

Evolución interpretativa de la música para violonchelo solista desde Pablo Casals hasta nuestros días.

Interpretative evolution of music for cello solo since Pablo Casals to ours days

José María López Prado

Facultad de Música, Universidad Autónoma de Nuevo León

jmlopezprado@hotmail.com

Resumen

El concepto de interpretación musical nace a la par que la misma música, considerando esta como un arte subjetivo. Si bien, la música culta por su especificidad en la escritura permite acercarse con más precisión a la idea del compositor, nunca se podrá interpretar de la misma forma una partitura, ni si quiera por el mismo ejecutante. Por lo tanto, surge un nuevo arte después de la composición, que es la visión del intérprete del texto.

El devenir de los tiempos con todos los cambios que ha experimentado el ser humano hace que podamos analizar esta evolución desde una figura clave en el mundo de la música y más concretamente del violoncello: Pablo Casals.

Palabras clave: Interpretación musical, evolución, ejecutante, violoncello.

Abstract

The concept of musical interpretation borns at the same time as music itself, considering this as a subjective art.

Although in the beginning, because of the very specific structure of the classical music, it allows to get closer more precisely to the composers idea, it will never be possible to perform a music score the same way twice, not even for the same musician. Because of this, a new art emerges after the composition, that is the vision of the text interpreter. With all the changes the human being has experimented through the years, it makes possible that

we could analyze this evolution observing a key artist in the world of music, specifically a cello player: Pablo Casals.

Key words: Musical interpretation, evolution, interpreter, cello.

Fecha recepción: Septiembre 2016

Fecha aceptación: Enero 2017

Antecedentes

En este artículo se abordarán como antecedentes algunos trabajos que por su contenido temático han contribuido enormemente en la interpretación musical, principalmente desde la visión del violonchelo como instrumento solista. Se hace una breve descripción de cada uno de ellos con el fin de orientar a los lectores sobre el desarrollo de la música desde el panorama artístico de la interpretación. La música tiene varias vertientes entre las que se encuentran, primeramente la creatividad como elemento básico de la composición, la interpretación como un esquema personal de cada músico y finalmente la escucha representada por el público. En este trabajo se hará referencia principalmente a la relación que existe entre el compositor y la obra expuesta públicamente, recorriendo el proceso interpretativo como un eje comunicador entre ambos.

La formación y desarrollo de un intérprete de música es algo que muchas personas no alcanzan a comprender, a menos de que estén inmersos en este complejo mundo.

En algunos casos las instituciones educativas están lideradas por autoridades que no alcanzan a comprender la indisolubilidad que debe existir entre el docente y el intérprete, por lo que en el presente artículo se establece una defensa del docente-intérprete que puede transmitir conocimientos que sin salir al público sería imposible transmitir.

Grandes compositores como Beethoven, Couperin o Stravinski se han quejado de las libertades que algunos intérpretes se tomaban al ejecutar su música, alteraban arbitrariamente el texto acotándola o añadiendo música de motu proprio.

En la actualidad el arte de la interpretación va más por la línea de respetar el texto apeguándose incluso al manuscrito original que se conserva del compositor.

Luis Orlandini Robert (2012) en su artículo “La interpretación musical” analiza el lugar de la música en Chile y particularmente en la Universidad, elogiando el papel que tiene el artista como creador de nuevo conocimiento

La particularidad de la formación del intérprete de música es que debido a su complejidad debe comenzar en etapas muy tempranas. Sin embargo la Universidad en Chile ha aceptado esta excepción para poder formar con éxito intérpretes, que de otra forma no hubiera sido posible.

Sin el intérprete la música sólo existe en el papel. No existen dos versiones iguales de la misma obra. Orlandini resume el profundo conocimiento de música: armonía, formas musicales, solfeo, contrapunto, etc....que necesita poseer el intérprete musical así como la disciplina en la práctica, como si de un deportista se tratara, asimismo el enfrentamiento al público en el escenario y todas sus connotaciones de carácter psicológico.

El artículo de Sara Feterman Rotkopf (2008) “Aspectos generales sobre la interpretación de la música para piano a través de la historia” versa acerca de que parámetros nos servimos para poder interpretar la música de una manera lo más cercana posible a la idea del compositor.

El compositor a su vez se encuentra enmarcado en una época, por lo que también habrá que analizar la estética de la época, el momento histórico y como era el instrumento, del periodo musical a interpretar.

Con base a todo esto, hoy en día se logra interpretar de tal forma que podemos distinguir independientemente de las armonías que periodo musical estamos oyendo.

Feterman Rotkopf analiza la evolución del piano desde el clavicémbalo y toma en cuenta las posibilidades del instrumento. Se pregunta cómo oiría su música J.S. Bach.

También analiza los periodos musicales desde el Barroco, Clasicismo y Romanticismo y los compara desde el punto de vista de dinámica, tempo, armonías, pedal por la evolución del piano

En definitiva hoy día el intérprete cuando aborda una obra musical está obligado a estar documentado y tener conocimientos de estética, historia del compositor y del periodo musical para tener éxito en su interpretación ya que la música culta así lo requiere. De esta manera el oyente sabrá distinguir la música de los diferentes periodos. También hace un llamado al uso de los nuevos instrumentos electrónicos que surgen en el siglo XX pero que no siempre son empleados por los nuevos compositores.

Según la Real Academia de la Lengua Española se conoce como semiótica a la teoría que tiene como objeto de interés a los signos. Cada signo está en capacidad de originar un significado que opera como nuevo signo y, a su vez, generara otros ad infinitum, constituyendo, de esta manera una cadena de representaciones referida a un objeto musical

La semiótica ofrece un marco teórico que nos permite iluminar diversos aspectos relacionados con la interpretación musical. Tales signos pueden ser mentales, en forma de ideas; sonoros, como en una grabación de audio; gráficos no verbales, como en el caso de las partituras y per formativos, cuando nos referimos a los conciertos en vivo

Según Charles Sanders Peirce (1897) la música es recibida de manera diferente por cada individuo, podemos aseverar que la música es un constructo de una percepción intencional. (Restrepo, 2003)

Javier Asdrúbal Vinasco Guzmán (2012) menciona diferentes tipologías del gesto musical en su artículo “Una perspectiva semiótica de la interpretación musical”

Los gestos funcionales son aquellos que se relacionan directamente con la producción del sonido, los gestos acompañantes se refieren a movimientos que no intervienen de manera alguna en la producción del sonido, los gestos comunicativos son movimientos con la intención de transmitir un mensaje, las múltiples maneras que puede tener el publico de reaccionar, el gesto miméticos

Se hace necesario revisar la excesiva relevancia que usualmente se confiere a la partitura y a su análisis como las principales fuentes de conocimiento acerca de una obra musical, con miras a la interpretación.

Nikolaus Harnoncourt (2006) en su libro “La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música”, expresa que hay dos posiciones básicamente diferentes con respecto a la música histórica, a las que también corresponden dos formas completamente diferentes de interpretación: una la traslada al presente, la otra intenta verla con los ojos del tiempo en que fue creada.

Cuando escuchamos una grabación de un concierto para violonchelo solista, una sonata o cualquier obra donde el violonchelo tiene un papel protagonista podemos distinguir una gran diferencia de los violonchelistas como Pablo Casals e incluso de una generación posterior y violonchelistas de la actualidad.

A pesar de que con la edad podamos pensar que cualquier tiempo pasado fue mejor, se observa un perfeccionismo en la actualidad que a veces puede sacrificar un poco de humanidad en la ejecución.

La proliferación de concursos, la velocidad que ha traído consigo la tecnología, las comunicaciones quizás hayan provocado este fenómeno donde no se llega a distinguir al intérprete al oír como ejecuta un concierto salvo que lo estemos viendo.

Casals, Gendorn, Du pre son artistas a los que podemos identificar simplemente oyéndolos, sin embargo hoy día no es fácil encontrar a un intérprete al que distingamos por su sonido, por su fraseo o por su versión original de una obra

Mischa Maisky (2016) expresó que “Hay más instrumentistas que logran superar dificultades inherentes a cualquier tipo de repertorio, pero paralelamente disminuyen su personalidad. “Uno nunca debe usar la música con el fin de mostrar lo bien que toca el instrumento”. “El violonchelo es el vehículo que nos ayuda a alcanzar el último objetivo, que es la música y no a la inversa”

Todas frases de un violonchelista actual que ha logrado plasmar en sus interpretaciones un estilo propio y que lo han llevado a ser uno de los artistas más aclamados en el mundo de la música culta.

Según Gerhard Mantel (2010) la interpretación es aburrida cuando es predecible y no ofrece ningún tipo de sorpresa, así como cuando no ofrece ninguna variación en los elementos que la componen, tales como la dinámica, la articulación el fraseo etc.

Para que un músico llegue a convertirse en un intérprete con voz propia primeramente tiende a imitar a los intérpretes por los que profesa admiración, oye grabaciones, ve videos para imitar el sonido, gestos, hasta la forma de vestir.

Mantel menciona el riesgo que supone hacer una interpretación propia y genuina de la música en tanto en cuanto la crítica pueda mellar nuestra seguridad, se necesita valor para afrontar este reto y menciona el caso de Nicolas Harnoncourt, quien revoluciono la interpretación de la música barroca. La música del gran compositor barroco Johan Sebastian Bach permaneció olvidada después de su muerte y fue hasta el periodo romántico cuando vuelve a ser interpretada en las salas de concierto.

Pablo Casals fue el primero en interpretar las suites de Bach en salas de concierto hasta aquel entonces estaban relegadas a quedar como estudios de técnica. Las primeras grabaciones que se conservan de estas obras están interpretadas con arreglo al estilo de interpretar del periodo en el que se descubrieron es decir, de una manera romántica

Podemos oír una gran diferencia entre la grabación de Casals y violonchelistas que interpretan con instrumentos barrocos como Anner Bilsma o Chritofer Coin. Primeramente porque estos últimos usan el violonchelo barroco que es diferente en cuanto a sonoridad por el uso de cuerdas de tripa, por el arco más ligero y por su técnica de ejecución, pero también por las libertades interpretativas como el uso del rubato que para una interpretación purista puede llegar a estar fuera de estilo.

Por otro lado hay que tomar en cuenta que antiguamente los traslados en las giras eran mucho más lentos que en la actualidad. En la actualidad la proliferación de los concursos ha propiciado que se busque al ejecutante más joven. Las carreras son más cortas y muchos artistas que prometían grandes logros no llegan a adquirir ese punto de madurez que los hace genuinos

Las interpretaciones también están muy condicionadas por el momento histórico y el contexto cultural en el que se realizan. José Brown señala que los intérpretes a medida que envejecen son más reacios a cambiar un estilo interpretativo, que en ocasiones puedes estar en vías de extinción.

Históricamente los asuntos relacionados con la interpretación de la música culta occidental comenzaron a proliferar durante la segunda mitad del siglo XVIII. Quantz en su tratado de flauta de 1752 menciona lo siguiente:

“El intérprete de una pieza debe procurar implicarse en las emociones que ha de expresar y como en la mayoría de las piezas hay una alternancia constante de emociones, el intérprete debe saber discernir la naturaleza de la emoción que contiene cada idea y hacer que su ejecución se ajuste a ella constantemente. Solo así mostrará adecuadamente las intenciones del compositor y las ideas que tenía en mente cuando escribió la pieza”

C. P. E. Bach en su tratado de 1753 menciona que la buena interpretación requiere que el oyente escuche todas las notas y sus ornamentos ejecutados a tempo con la dinámica apropiada mediante una pulsación vinculada al verdadero contenido de la pieza.

Este principio de Bach de una intérprete que escucha atentamente todo lo que produce es uno de los principios que los maestros en la actualidad tratan de inculcar a sus alumnos en los conservatorios y facultades de música.

Sin embargo no es suficiente para llegar a convertirse en un intérprete con personalidad propia. Por otro lado habrá que reconocer que no todos los estudiantes están destinados a ser grandes intérpretes.

La necesidad de establecer sistemas y modelos de enseñanza de la interpretación condujo a la publicación en Paris de una serie de métodos entre los que se encontraba el Método de violonchelo de 1804 en el que Baillot colaboró con Baudiot, Levasseur y Catel. Este método proporcionaba indicaciones extensas y detalladas sobre asuntos de técnica, estilos e interpretación, complementadas con numerosas ilustraciones musicales y material pedagógico.,

La existencia de escuelas nacionales de interpretación relacionadas con determinados instrumentos fue reconocida generalmente a lo largo del siglo XIX y bien entrado el XX. Con Casals los estilos de ejecución del violoncello que en una época se relacionaban con un compositor o una nacionalidad, se van a identificar cada vez más con el intérprete o el maestro que con una localidad geográfica.

Los críticos del siglo XIX prestaron especial atención a la importancia de las fluctuaciones o alteraciones de tempo como una de las variantes personales que podía introducir el intérprete.

Las variaciones elegantes de los tonos o ritmos de las partituras, por razones de elocuencia o para dar espontaneidad a la ejecución, también eran vistas como una parte importante del aporte del intérprete consumado.

Durante el siglo XX, el respeto al texto llegó a dominar cada vez más la enseñanza de la interpretación.

Todas las ediciones URTEX han tratado de seguir fielmente el manuscrito original que se conserva del compositor con todas sus indicaciones. El violinista Duncan Druce se encuentra entre los que lamenta la tendencia de los músicos modernos a producir interpretaciones admirablemente claras y precisas pero “relativamente sosas y carentes de personalidad”

Los sistemas y criterios de evaluación de las interpretaciones junto con la creciente autoridad que se le otorga a las grabaciones han favorecido esta tendencia normalizadora.

Una de las consecuencias perdurables del movimiento de interpretación histórica debería ser animar a los intérpretes a adoptar un enfoque más creativo de la música que interpreta, cualquiera que sea el repertorio

El conocimiento bien fundado de las nociones que aportan las disciplinas como la estética, el análisis, la musicología incluyendo la etnomusicología y la psicología ya no puede ser una excepción especialmente para el intérprete en formación.

La autenticidad del intérprete llega cuando convence al auditorio de lo que está exponiendo más allá de la perfección en la ejecución.

Uno de los factores que caracterizan el sello personal del intérprete es el sonido.

Es claro que hay una gran diferencia entre tocar un cello Stradivarius de otro instrumento menos prestigioso, pero lo que sí es cierto es que el Stradivarius apodado "Davidov" suena muy diferente en las grabaciones de Jacqueline Du pre de las de Yo yo ma. Dos grandes intérpretes que logran desprender un sonido muy diferente al mismo instrumento. Aquí es donde el intérprete toma las riendas de su ejecución imprimiendo su "voz propia".

Al tener oportunidad de ver tocar a Jacqueline Du Pre a través de algún video lo que nos llama la atención es la entrega emocional que imprime a cada una de sus interpretaciones y lo primero que hace es convencernos porque vemos que su gesto no es fingido. A veces vemos otros intérpretes, que con grandes aspavientos no logran comunicar, porque su gesto es fingido y la expresión debe venir del interior.

Martin Gellrich (1992) ha investigado gestos superficiales aprendidos, como lo que hace Pavaroti con el brazo y la manera en que estos interactúan con los movimientos expresivos esenciales e intrínsecos, como los gestos de los ojos y de la boca.

Gellrich sugiere que los movimientos y los gestos aprendidos aportan una intención expresiva a la interpretación y pueden tener efectos tanto positivos como negativos en la producción de la interpretación. Pueden aportar una información al espectador que le ayudará a comprender la interpretación, ya que los gestos pueden esclarecer significados, aunque el movimiento en sí mismo sea superfluo en la producción del conjunto de la música. Puede haber un nivel de superficialidad de movimiento que el intérprete añade a la interpretación. A la inversa si estos gestos no son coherentes con las intenciones del interprete, pueden provocarle tensiones físicas, al inhibir la fluidez y causar una incongruencia entre el gesto empleado y el objetivo de su interpretación.(Gellrich, 1992, en Rink 2011). Finalmente podemos aseverar que es obligación del docente estimular el desarrollo del ejecutante no solo como intermediario entre el compositor y el oyente sino como artista con voz propia que logra cautivar al espectador con su interpretación.

Bibliografía

- Applebaum, S (1978). How they play. New Jersey: Paganiana publications
- Brown, J (1999). Finding the music in musicology: performance history and musical works. Ediciones Nicholas Cook y Mark Everist
- Bernal, A. (2009). La interpretación musical y la metodología de estudio. Innovación y experiencias educativas, (14), 9.
- Dalia, G y Pozo, A. (2006). El músico. Una introducción a la psicología de la interpretación musical. Madrid: Mundimúsica Ediciones, S. L.
- De la Torre, S. (1982). *Educación en la creatividad. Recursos para desarrollar la creatividad en el medio escolar*. Madrid: Narcea.
- Derbez, P. (2015). El músico consciente. Ciudad de México: Emdemus.
- Gil, P. (2009). Estimular la creatividad en la clase de música. *Creatividad y sociedad*.13, 3-4
- Federmann Rotkopf, Sara. “Aspectos generales sobre la interpretación de la música para piano a través de la historia”. *Revista de música culta filomusica*. N° 88- Marzo-mayo 2008.
- Harnoncourt, Nikolaus. La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música. Barcelona: Acantilado, 2006
- Heinelt, G. (1979). Maestros creativos, alumnos creativos. Buenos Aires. Kapelusz
- Hernandez, E. (2005). Consejos prácticos para la interpretación de la música. Disponible en <http://www.eduardohasiain.com>
- Maisky, M. (2016). Entrevista a Mischa Maisky. Disponible Venezuela sinfónica
- Mantel,G.(2010). Interpretación del texto al sonido. Madrid. Alianza Música.
- Luis Ordalini, Robert. “La Interpretación Musical”. *Revista Musical Chilena*, año LXVI, julio-diciembre, 2012, N° 218, pp.77-81

Peirce, Charles Sanders (1897) “Fundamento, objeto e interpretante” Traducido por Mariluz Restrepo (2003).

Rink, J. (2011). La interpretación musical. Madrid. Alianza Música.

Sloboda, J. (2005). Exploring the musical mind. Cognition, emotion, ability, function. Oxford: Oxford University Press.

Vinasco Guzmán, Javier Asdrúbal. “Una perspectiva semiótica de la interpretación musical”. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 7 (1), 11-38, 2012.