evocar el carácter de un texto, también la imitación de sonidos propios de la naturaleza, como el canto de las aves, el movimiento del viento o el agua, etc., la referencia también a melodías bien definidas que hacían referencia a algo, como un *cantus firmus* que por medio de la asociación podía definir la intencionalidad del compositor, también ritmos de batalla, marcha o duelo, y por qué no (Harnoncourt no lo menciona en esta parte), las diferentes danzas estilizadas propias de la suite. Sin embargo, por un lado es muy positivo que haya ideas bastante claras desde la antigüedad sobre cómo se expresa a través de la música así como también la clase de cosas que se expresan y los usos de la música en la sociedad de cada una de esas épocas, pero por otro lado, aún para la época de Harnoncourt no estaba muy clara la manera en que se transmitía esa información, y pareciera que la circunstancia debía ser demasiado preparada o manipulada, como algo que fuera ser ingerido, que guste o no, y fuera lo que fuera, habría que tragarlo para poder juzgarlo. Así pues, naturalmente habría que escuchar la música para recibir algo, sin embargo, no se ha tratado hasta el momento la influencia neurológica de la música, que sucede incluso aunque no se esté consciente de que se esté dando. Entonces, sin duda todas las relaciones que en este texto se han entablado entre la música y el lenguaje o las imágenes, son totalmente válidas y reales, en el sentido de que, si suceden, si hay una intención de que sucedan, además, pero también, hay una influencia menos voluntaria que también se da.

Dicho lo anterior se hará referencia al libro de Stephen Davis²⁵ “Cómo entender una obra musical” (2011), que parte básicamente desde donde Harnoncourt y López Cano se quedaron en cuanto a teorizar sobre la expresión en la música. Claramente, tampoco se pretende restar valor a los aportes de ellos dos o cualquier otro autor no mencionado en el aporte de ideas, y tampoco se pretende otorgar a Davies la responsabilidad de aclarar el amplio tema de la interpretación musical, pero si puede percibirse un texto de mayor profundidad y desarrollo de la materia.

Davies²⁶ define como emocionalismo de las apariencias a la manera en que la música se manifiesta a los seres humanos.

El emocionalismo de las apariencias mantiene que la expresividad de una obra musical es una propiedad objetiva que la obra literalmente posee, pero que es dependiente de la respuesta. (Davies, 2017, p 22)

Es decir, que, en primer lugar, la obra musical ya por sí misma está cargada con información, que será entendida bajo una circunstancia que estará sujeta a las condiciones mentales del receptor, así como de su propia cultura. Entonces, por un lado, a pesar de que haya una serie de intenciones y mensajes por parte del compositor, la ejecución de la obra pasará por los filtros de capacidad física y bagaje cultural del intérprete mismo, así como el público que escuchará la pieza. Entonces, habrá una relación entre la pieza y su estructura (componentes propios de la pieza, no necesariamente lo que se refiere específicamente a la forma musical) con el receptor y su vida cotidiana. En este punto, se encuentra de manera muy clara la intención anterior de lo importante que es ser conscientes de la cotidianidad de los seres humanos de determinada época, ya

²⁵ Stephen Davies, (1950); profesor de filosofía en la Universidad de Auckland, Nueva Zelanda, miembro de la Academia Neozelandesa de las Humanidades y de la Real Sociedad de Nueva Zelanda, entre muchos otros puestos importantes en organizaciones internacionales. Sus investigaciones se centran principalmente en la filosofía de las artes, interpretación literaria, la expresión en la música, entendimiento apreciativo del arte y ontología.

²⁶ Davies, S. (2017). *Cómo entender una obra musical*, Cátedra, Madrid.

que en esa relación compositor-obra-intérprete, se encontrará todo lo relacionado con la decodificación del mensaje. En otras palabras, los seres humanos se construyen mediante el trabajo, la música es un trabajo, el espectador (intérprete) relaciona esa objetivación de la vida cotidiana del compositor con las propias vivencias y de ahí encontrará ideas que coincidan y pueda relacionar con aquello que escucha; y entonces, significará algo.

El parecido que tiene más importancia para la expresividad musical es, creo yo, el que se produce entre la estructura dinámica propia de la música, que se despliega temporalmente, y las configuraciones del comportamiento humano asociadas con la expresión de emoción. Experimentamos que hay movimiento en la música -en términos de progresión desde algo agudo a algo grave, desde algo rápido a algo lento, por ejemplo-, pero también en las polifacéticas crecidas y repliegues de la tensión que la armonía genera de diversos modos, en la manera de articular y frasear, en sutiles matices de tempo, en el retraso o frustración de la continuidad esperada, etc. Además, este movimiento es como el comportamiento humano en tanto que parece dotado de un propósito y orientado hacia una meta. Hay exposiciones, desarrollos, recapitulaciones, y no una mera sucesión; hay una conclusión, no simplemente un cese. En consecuencia, esperamos ser capaces de explicar lo que va a ocurrir después en términos de lo que ha ocurrido antes, incluso cuando lo que ocurrirá más tarde no sea fácilmente predecible. (Davies, 2017, p 25)

La cita anterior, es altamente reveladora, en el sentido de que la música expresa o significa ya que se le acreditan similitudes con la vida cotidiana, que resulta familiar e interesante una vez que se le encuentra plasmada en la obra musical. Es decir, que el cerebro humano, da sentido a la música, en primer lugar, partiendo de su capacidad de percepción, seguidamente dependiendo de su bagaje cultural y finalmente asociando lo que escucha con el sentido natural de circunstancias de la vida cotidiana.

Sin embargo, la música instrumental va más allá de hacer sentir al oyente una noción de ritmo, una noción de reminiscencia; ya que la música también está cargada con la posibilidad de afectar la psicología de muchas maneras. Por ejemplo, la posibilidad de crear expectativas que son interrumpidas por los compositores, y así crear un sentimiento de frustración de lo natural o esperado. Esta especie de distorsión puede ser tanto melódica, armónica o rítmica. De esta manera, una pieza que originalmente no posea ninguna “profundidad” existencial, logre un efecto de interés en el oyente gracias a que logra frustrar y sorprender la escucha natural o predecible del oyente. Y es que no es posible esperar tal o cual cosa frente a una obra que se esté escuchando por primera vez. Generalmente las obras musicales al igual que las literarias y por qué no, las plásticas, tendrán siempre un tópico o historia que habrá que contar “a su manera”, es decir, con sonidos. Por supuesto que el oyente no captará al pie de la letra la idea primigenia del compositor, y menos si se encuentra ésta ya en un plano de alta complejidad. Seguidamente, además de la emoción que exprese la música, será también importante la manera en que el compositor utilizó los recursos para construir ese proceso inductivo que conduzca a cierta emoción o asociación. ¿Qué pasa con una pieza que ya es conocida? ¿ha perdido su valor expresivo? Por ningún motivo. Debe recordarse que la posibilidad de expresar, es decir, comunicar, que tiene la música, estará constantemente condicionada por la preparación previa del receptor. Resulta difícil y desagradable pensar que haya personas que simplemente no sientan nada al escuchar obras tan bien acogidas como las de Beethoven, Mozart o Bach; sin embargo, existirá un plano de normalidad donde dichas obras no signifiquen nada. Naturalmente, el mundo y las culturas son tan diversas, y el arraigo de cada población a ellas es también tan fuerte que encontrar personas que desconozcan los íconos de la alta cultura “occidental”, en este caso, simplemente parece una broma.

IV Interpretación musical aplicada: obras musicales

A continuación, tomando como base los niveles de interpretación que planteó Günter Abel, se describirá a grandes rasgos la manera lógica en la que se puede hacer una interpretación. Naturalmente, el espacio que pretende abarcar este texto es mucho menor que el necesario, no a propósito. El tema de la interpretación es tan rico en enlaces y relaciones con prácticamente todo, que sería demasiado pretencioso tratar de abarcarlo todo aquí. Tampoco es la idea hacer un análisis morfológico de las piezas, pues ya en términos de análisis de estilo y estructura se ha dicho bastante, y será dejada esta información para otro momento. De momento se escribe cuáles piezas son las que se someterían al proceso de interpretación informada, las cuales serán: “Moyugba Orisha” (1997), del compositor costarricense Alejandro Cardona (1959); Sonata para violonchelo solo (1922), op.25 no. 3 del compositor alemán Paul Hindemith (1895-1963) y Sonata para violonchelo solo (1915) op. 8, del compositor húngaro Zoltán Kodály (1882-1967).

Se dejará un esbozo de los antecedentes históricos de las piezas y los compositores, así como algunos datos sobre la composición en sí, mas no se hará un análisis ya que el complemento de este trabajo es la puesta en escena propiamente.

“Moyugba Orisha” para violonchelo solo de Alejandro Cardona.

Es una pieza que está inspirada en la religión que se extendió por varios países de Latinoamérica llamada yoruba proveniente de Nigeria. En el caso de esta pieza, no hay indicación específica a cuál país pertenece, sin embargo, el mismo compositor escribe sobre la intención de hacer un homenaje a esta cultura y a diferentes Orishas que son una especie de deidades. Tales deidades, se relacionan con un determinado ritmo de música ejecutado principalmente por instrumentos de percusión y la propia voz humana.

El mismo Cardona escribe un prefacio de la obra²⁷ y explica la relación de los nombres de los movimientos con las deidades. Sin embargo, la pieza no es una evocación de la cultura yoruba en términos morfológicos o estilísticos; mas bien, Cardona crea una especie “realidad paralela” donde a través de ritmos contemporáneos y más urbanos, estiliza la música de las piezas.

El primer movimiento dedicado a Elegguá (“*Elegguá Alá Lu Banché*” título del movimiento). Según la tradición yoruba, éste orisha representa al destino, y conduce hacia la desgracia o la felicidad. También, según Natalia Bolívar, en su libro *Los Orishas en Cuba*, se clasifica a Elegguá como uno de los guardianes de la naturaleza. En realidad, no importa demasiado en este caso la deidad que está siendo representada, ya que el compositor no hace necesariamente una mimesis; por otro lado, si apunta indicaciones en la partitura que serán de utilidad para crear una auralidad específica en la pieza: “Lento (bluseado)”, *sul ponticello* y sonido normal al gusto del ejecutante durante todo el movimiento. También, el motivo inicial, evoca los cantos yorubas, especialmente el llamado de Elegguá.

El segundo movimiento llamado *Obbañá*, está dedicado al orisha Changó, quien es asociado a los tambores batá, utilizados específicamente para rituales yorubas. El movimiento tiene también la característica de ser ejecutado todo en *pizzicato*; no siempre con la misma mano, y dejado al gusto del intérprete también por parte del compositor. Gracias a esa posibilidad de casi percutir el instrumento, el movimiento gana en articulación rítmica. También, las diferentes alturas que Cardona combina, evocan los tambores batá, los cuales son de diferentes tamaños y producen así también una variedad de timbres que los yorubas relacionan con la familia de deidades o la familia humana. Cardona anota en la indicación del tempo “funkipresto”, lo cual hace referencia al funk, género surgido alrededor de 1960, y difundido por toda Latinoamérica gracias a los afrodescendientes. De él se derivan por ejemplo la música Disco, Hip-Hop.

²⁷ Cardona, A. (1997). *Moyugba Orisha*, Nuestra Cultura.

El tercer movimiento lleva como título “*Asesún Yemayá*”, y está dedicado a Yemayá, orisha de la maternidad. Tal movimiento se divide en dos partes, la primera lenta y la posterior rápida. La primera con sordina, la segunda sin sordina y muy ruidosa, evocando incluso ritmos y sonidos propios de la música rock. La parte lenta tiene la indicación “*ritmo de bolero, dulce e rubando*”, con lo cual se puede concretar un tipo de sonido, que sea riguroso en el sentido del bolero, pero, cantando, *rubato*, moviéndose siempre dentro de un pulso estable. Seguidamente, la parte final, muy rápida, del movimiento y de la obra en sí, tiene la indicación “*piazzolesco*”, evocando al compositor Astor Piazzola, pionero del tango sinfónico y responsable de la importancia del Tango en la música académica. Gracias a esa referencia, puede casi interpretarse, como “*a la manera de un tango*”. De esta manera, la pieza es en sí una mezcla de varios ingredientes estilísticos, que, gracias al conocimiento técnico del compositor, resulta sumamente interesante buscar una propuesta sonora para cada parte, que según factor común, están enlazados por el elemento de “lo negro” en toda su extensión.

Alejandro Cardona es un compositor que ciertamente es considerado costarricense, se nutrió de muchas fuentes artísticas durante sus estudios de composición en los Estados Unidos y México, por lo que además de su formación musical académica, ha bebido de otras corrientes musicales también propias de todo el continente americano.

Paul Hindemith escribió la sonata para chelo solo op.25 no. 3 cuando tenía 28 años, se graduó del Conservatorio de Francfort a los 22 años bajo la tutela de Arnold Mendelssohn y Bernhard Sekles. A estas alturas, Hindemith ya era reconocido como un compositor vanguardista²⁸. Su estilo polifónico, (Tranchefort, 2005, p 681) estaba inspirado en la música de J. S. Bach, en sus maneras artesanales de producir música de calidad y especialmente, para Hindemith se le debe el *Gebrauchsmusik*, es decir, “música funcional o utilitaria”. Claramente Hindemith tenía una noción de la música quizás no universal como se le conoce

²⁸ Tranchefort, F. R. (2005). *Guía de la música de cámara*, Alianza, Madrid.

ahora, sino, que estuviera al alcance y uso de todos. Por ejemplo, en su catálogo de obras se pueden encontrar varias piezas para fines pedagógicos e incluso otras que fueron escritas para músicos aficionados; también las hay como ensayos de composición, tal como su *Ludus Tonalis* para piano, o el *Ludus Minor*, para clarinete y chelo, ambos con una idea similar a la de la estructura de preludio y fuga de J. S. Bach. También, sonatas para diversos instrumentos con piano o en duo, como duo de fagot y chelo, clarinete y contrabajo, sonatas para trombón, contrabajo o trompeta y piano, trio con heckelphone, sonata para cuatro cornos, sonata para arpa, y conciertos para diferentes formatos, trompeta, fagot, corno inglés, música para ensamble de vientos, etc., así como mucha música dedicada al violín, viola y violonchelo, como solistas o en diferentes agrupaciones como tríos o cuartetos. Se sabe también que Hindemith fue un excelente violinista y un virtuoso de la viola. En sus obras, es notable el dominio de la geografía del diapasón, de la conciencia al utilizar el arco y de los desafíos, así como acomodados de cada registro del instrumento.

Del opus 25, la no. 1 fue escrita para viola sola, la no. 2 es la llamada Sonatina para viola *de amore* y piano, la no. 3 para chelo solo y la no. 4 para viola y piano.

La sonata de chelo tiene 5 movimientos, con una estructura tripartita cada uno:

Lebhaft, sehr market, Mit festen Bogenstrichen (Animado, muy marcado con firmeza en el arco). Irrumpe el movimiento con un acorde que combina el Do Mayor con el Do# Mayor. La construcción de la pieza se basa en la interpolación de acordes consonantes, de quinta justa o cuarta justa con acordes de segunda, terceras paralelas, pero moviéndose de manera cromática, contrastando el registro agudo con el grave, siempre con ritmos muy claros, marcados y repetitivos.

Mäßig schnell, Gemächlich Durchweg sehr leise (Moderadamente rápido, sin prisa, constantemente silencioso). Destaca por sus trinos y notas agrupadas de

dos en dos, en intervalo de quinta justa, que aportan un sentido agraciado a la pieza. La pieza se mantiene también en un volumen bajo, sin exaltarse.

Langsam (Lento) – *Ruhig* (Calmo). Este movimiento es el más extenso y lento. Presenta un motivo que se repite constantemente que se basa en una nota que desciende a un acorde (en realidad una quinta justa, el mismo Hindemith en su obra pedagógica explica que un acorde se define después de las tres notas, siendo solamente dos un intervalo) en quinta justa que se encuentra a una séptima menor de distancia. En esta primera sección, el movimiento se desarrolla con notas largas y bien conectadas. La parte central, se desarrolla con movimientos de tresillos que le proporcionan gran contraste de movimiento. Hindemith y su sistema armónico se basan en la serie de armónicos, la cual es evidente en cada uno de sus acordes o estructuras armónicas; por eso sus acordes utilizan muchas bases de cuartas y quintas justas, y hacia el final séptimas, por lo que la armonía tradicional de terceras y sextas es menos frecuente, quizás demasiado tradicional para el lenguaje de Hindemith.

Lebhaftes Viertel, Ohne jeden Ausdruck und stets Pianissimo (Corcheas animadas, sin ninguna expresión y siempre Pianissimo). Un movimiento breve y fugaz, con muchos saltos desafiantes y en constantes tresillos, agrupados de manera bastante irregular. Es especialmente difícil mantener la articulación *spiccato* en volumen *pianissimo* y a una velocidad rápida y constante. Incluso hacia el final escribe el compositor *ohne Zögern bis zum Schluss*, (muy decididamente hasta el final).

Mäßig schnell, Sehr scharf markierte Viertel (Corcheas moderadamente rápidas, muy marcadas). Un movimiento a modo de una marcha, Hindemith acentúa los pulsos más importantes con disonancias: segundas, séptimas o tritonos. La repetición es importantísima en este movimiento para acumular tensión; prácticamente los factores que se contraponen son, los motivos repetitivos y los motivos que se mueven en intervalos de cuarta justa ascendente. Hacia el final, por supuesto, la amplitud del registro agudo y grave. Para concluir la obra,

Hindemith sostiene un intervalo de tritono, con unas fusas a manera de redoble de tambor, para concluir en un Do# Mayor, un acorde bastante inesperado después de tanto desarrollo disonante de la obra completa, hasta la última nota, aparece un acorde tradicional, un acorde Mayor.

La Sonata op. 8 de Zoltán Kodály, es una obra cumbre de la literatura del violonchelo solo. Un verdadero hito en el repertorio del instrumento. Para su época, esta obra pudo sintetizar toda la técnica del instrumento utilizando además una sonoridad especial gracias a la *scordatura*²⁹ de las cuerdas graves. Gracias a proporcionar esta amplitud del registro grave, pudo aprovecharse todo el registro desde lo más grave hasta lo más agudo, las cinco octavas que tiene el instrumento. También las diferentes posibilidades en términos de polifonía, articulación y técnicas extendidas.

La música de Kodály, al igual que su colega Béla Bartók, se basó principalmente en la interiorización de los ritmos, modos y melodías folklóricas de Hungría y Rumanía. Literalmente, ellos fueron casa por casa, pidiendo que los habitantes más antiguos de las regiones cantasen las canciones tradicionales para ellos, para poder registrarlas y perpetuarlas en el tiempo.

La sonata fue dedicada a Jenő Kerpely, quien la estrenó tres años después, en 1918. El violonchelista Pal Hermann (Tranchefort, 2005, p 755) la interpretó por primera vez fuera de las fronteras de Hungría en 1920 (Viena) y 1923 (París). La obra tiene tres movimientos muy relacionados entre sí gracias a los motivos rítmicos y melódicos, que brindan unidad a la obra. En la pieza se pueden reconocer varios elementos propios de la música húngara, como la virtuosa improvisación (a pesar de que nada en la obra queda a la libre decisión, ya que todo detalle está cuidadosamente escrito en la pieza), movimientos a manera de trémolo con el arco, y hasta técnica de pizzicato que evocan la guitarra, arpa,

²⁹ Cambio de afinación en las cuerdas.

cornamusa o sýmbalum, brindando un efecto de ensamble múltiple en un mismo instrumento.

Allegro maestoso ma appassionato, el movimiento abre con dos acordes de si menor (tonalidad central de toda la obra), y se construye sobre ritmos acentuados típicos del folklor húngaro, evocando también la música de gitanos. El segundo tema, mas bien lírico, es una especie de canto de montaña, lejano (se destacan los efectos de *pianissimo*, que emerge desde cero). El tema puente de finalización es mas bien polifónico, como un diálogo a dos voces, donde incluso contrastan los sonidos agudos y graves, fuertes y suaves, normales y *sul poticello*. El movimiento está escrito en forma sonata, el desarrollo comienza en Mi bemol mayor, y prosiguen una serie de cadencias virtuosas y rápidas. Concluyen en un trino en el registro sobreagudo, una vez más, intercalando con las cuerdas graves, y transformándose en una factura cada vez más numerosa, donde pueden apreciarse hasta acordes paralelos de cuatro notas, como un coral o *tutti* orquestal. La recapitulación, se mantiene en si menor, y termina con la sorpresa de los dos primeros acordes de la pieza, después del diálogo polifónico del tema conclusivo.

Adagio con grand' espressione, es un movimiento construido a manera de variaciones. Las variaciones no son exactamente claras, sino que se aprecia como una constante transformación de los motivos. La originalidad de aprovechar los *pizzicati* de la mano izquierda a lo largo de la pieza brinda constantemente sorpresa e interés al oyente; a la vez que da vida nueva a cada variación en el movimiento. Es también importante la presencia constante del acorde de Si7, no utilizado como un acorde de dominante, sino, como el acorde base del movimiento.

Allegro vivace está escrito a manera de Rondó sonata, y expone de forma muy original todas las maneras de dar multiplicidad de volumen y timbre a un solo instrumento. A manera de una rapsodia, repite los temas. Es de especial mención el puente hacia la parte central, a manera de ostinato, con acordes paralelos de

cuatro notas, que descansan en un acorde de tritono, desde donde surge de las notas mas graves del instrumento hasta las notas más agudas acompañadas por unos desafiantes *pizzicati* de la mano izquierda.

El puente hacia la Coda, es una serie de acordes de tres notas, que avanzan en glisandos, y concluyen con una escala cromática para resolver en el Si Mayor hasta el final. Toma más de una página completa, concluir esta Coda a Kodály, para terminar con una demostración de amplitud del rango de las cinco octavas del instrumento, desde la nota mas aguda hasta la más grave posible en esta afinación.

V Conclusiones

La interpretación musical es un tema bastante amplio, que se alimenta de varias corrientes del pensamiento, por lo que tiene una base epistemológica bastante variada. Podría decirse que puede abordarse desde todas esas corrientes, ya sea con bases semióticas, psicológicas, antropológicas y puramente musicales. A su vez, para definir a la perfección estas líneas de trabajo, es necesario delimitar lo que se entenderá por interpretación científica, ya que el ser humano constantemente está interpretando el mundo que lo rodea y a simple vista no pareciera que al escuchar o leer un texto musical se trabaje demasiado diferente a quien escucha los sonidos de la ciudad, un programa de televisión, los sonidos de la naturaleza en un bosque o música de ambiente en un elevador de un hotel. Definitivamente, al intentar interpretar música, existe una construcción cultural que debe existir, ya que de lo contrario, se caería en una reacción no distinta a las situaciones mencionadas.

Como segundo punto, será de importancia decisiva el entrenamiento técnico del ejecutante, ya que de esta manera, puede abordar con mayor soltura las ideas que el compositor ha dejado pasmadas en la partitura a la vez que podrá recrear mejor sus propias ideas. En otras palabras, deberá ser un experto en el manejo de su instrumento, el cual, a su vez debería ser el mejor que pueda tener, en términos de material y estructura. Por ejemplo, un piano desafinado no podrá recrear la armonía que el músico ejecute. A pesar de ser un experto, su medio de producción sonora fallaría.

Otro factor necesario, es tener la mejor información acerca del contexto del compositor y bajo cuáles condiciones construyó su obra. No necesariamente para hacer un juicio estético sobre la esta, sino, para encontrar huellas o rastros de algo importante que guíe la construcción de la idea de la pieza; de cómo pudo haber sonado, de cómo se puede representar esa realidad en la actualidad, para contar mejor esa historia.

Otro punto importante es el de, tomar en cuenta hacia quiénes y en qué contexto se hará la “puesta en escena” de la interpretación de la obra musical, ya que no nos ayuda a decidir sobre medios sonoros, velocidades y hasta la manera de resaltar tal o cual elemento.

Los criterios que ayudan a definir una interpretación, es decir una manera de pensar sobre lo que dice una obra y la manera en que como intérprete debe entregársela al público, generalmente son mas de los que se pueden agregar a la obra misma. Se recomienda basarse en algunos criterios generales de sonido, y luego, volverse cada vez más específico con los detalles. Por ejemplo, si la pieza pertenece o tiene influencia del folklor de Costa Rica, conocer cuáles son los instrumentos tradicionales que conforman el grupo típico del folklor, y que recrean una sonoridad típicamente costarricense; seguidamente, encontrar los ritmos propios de la región en la partitura, las citas, si las hay, y de ahí, partir a lo más específico; las velocidades de dichos ritmos, la manera de bailarlos, si es que se bailan, el atuendo con el que se baila, y las circunstancias en las que se ejecuta esa pieza. Más allá, si se pueden encontrar rasgos propios de la naturaleza del país en la pieza, para luego, destacarlos en la ejecución, igualmente, siguiendo los planos jerárquicos que marcará la morfología de la pieza misma.

Finalmente, se considera también que es prioridad rastrear esta información para lograr una interpretación informada, y no atenerse *a priori* a una tradición musical que pertenece a otros contextos.

VI Bibliografía

- Aguayo, (2011). *La hermenéutica filosófica de Mauricio Beuchot*, Ducere, México.
- Baylor, C. y Mignot, X. (1996). *La Comunicación*, Catedra, Madrid.
- Boecio, S. (2009). *El Fundamento de la Música*, Gredos, Madrid.
- Coromines, J. (2012). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid.
- Davies, S. (2017). *Cómo entender una obra musical*, Cátedra, Madrid.
- Eco, U. (2016). *Los límites de la Interpretación*, Debolsillo, Barcelona.
- Estrada Herrero, D. (1988). *Estética*, Herder, Barcelona.
- Gama, L. E. (2010). *Interpretación y relativismo. Observaciones sobre la filosofía de Günter Abel*, Grupo de investigación en Hermenéutica del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia.
- Harnoncourt, N. (2011). *La música como discurso sonoro*, Acantilado, Barcelona.
- Honderich, T. (2008). *Enciclopedia Oxford de Filosofía*, Tecnos, Madrid.
- Kosik, K. (1965). *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México.
- López Cano, R. (2011). *Música y Retórica en el barroco*, Amalgama, Barcelona.
- Lukács, G. (1966). *Estética*, Grijalbo, Barcelona.
- Schönberg, A. (1963). *El Estilo y la Idea*, Ser y tiempo, Madrid.