



colección
d Música

PROPUESTAS
PARA UNA CONTEXTUALIZACIÓN
DE LA MÚSICA



Coordinadoras
María José Sánchez Usón
María Vdovina



PROPUESTAS PARA UNA CONTEXTUALIZACIÓN DE LA MÚSICA

La idea original de Propuestas para una contextualización de la Música estuvo centrada en la didáctica; es decir, su eje temático versaría sobre el arte de enseñar y aprender la música y, por tanto, todos los artículos describirían o explicarían alguna teoría, experiencia o práctica que tributara a este proceso; mas el caudal de conocimientos, la diversidad de criterios y la riqueza espiritual que encierra el colectivo de autores propició que la semilla germinara y proveyera varios frutos: unos, que de alguna manera respondieron a esa idea inicial; otros, que agruparon aspectos generales relacionados con las Ciencias Pedagógicas, cuyo contenido se encaminó más al proceso de formación de la personalidad en la música y los modos de actuación de los profesionales de esta esfera. También, surgieron intervenciones puntuales de disciplinas específicas en la carrera del músico; pero todos, en lo general, facilitan la sistematización del conocimiento y la difusión de experiencias cimentadas en la teoría comprendida en diversas ramas del saber y validadas en la práctica profesional.

En la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas", el libro fue apoyado con recursos PIFI 2013. Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.



ISBN: 978-607-96709-7-9



9 786079 670979


PROPUESTAS
PARA UNA CONTEXTUALIZACIÓN
DE LA MÚSICA

El Cuerpo Académico Consolidado UAZ-129 *“Investigación, docencia e interpretación musical con énfasis en los instrumentos de cuerdas”* está integrado por investigadores internacionales de Artes y Humanidades (México, Cuba, Rusia, España y China). Entre las líneas de generación y aplicación del conocimiento que cultiva destacan la interpretación, aspectos metodológicos e historia de los instrumentos de cuerdas y piano, los estudios estéticos, musicológicos e interpretativos del arte en México, Iberoamérica y el Caribe y el abordaje interdisciplinario de la música en relación con la historia, el pensamiento y la cultura. El CA tiene en su haber una amplia producción académica individual y colectiva, reflejada tanto en publicaciones (libros, capítulos de libros y artículos especializados), actividades de conciertos a nivel nacional e internacional (estrenos mundiales e interpretación de la música de cámara) como en grabaciones musicales, al mismo tiempo que desarrolla iniciativas que generan producción e intercambio del conocimiento colectivo (festivales, foros, coloquios y congresos). El CA pertenece, desde el 2014, a la Red Universitaria de Artes (RUA), además de formar parte de grupos de colaboración en México, España y Cuba. Los miembros del CA, Dra. Mara Lioba Juan Carvajal (líder), Dra. María José Sánchez Usón, Dra. María Vdovina, Dra. Lidia Ivánovna Usyaopín, Dr. Jorge Barrón Corvera, Dr. Gonzalo de Jesús Castillo Ponce y Mtro. C. Rodolfo Navarro Fernández son docentes-investigadores de Tiempo Completo de la Universidad Autónoma de Zacatecas, México.

La Red Universitaria de Artes (RUA) se constituyó, en sesión fundacional, el 11 de febrero de 2014 en La Habana, Cuba, con la presencia de más de treinta instituciones de educación superior que aprobaron su Acta Constitutiva, por la que se determinó, de común acuerdo, la creación de una Red que tiene como objetivo general promover la cooperación entre instituciones de formación universitaria de las artes, de cualquier región del mundo, para el mejoramiento de la calidad artística y su especificidad académica (formación, investigación y extensión), así como su participación en el desarrollo sostenible de las instituciones y las sociedades respectivas. Los firmantes del acta de constitución, pertenecientes a los países de Cuba, México, Brasil, Colombia, Argentina, Ecuador, Venezuela, Mozambique, Estados Unidos, Alemania y España, en calidad de miembros fundadores, aprobaron, también, el reglamento de la Red, que en adelante se llamó «Red Universitaria de Artes, RUA». La presidencia de la RUA (2014-2016) recayó en el Dr. Rolando González Patricio, Rector de la Universidad de las Artes de Cuba, institución coordinadora, quien designó, de entre dicha universidad, a la Dra. Yamile Deriche como Secretaria Ejecutiva, encargada de dirigir los trabajos de la Red.

PROPUESTAS
PARA UNA CONTEXTUALIZACIÓN
DE LA MÚSICA

Coordinadoras
María José Sánchez Usón
María Vdovina



Comité Editorial y de Arbitraje

Mtro. Alfonso Vázquez Sosa
Coordinador del Área de Arte y Cultura
de la Universidad Autónoma de Zacatecas, México.

Dra. Yamile Deriche Redondo
Vicerrectora de La Universidad de las Artes, ISA, y Secretaria Ejecutiva
de la Red Universitaria de Artes, RUA, La Habana, Cuba.

Dra. Celsa Alonso González
Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte y Musicología
de la Universidad de Oviedo, España.

Dr. Juan Carlos Orejudo Pedrosa
Docente-Investigador de la MIHE, UADS,
de la Universidad Autónoma de Zacatecas, México.

Dra. Norma Gálvez Períut
Profesora Titular Consultante del Departamento de Filosofía y Estética
de la Universidad de las Artes (ISA), La Habana, Cuba.

PORTADA /

Marcel Duchamp. Sonata (1911). Museum of Art, Philadelphia

DISEÑO DE COLECCIÓN /

Susana de la Cruz Rodríguez

© María José Sánchez Usón, 2015

© María Vdovina, 2015

© Sobre la presente edición:

Editorial Pandora, 2015

ISBN: 978-607-96709-7-9

Editorial Pandora

Caña 3657, Col. La Nogalera,
C.P. 44470, Guadalajara, Jalisco
México

<http://pandoraimpresores.com/>

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	1
JOSÉ LOYOLA FERNÁNDEZ <i>Algunas consideraciones metodológicas sobre la enseñanza de la composición musical</i>	3
CELESTINO RODOLFO NAVARRO FERNÁNDEZ <i>Una simple propuesta</i>	13
GRIZEL HERNÁNDEZ BAGUER <i>La sistematización de los estudios musicológicos. El caso cubano</i>	25
ANTONINA DRAGAN <i>Algunos problemas y particularidades de enseñanza pianística en el noreste mexicano. Aproximación al tema</i>	43
LIDIA IVÁNOVNA USYAOPÍN Y GONZALO DE JESÚS CASTILLO PONCE <i>Motivos pedagógicos de un pianista. En memoria de César López</i>	57
MARA LIOPA JUAN CARVAJAL Y MARÍA VDOVINA <i>El espejo no referenciado: Teorías y reinterpretaciones en las cuerdas frotadas</i>	69
JORGE BARRÓN CORVERA <i>Sonata a Dúo para violín y viola de Manuel M. Ponce: Un enfoque didáctico</i>	91

EL ESPEJO NO REFERENCIADO: TEORÍAS Y REINTERPRETACIONES EN LAS CUERDAS FROTADAS

Mara Lioba Juan Carvajal,
María Vdovina¹

“¿Cómo fue la música en el mundo antiguo? Lo ignoramos, pues sus ecos se extinguieron ya. Han quedado dibujos en las rocas, en utensilios variados, en los basamentos de edificios, en las ornamentaciones y en muchos objetos creado por los hombres primitivos, pero las antiguas melodías han enmudecido sin dejar la menor huella. Fueron soplos que se disolvieron en la nada, como el juego de las nubes”.²

La poca referencia al medio musical no es exclusiva del mundo antiguo, ello se debe a que la música sólo podía ser captada mediante la trasmisión oral y la existencia de algunos métodos de compositores y maestros ejecutantes hasta los tiempos en que el sonido pudo quedar sellado mediante una grabación, por el surgimiento y desarrollo tecnológico, desde fines del siglo XIX y, sobre todo, en el XX. Pero esto no ha sido pretexto para que la curiosidad y el ingenio humano hayan llevado a artistas, científicos y musicólogos a la búsqueda del conocimiento acerca de cómo se interpretaba la música en épocas anteriores, e intentar reproducir el conjunto sonoro a la usanza de esas mismas épocas.

Es así que una de las tendencias en el siglo XX, y luego de la “ruptura” con las vanguardias artísticas, ha sido el revivir la música esplendorosa de la época barroca

¹ Mara Lioba Juan Carvajal y María Vdovina son docentes-investigadoras de la Unidad Académica de Artes, en la Universidad Autónoma de Zacatecas (México). Asimismo, son integrantes del Cuerpo Académico Consolidado UAZ-CA 129 “Investigación, docencia e interpretación musical con énfasis en los instrumentos de cuerdas”, maralioba@hotmail.com; mvdovina@hotmail.com

² Friedrich Herzfeld, *Tú y la música*, Labor, S. A., Barcelona, 1966, p. 7.

y sus alrededores; pero esta propuesta sigue siendo actualmente motivo de polémica. Lo más importante de esta controversia son los debates entre los especialistas que han mostrado la necesidad de redefinir y valorar el significado histórico de la interpretación barroca.

Las divergentes argumentaciones han facilitado comprender la importancia de la libertad interpretativa, no sólo a partir del más riguroso estudio de la obra y del compositor en cuestión, sino de toda una serie de factores políticos-religiosos y socio-culturales tales como la época, el progreso cultural, el desarrollo de los instrumentos y sus usos, las formas musicales y los géneros, aparejado al avance de la ciencia y la tecnología, la preparación académica, el talento del intérprete, las salas y los muy diversos escenarios de diferentes períodos históricos, entre otros.

En estos momentos podemos encontrar una variedad de propuestas artísticas de conciertos en las que se rememoran formas de interpretar la música a partir de diversos criterios técnicos y estéticos que representan un punto de vista determinado. La libertad interpretativa respecto al barroco ha resultado ser, en ocasiones, totalmente restrictiva en cuanto a los conceptos valorativos tanto en el orden visual como auditivo; pero estas tendencias no han contrariado el que, a la vez, se sigan interpretando esas obras, con el mismo tratamiento que se ejecutan otros períodos musicales. Esto ha generado una cuantiosa suma de discos que, además de los conciertos en vivo, ha puesto la referencia musical al alcance de un público numeroso. También, la tecnología ha facilitado la divulgación de videos, películas, documentales e incluso la enseñanza básica a través del internet. La cantidad y variedad de información sonora publicada, pone en tela de juicio ciertos argumentos reconocidos como costumbres, a la vez que constituye una recreación contemporánea de épocas precedentes.

Las propuestas se centran en la idea de "revivir" las épocas en que se interpretaba la música con instrumentos de cuerdas frotadas antiguos, como la *familia de las violas* y la del *violín*, en plena mutación durante el barroco. Esto se estiliza no sólo con los instrumentos, sino que, además, se hacen reproducciones de toda la época armonizando la iluminación, los escenarios y la indumentaria sugerida.

Si bien estos conciertos resultan tan atractivos como el espectáculo en su conjunto, es importante anotar los diferentes matices que los acompañan.

Es curioso, por ejemplo, que en países de América existan artistas que se dediquen a la reinterpretación de la música renacentista y barroca con instrumentos en desuso, cuando ésta no ha sido, por naturaleza, una de las tareas primordiales de la musicología latinoamericana, sino de la cultura Europea, pues se sabe que para fines del siglo XV ya eran instrumentos populares. "*Citando al padre de Galileo, Vincenzo*

Galileo, afirma que si en España se encuentran las obras más antiguas para viola, los mejores instrumentos son italianos, fabricados en Bolonia, Padua o Florencia.”³

Sobre todo es alarmante cuando colegas, que aún no llegan a los grados superiores y no practican de manera “convencional” y académica las obras barrocas, ya están integrados en ensambles, interpretándolas a base de imitaciones visuales de las posiciones, técnicas del agarre del arco y el uso del sonido liso que asemejan más determinados aspectos álgidos de la sonoridad propia de la música vanguardista que lo que pudiera reconocerse de la esencia de la música barroca.

Intentar interpretar obras que difieren tanto en sonidos y tiempos con los que estamos familiarizados demanda mucha maestría para obtener un resultado artístico sin importunar al escucha; el abordaje de manuscritos antiguos con sus sistemas de notaciones requiere de laboriosos estudios, las pruebas que refieren la praxis musical de siglos anteriores son gráficos que, lamentablemente, no tienen referentes, por lo que cualquier analogía es pura deducción o suposición ya que

*“La forma de apuntar el texto musical muy esquemática y abreviada daba solamente la impresión muy general acerca de la estructura y carácter de la obra. Esta partitura se tomaba más bien como el impulso creativo y se descifraba en cada caso concreto como una nueva variante, tomando en cuenta las imágenes personales y artísticas y también considerando el nivel técnico del intérprete lo que es igual de importante”.*⁴

O dicho de otra manera,

*“...la relación entre los datos y las conclusiones es mucho más compleja y admite muchas más variables que las que suelen imaginarse. Asimismo, muchos de los datos son anecdóticos y de origen nebuloso. Un vistazo rápido a los catálogos temáticos mostrará la frecuente e infeliz nota: «Perdido el manuscrito original», de modo que dependemos de copias y tanto de ediciones antiguas como modernas, y estamos obligados a utilizar nuestras propias facultades críticas en la búsqueda de la autenticidad. Evidentemente, hay un buen trecho desde el manuscrito a la interpretación final de la partitura.”*⁵

³ Elías Arizcuren, *El violonchelo. Sus escuelas a través de los siglos*, Labor S. A., Barcelona, 1992, p. 15.

⁴ A. Glazunov, “Interpretación de la música violinística barroca: tradiciones y tendencias actuales”, en *Problemas de estilo e interpretación de la música barroca*, compilación de A. Merculov, Cátedra de Historia y Teoría del arte interpretativo, Libro N°. 32, Traducción María Vdovina, Conservatorio de Moscú, Moscú, 2001, p. 196.

⁵ Paul Henry Lang, *Reflexiones sobre la música*, Debate Pensamiento, Madrid, 2009, p. 210.

Y es que, en ocasiones, esta aparente inquietud estética está marcada por otros factores ajenos al verdadero valor artístico, convirtiéndose en un espectáculo que fácilmente engatusa a jóvenes entusiastas. No hay que perder la mirada de que aún la música más cercana, como las grandes sinfonías y conciertos de los siglos XIX y XX, ha tenido que abandonar sus espacios propios para “popularizarse” o acercarse más al público heterogéneo, que es actualmente el verdadero consumidor del arte. Así, se ha de tener en cuenta el marketing imperante tras cualquier moda o tendencia en el desarrollo del arte musical.

Lógicamente, nada es absoluto y antes de adentrarnos en este análisis hacemos nuestro reconocimiento a la existencia de especialistas de mucho prestigio, nivel y rigurosidad académica, que si dedican su carrera artística a la interpretación con estas especializaciones lo hacen con un alto profesionalismo y dominan algunos de los cordófonos antiguos como la *viola da gamba*; la *viola d'amore*; el *violoncello da spalla* y otros.

Consideremos que el retomar la difusión e interpretación de esta música, obliga a todo un movimiento de mercadeo en el que se incluyen también las reparaciones de antiguos instrumentos de museo, la venta y comercialización en tiendas de música y otros espacios cibernéticos de instrumentos de cuerdas y arcos ya desaparecidos o sustituidos por otros más modernos, el desarrollo de la luthiería o laudería hacia la construcción de instrumentos con la misma apariencia de los anteriores pero elaborados con materiales novedosos, más resistentes y con mejoras o cambios sonoros; la propia aparición de escuelas de interpretación barroca, los talleres de maestros constructores de instrumentos antiguos, de academias y especializaciones en el área; de integración de las artes mediante reproducciones y montajes escenográficos en teatros; de instrumentales como el vestuario, el maquillaje, los candelabros, las velas y demás parafernalia que conlleva la recreación en sí misma de una época dada.

A grandes rasgos, pueden identificarse dos momentos de superposiciones de familias que revolucionan el desarrollo de los instrumentos de cuerdas y, en consecuencia, el acontecer histórico musical vinculado a la proyección sonora: el primero de ellos sería el asentamiento, desde mediados del siglo XVI, de la *familia del violín*, en contraposición a la “vieja” *familia de las violas*, y, posteriormente, del piano (y pianoforte como antecedente) frente al clave. El otro, es la imposición de la revolución electrónica de los instrumentos actuales contra los instrumentos acústicos de más de cuatro siglos en uso, y del que no haremos reflexiones por dos razones: la primera, la falta de historicidad para poder comprender hasta qué punto se impondrán o no, en virtud del desarrollo humano y tecnológico; y la segunda, por ser un tema que de por sí amerita otro contexto. Sin embargo, consideramos que ambos han provocado

nuevas formas del quehacer interpretativo en el presente, lo que, obviamente, no puede ser ignorado a la hora de interpretar la música barroca.⁶

Este trabajo pretende reflexionar sobre aquellos aspectos que deben considerarse a la hora de abordar en los instrumentos de cuerdas frotadas épocas que no se encuentran apropiadamente referenciadas en la historia musical desde diversos puntos de vista como el auditivo-sonoro, el manuscrito o la edición primaria, y el proceso de evolución de los propios instrumentos musicales, algunos de los cuáles fueron incluso creados y utilizados en muy escasas ocasiones.

El problema en sí es cómo valorar la “reinterpretación” actual de esas músicas, particularmente, en el momento decisivo de transformación y definición de los cordófonos y el auge de la música instrumental barroca, lo que conlleva a reflexionar sobre estas prácticas históricas de ejecución, sus referencias interpretativas; la elaboración conceptual de los aspectos técnicos propios de los instrumentos y del arco; las identidades sonoras e imitativas, así como el significado estético de la extrapolación de temporalidades en el escenario musical actual. Con ello no pretendemos definir cómo debe interpretarse la música antigua y barroca, sino, por el contrario, se aspira a expresar la necesidad de diversificar —desde lo interpretativo sonoro y conceptual—, el rigor histórico de las técnicas que se emplean hoy para reproducir la época citada.

Dada la poca información referencial que pueda guiar a nuestros pupilos, quienes sin un conocimiento teórico-auditivo imitan entusiastamente interpretaciones en “estilo antiguo” con sus actuales instrumentos, nos preguntamos: ¿Es esto una moda? ¿Es suficiente ver en internet un video para crear una orquesta barroca? ¿Es interesante interpretar esta música con un violín de estudio (al que se le quitaron aditamentos) y un arco sumamente tensado?

Si bien es cierto que existe todo un muestrario de este instrumental, —ya sea a través de la conservación de algunos cordófonos de los siglos XVI, XVII y XVIII; de grabados, obras pictóricas, fuentes iconográficas documentales y otros medios visuales, así como una perspectiva (básicamente eclesiástica) que atesorara lo mejor de sus textos, apuntes, y manuscritos originales y/o transcritos— es evidente que

⁶ En este sentido, puede verse cómo en un mismo espacio cultural han acontecido dos interpretaciones de la música barroca de muy diversas maneras: En el 6to Festival Leo Brouwer de Música de Cámara, La Habana 2014, se presentó un concierto de Jordi Savall con una *viola da gamba* de siete cuerdas Barak Norman, Londres 1697, y otro de *Sinfonity, Orquesta de guitarras eléctricas* interpretando, en esos instrumentos, el ciclo de las Cuatro Estaciones del compositor barroco A. Vivaldi.

una parte de esta historia no ha quedado referenciada, y es, justamente, el aspecto sonoro de la música del período en cuestión.

El desarrollo de la música instrumental y las formas como el concierto y el auge de las cuerdas frotadas estuvieron en constante movimiento a la par de las épocas. Durante los siglos XVI al XVIII hubo un importante proceso de cambio que transitó desde la música vocal al nacimiento de diversas formas musicales y el florecimiento de las familias de instrumentos. Asimismo, se desarrolló la escritura e interpretación, destacándose, fundamentalmente, el estilo italiano, el francés y el alemán. Todo ello obligó a la búsqueda de sonoridades diferentes y la preferencia por instrumentos más competentes.

La evolución de los instrumentos y la música implicó también el desarrollo de la notación musical, cargada de simbolismo gráfico e interpretativo. El símbolo “... es una herramienta indispensable del pensamiento y para el intérprete es esencial un conocimiento de las teorías que se refieren al simbolismo y a su trasmisión”⁷

La historia de la notación musical desde los primeros signos aparecidos en el mundo grecolatino ha sido diversa e imprecisa. Fue indeterminada durante varios siglos, y su modificación continúa en nuestros días más o menos correlacionada con el desarrollo de los estilos musicales que van apareciendo en las diferentes épocas. Por suerte se encuentran documentos que nos permiten referenciar —hasta cierto grado de fidelidad— la escritura en las diferentes etapas y que posibilitan apreciar los aciertos o desaciertos en cada momento histórico; de cualquier manera, hay que considerar que “...a menudo, y todavía en el siglo XVIII, encontraremos frecuentes ejemplos de inexactitud en la escritura, especialmente en la instrumental”⁸

Esta adaptación gráfica alcanza también a la interpretación. Al abordar la ejecución de obras clásicas en las clases de violín, por ejemplo, interpretamos textos musicales de Bach, Haendel, Corelli, Vivaldi, Mozart, Beethoven, Paganini y demás con la misma naturalidad y expectativa, pese a las enormes distancias históricas. Desde antes de que existiera la grabación sonora, todos los grandes intérpretes han tocado música barroca con un instrumento actual; pero cuando estas mismas obras son interpretadas con los antiguos, como una *viola da gamba*, un *violín barroco*, una *da braccio* u otro similar, las perspectivas cambian a tal extremo que se estudian como especialidades independientes; entonces nos preguntamos: ¿Es el instrumento mu-

⁷ Paul Henry Lang, *Op. Cit.*, p. 271.

⁸ *Vid.*, Amanda González García, “La interpretación al piano del repertorio original para clave y fortepiano”, en http://ria.asturias.es/RIA/bitstream/123456789/227/1/Amanda_Gonzalez.pdf Consultada el 20-04-2014, p. 48. Amanda González García, *Op. Cit.*, p. 48.

sical en sí, la lectura de la partitura, o la técnica del sonido y la interpretación la causa de estos fenómenos?

Aunque todos los sucesos han sido enmarcados en períodos conceptualizados a través de los siglos (renacimiento, barroco, etc.), hay que destacar que fueron procesos desiguales incluso dentro de Europa y, por tanto, existió una convivencia con cierto desfase histórico y artístico tanto de la composición como de la interpretación estilística, lo cual hace más difícil diferenciar acertadamente el cómo se podía o no interpretar, o cómo debería o no sonar la música de cierto compositor o de cierto período.

“La música que está apartada de nuestro entorno cultural no es fácilmente accesible porque no podemos conectarla directamente con nuestra experiencia y con los símbolos a los que estamos acostumbrados; hemos perdido el consenso que la sostenía. Para nosotros hay música antigua tan distante y desconcertante como los dinosaurios, habiendo dejado tan sólo algunos huesos y algunas huellas, y no hay manera fácil de decir cómo se tocaba esa música y cómo sonaba...”⁹

Son casi nulas las referencias sobre el sonido o la forma de interpretación con estos instrumentos, y aquellas que conocemos, por lo regular, vienen siempre de la mano de grandes intérpretes que son, a la vez, musicólogos, historiadores o investigadores natos, que han merecido tal prestigio que es imposible no embelesarse ante sus propuestas; quizás por ello las aceptamos como totalmente válidas, y nos formamos un concepto aproximado sobre cómo se interpretaban esas músicas a partir de lo que escuchamos en la sala de concierto o en los materiales por ellos grabados.

Al respecto, la afamada violinista rusa Viktoria Mullova al ser interrogada sobre si interpreta esas músicas con un violín barroco contestó: *“no, toco con el mismo violín, pero con cuerdas de tripa y arcos también barrocos”*.¹⁰

Además de la ya mencionada ausencia de referencia auditiva, hay que considerar la falta de información y la limitada existencia de fuentes científicas y documentales, así como el riguroso y necesario resguardo al que se encuentran sometidas las obras, lo que reduce la opción práctica de una amplia investigación; al respecto el musicólogo Henry Lang expresó:

⁹ Paul Henry Lang, *Op. Cit.*, p. 204.

¹⁰ Eduardo Notrica, “Entrevista, Viktoria Mullova”, en Revista *Amadeus*, No 94, Barcelona, s/d, p. 26.

“Estamos intentando ahora llenar por nosotros mismos los detalles omitidos; restaurar, con la ayuda de los tratados contemporáneos, las notas de gracia y demás ornamentos para determinar con nuestros adornos las arias de capo, y así sucesivamente. Debe y puede hacerse pero con tacto y con moderación... El laudable objetivo es permitirnos escuchar una pieza musical como la oyeron sus coetáneos, pero pensar que es posible es claramente cuestionable porque equipara a un grupo de una sociedad a otro de una naturaleza considerablemente distinta. No podemos determinar con precisión hasta qué punto nuestro concepto, nuestra proyección de un estilo anterior, son genuinos o siquiera aproximados porque la interacción de estas tres entidades (compositor, ejecutante y público), tal y como nosotros los experimentamos, puede ser bastante diferente de la experiencia de otra época.”¹¹

Para abordar un instrumento antiguo más allá de la curiosidad y el gusto, es necesario tener el conocimiento histórico de sus raíces. Así, podemos conceptualizar la relación entre ellos a la hora de ejecutar música antigua en instrumentos modernos, en los antiguos, o en sus reproducciones. Para correlacionarlos hay que considerar varios aspectos que van desde su filiación histórica-social o cultural, hasta las bases técnicas de ejecución, la capacidad, sensibilidad, talento y nivel del intérprete, la aptitud del abordaje de la partitura y el tipo de edición, entre otros.

Una vez más, el conocimiento del camino desde la prehistoria de los instrumentos de arcos hasta la aparición de la familia del violín y el desarrollo de la luthería (fundamentalmente italiana, alemana, francesa y checa) es confuso y también poco documentado. Varias hipótesis son manejadas a partir de la incidencia de estos instrumentos en el Occidente y cada una se justifica desde diferentes aspectos del desarrollo histórico.

Sin un orden de preferencias, podemos mencionar las principales:

1. Una ascendencia oriental a través del *néfer egipcio*, el *ravanastrón hindú*, la *lira griega*, el *rebab árabe*, el *crouth* y la *rotta*.¹²
2. Una occidental con la existencia del *fiddle*, nacido en Eslovaquia del Sur, en los siglos VIII-IX. Se dice que por la fusión del *fiddle* con el *laúd* apareció la familia de las *violas*, mientras que la de los *violines* fue el resultado de la asimilación del *fiddle* con el *rebec* y la *lira griega*.¹³

¹¹ Paul Henry Lang, *Op. Cit.*, p. 211.

¹² *Vid.*, Oscar Carreras, *Apunte sobre el arte violinístico*, Letras cubanas, La Habana, 1985, pp. 7-15.

¹³ *Idem*.

3. El origen popular del violín contra el nacimiento aristocrático de las violas.¹⁴
4. La descendencia de la familia del violín de la de las violas reconocida por C. Sachs, B. Struve y L. Guinsburg, entre otros, a partir de los laberintos y divisiones entre nombres e instrumentos de *violas da braccio* y *violas da gamba*.¹⁵

Lo cierto es que durante los siglos XV-XVI numerosos instrumentos de diversas características y prácticas convivían en el ambiente europeo de transformación cultural y musical,

*“...las formas, las medidas y los propósitos de los instrumentos musicales siempre dependen de los diversos sistemas tonales y de afinación, pero también de los factores socioculturales y económicos. Contemplamos metamorfosis sorprendentes conforme los instrumentos pasan de Oriente a Occidente, de las manos de los mendigos a las de los cortesanos (y viceversa) y de las pequeñas habitaciones a los grandes salones”.*¹⁶

Los más destacados ya mencionados fueron la familia de las *violas*, la del *violín* y las *liras*. De todos ellos, los instrumentos más utilizados en la actualidad para recrear la época barroca son algunos de la *familia de las violas*, como la *viola da gamba* y la *viola d'amore*, aparecida ya tarde en el XVII.

Los instrumentos de la *familia de las violas* y del *violín* tienen algunas semejanzas y diferencias. Hay que reconocerlas y acercarnos a sus orígenes para poder determinar cómo abordar los intercambios luego de varios siglos de oscuridad. Desde el punto de vista histórico, los roles sociales de cada familia eran idénticos. Lo más difícil en su progreso fue lo confuso de su tipificación por el proceso de transformación a que eran constantemente sometidos, por ejemplo, en la segunda mitad del siglo XVI *violone* al parecer significaba *gran viola da bajo da gamba*, y en el último cuarto del siglo XVII significaba *contrabajo*.¹⁷

¹⁴ Stanislav Poniatovsky, *Historia del arte violístico*, Traducción María Vdovina, Música, Moscú, 1984, p. 12.

¹⁵ Para mayor referencia y entendimiento de estas hipótesis referimos, María Vdovina, *La viola en el conjunto instrumental y su desarrollo individualizado*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias sobre Arte. Ciudad de La Habana, 2006.

¹⁶ Paul Henry Lang, *Op. Cit.*, p. 235.

¹⁷ María Vdovina, *Op. Cit.*, p. 24.

Es difícil determinar la fecha de nacimiento de las *violas*; éstas sufrieron transformaciones y quedaron más o menos identificadas hacia 1500.¹⁸ En general, a la *familia de las violas* se la ha clasificado como instrumentos de sonido nasal y opaco, con poco desarrollo dinámico y con mucha resonancia, por la cantidad de cuerdas y el principio de la sonoridad por simpatía (cuerdas que no se tocan pero que resuenan armónicamente al tocar otras produciendo un sonido peculiar fácilmente reconocible). Al tener trastes en sus diapasones los deslices de los dedos eran más limitados y los adornos eran fundamentalmente entre los dedos en posiciones fijas, características que pudieran funcionar como curiosidad en una sala de concierto actual, pero en realidad, no es algo que se pueda definir como absoluto, pues todas estas definiciones no fueron las que determinaron la construcción de esos instrumentos, sino que son resultado de un análisis sociológico desde una mirada actual. Pocos instrumentos se conservan en buen estado más allá de lo visual, y no se conoce con exactitud la resultante de los conjuntos sonoros.

Contrariamente, en el diccionario Oxford se definen las ventajas de la *familia del violín*, que incluyen una sonoridad variada y amplia en la gama de matices y colores; un registro de casi siete octavas desde la nota más grave del *contrabajo* a la más aguda del *violín*; mayor facilidad de deslizamiento en el diapason y, por tanto, mayor virtuosismo; un puente curvo que permite el juego entre cuerdas, acordes y cantábiles, etc.¹⁹ Esta familia tomaba auge en la medida en que la de *las violas* iba cayendo en desuso.

*“El descubrimiento de América y la navegación por todos los mares tiene, al parecer, muy poco de común con la transformación de nuestros instrumentos de cuerda; mas, sin embargo, no era así. Aquello que Gesualdo buscaba con sus acumulaciones cromáticas en el sentido vocal: los grandes afectos y el desencadenamiento de pasiones humanas, eso mismo pretendía la música instrumental, y para ello, necesitaba disponer de nuevos recursos”.*²⁰

En definitiva, el proceso evolutivo se dio de manera paulatina y la nueva época priorizó la composición en la búsqueda de otras sonoridades hasta llegar a los instrumentos actuales. “[...] *La profesión de archetier (constructor de arcos) se hizo necesaria en el siglo XVIII, debido al incremento de las dificultades técnicas de las partituras. Hasta*

¹⁸ Elías Arizcuren, *Op. Cit.*, p.14.

¹⁹ Percy A. Scholes, *Diccionario Oxford de la Música*, Letras Cubanas, La Habana 1984, p. 1243.

²⁰ Friedrich Herzfeld, *Op. Cit.*, p. 86.

entonces los arcos eran considerados meros accesorios y los fabricaban los mismos maestros violeros.”²¹

El sentido de estos cambios sólo puede ser entendido desde una perspectiva histórico-cultural y el conocimiento de la evolución de las cuerdas frotadas. De esta manera, podemos abordar con cierta objetividad los aspectos generales que intervienen en el proceso de la interpretación, a la vez que se reafirma lo subjetivo y relativo del mismo. La siguiente anécdota lo confirma:

El reconocido violagambista español Jordi Savall, luego de unos meses de múltiples giras, cambió sus cuerdas y notó que el instrumento dejó de sonar, “*era como si estuviera roto y no tuviera alma*”. Luego de ser minuciosamente revisado por el luthier David Bagué éste concluyó que el instrumento “*simplemente estaba cansado*”.²² Esta historia podría parecer irracional, pero cualquier intérprete con cierta experiencia y sensibilidad, habrá notado, el “alma” que poseen los instrumentos; entre ellos y el intérprete se crea un estado de armonía y dependencia único.

El director de orquesta y también violonchelista Nikolaus Harnoncourt, considerado el padre de la música interpretada con instrumentos antiguos originales, afirma que “*la verdad de la música está en el conocimiento de lo que las notas significan. Y para llegar a ese convencimiento hay que contar con otra verdad, que es la emocional*”.²³

La complejidad del fenómeno interpretativo es una problemática de los tiempos actuales. El tocar la música antigua separa lo que antes era un todo: compositor e intérprete de oficio, y por tanto la autenticidad en la interpretación, “*...hacen muchísima falta estudios históricos, pero también hace falta un conocimiento de la validez de nuestras propias normas estéticas e ideales del sonido en vivo*”.²⁴

Es evidente que ante la ausencia de un concepto sonoro auténtico, la mirada se centre en las fuentes documentales primarias de partituras, pero si consideramos que éstas también son limitadas y controladas, lo que nos llegan son ediciones reelaboradas y llevadas a un lenguaje más cercano a nuestra época; por ello, la adquisición de un instrumento antiguo, o un arco barroco no cambiará la valoración de la interpretación, si no tomamos con recelo el mensaje implícito. Un editor, con

²¹ Rafael Díaz Gómez, “La edad de oro de la cuerda”, en Revista *Amadeus*, No. 94, Barcelona, s/d, p. 53.

²² David Bagué luthier anécdota con Jordi Savall. <http://www.blogdelujo.com/2010/03/david-bague-luthier-aneecdota-jordi.html> Consultada 9-10-2010.

²³ Juan A. Llorente, “Entrevista, Nikolaus Harnoncourt”, en Revista *Amadeus*, Edición 11/2001, Barcelona, p. 38.

²⁴ Paul Henry Lang, *Op. Cit.*, p. 213.

su erudición, meticulosidad y destreza, asume una responsabilidad no exenta de desigualdades valorativas, por lo que el intérprete se puede enfrentar tanto a reseñas fundamentadas como a otras derivadas de la intuición y el juicio. A la limitante de no ser uno mismo el compositor e intérprete se une la de no ser investigadores de fuentes auténticas, por lo que la idea de la interpretación se sostiene en reinterpretaciones teóricas.

Entonces nuestra idea se encamina a la comprensión de que la integridad de la obra se da cuando se aúnan, en mágica espiritualidad, el intérprete, el espectador y el compositor como recreación atemporal de una época sugerida mediante una propuesta estilística y no necesariamente en el uso de un instrumento antiguo.

Harnoncourt decía: “*Lo primero que debo saber es cómo sonaba cuando se creó. Pero al mismo tiempo soy consciente de que debo interpretarla para un público que ha escuchado otra músicas: Beethoven, Mozart, Brahms, Stravinsky...*”²⁵ Es por ello que si bien debemos considerar los factores históricos-culturales también tenemos que valorar el talento artístico, pues cuando una interpretación es convincente muchos cuestionamientos salen sobrando.

Lo difícil de esta contextualización con un sentido mágico, con esa “chispa encantada”, es que no depende solamente de una buena interpretación y conocimiento de la partitura. El análisis de Rowell, en su *Filosofía de la música*, presenta un sinfín de condicionamientos que influyen en el proceso de integración para la interpretación musical, algunos de ellos imposibles de referenciar en épocas pasadas como: los hechos de la música ejecutada y sus relaciones; la capacidad del oyente para oír frecuencias, duraciones e intensidades; sus principios de discriminación, su distancia de la fuente sonora y condiciones similares; las formas y actividades incluidas en la audición, sorpresa, respuesta física, tensión, relajamiento, fusión, fluir de la atención; los valores que se les adjudican a determinadas propiedades o cualidades percibidas en la música; los juicios que hacemos basados en la forma en que una pieza se equipara con criterios personales o comunes de excelencia; el contexto de la música; los obstáculos del oyente; la forma en que la audición de música afecta la conducta del oyente, y muchas otras.²⁶

De lo anterior se deduce que el intento de reflejar un pasado mediante el proceso de imitación referenciada (tocar sin barbada; con el instrumento caído; sin *vibrato*; agarrando el arco por la parte baja del centro; etc.), constituye un entretenimiento

²⁵ Juan A. Llorente *Op. Cit.*, p. 38.

²⁶ Vid., Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes y problemas estéticos*, Gedisa, Barcelona, 1966, p. 130.

artístico, pero no es consecuencia de la verdadera esencia de la interpretación de la música barroca.

¿Dónde buscar entonces, la esencia en los instrumentos de cuerdas frotadas?

Definitivamente, el aspecto diferencial más significativo es la propia interpretación, y la verdadera interpretación en los instrumentos de cuerdas, lleva implícito un concepto poco estudiado a la hora de reinterpretar el barroco: la afinación, más sutilmente sugerida como entonación, por la acción del *cantabile* como en las cuerdas vocales; en este sentido se cita a Jean Rousseau, autor del *Traité de la viole*, París, (1687), quien expone que para tocar instrumentos de cuerdas es necesario imitar lo que pueda hacer la voz humana...²⁷ Entender esta particularidad nos lleva al reconocimiento de una realidad que permite sugerir y no reinterpretar sobre prácticas ejecutorias tradicionalistas sometidas a ideas estereotipadas en críticos, intérpretes y melómanos.

La entonación²⁸ está estrechamente vinculada a la imagen artística. El famoso violonchelista Pablo Casals consideraba que ésta “era la parte principal del fraseo”.²⁹ La entonación también nos permite reflexionar sobre el concepto del sonido. En el caso de los instrumentos de cuerdas actuales, a diferencia de los antiguos que tenían trastes, existe un elemento particularmente válido respecto a la entonación y es la posibilidad de reflejar todas las sutilezas propias de la interpretación según el desempeño de la imagen musical y el conjunto de su realización. Ello se explica por la facilidad técnica de estos instrumentos de provocar entonaciones en el sistema de afinación no temperado, efecto, por demás, sumamente explotado durante el siglo XX y que, en este sentido, también ha revolucionado el oído del intérprete, del escucha y el concepto sonoro de la propia afinación.

Ahondando más en el tema podemos decir incluso que algo que puede aunar a los instrumentos de cuerdas —antiguos y modernos— es ciertamente el fenómeno sonoro de la entonación atemperada del “sistema de afinación pura”, de resultantes armónicas y melódicas de resonancias naturales, en un sistema temperado desarrollado consecuentemente por el genio del barroco J. S. Bach:

²⁷ Cfr., Paul Henry Lang, *Op. Cit.*, pág. 240.

²⁸ La entonación como concepto fue impulsada por la musicología rusa: Boleslav Javorsky (1877-1942) y Boris Asafiev; se relaciona directamente con la percepción sonora de la afinación o altura del sonido e incide directamente en la expresión musical, lo que en los instrumentos de cuerdas sin trastes se convierte en el mayor problema del intérprete y requiere de habilidades adquiridas durante años de estudio.

²⁹ Vladimir Grigoriev, *Metódica de la enseñanza para tocar el violín*, Traducción María Vdovina, Clásica XXI, Moscú, 2006, p. 98.

*“Precisamente en esta obra [El Clave bien temperado] perfeccionó y humanizó Bach el lenguaje polifónico de la música; introdujo allí nuevas zonas espirituales y mundos nuevos. Al pasar por todas las tonalidades mayores y menores, asentó el valor expresivo de cada una. Así lo percibió su época y así quedaban establecidos estos valores anímicos para todos los tiempos. [...] Desde ahora, la tonalidad constituyó un elemento integrante de la expresión espiritual”.*³⁰

Bach no sólo realizó mejoras acústicas y tonales, sino que además, “era un perito en la construcción de los órganos tanto como en la de los claves; influyó considerablemente en la mejora mecánica de dichos instrumentos y llevó asimismo sus conocimientos a los instrumentos de cuerdas, algunos de los cuales como la “viola pomposa” se ha dicho que era invención suya”.³¹

El investigador ruso Grigoriev resume así las leyes básicas de la entonación artístico-expresiva: Hay que considerar, ante todo, el sistema modo-armónico de composición de la obra, y dentro de ello, las leyes estilísticas y especificidades nacionales y regionales. Lo delimitado y relativo al sistema pitagórico aplicado a los instrumentos sin trastes, y que difiere de la afinación del piano, así como la relación de estos dos conceptos aplicados a la interpretación con el violín o su familia. La dependencia de la altura del sonido de muchas condicionantes: timbre, dinámica, tempo, registro, etc., y también del *vibrato*, tipos de ataques del sonido, y otros recursos técnicos. Finalmente, la formación del complejo artístico de la entonación subjetiva e individual del intérprete, donde los famosos violinistas, difieren mucho con el estándar medio, lo que se explica, por la naturaleza de las zonas del oído, constituyendo la variante de la norma.³²

Hay particularidades técnico-interpretativas que permiten un acercamiento a la conceptualización de la entonación como recurso expresivo luego de la aparición del piano, y al detallar “técnica” es justo evocar a Theodor W. Adorno cuya concepción se sintetiza en la “producción y reproducción”: “En música esto es tanto la realización del contenido espiritual en las notas como aquella a través de sonidos producidos sensiblemente; es decir, producción y reproducción. La totalidad de los recursos musicales es la técnica musical”,³³ entonces, estamos describiendo algo que es fruto del hombre, quien en

³⁰ Herzfeld Friedrich, *Op. Cit.*, p. 121.

³¹ Salazar Adolfo, “J. S. Bach y sus instrumentos”, en *Nuestra Música*, Revista trimestral editada en México, Año V – Núm. 20 – 4to. Trimestre, 1950 – México, p. 259.

³² Vladimir Grigoriev, *Op. Cit.*, p. 100.

³³ Theodor W. Adorno, *Escritos musicales I - III. Obra completa 16*. Akal, Madrid, 2006, p. 233.

correspondencia con las condiciones y el contexto en que se desenvuelve hace funcionar, crea, perfecciona, da vida a la obra musical que encierra en su contenido toda la expresión técnica de la época, los recursos existentes, el espíritu del compositor y la experiencia acumulada por generaciones. Esto sugiere ciertos cuestionamientos:

¿Cómo reproducir la conceptualización sonora sin considerar los recursos modernos? ¿Se puede simplemente producir un sonido menos brillante o tocar sobre el diapasón, bajar la afinación del instrumento por lo menos un tono y medio, (aunque las cuerdas ya sean metálicas o de nylon y no de tripas), suprimir el *vibrato*, tocar con menos cantidad de arco, más tenso y en la zona superior, eliminar el cojín, la barbada, los afinadores y todos los accesorios que auxilian el mejoramiento de la capacidad técnica-sonora y el equilibrio físico-muscular del músico, para poder reproducir la música barroca?

Las preguntas nos regresan a las cuestiones técnico-expresivas que hay resolver. Por ejemplo, si nos referimos el aspecto de la entonación melódica y armónica, éstas deben ser tratadas de diferentes maneras en los instrumentos antiguos y actuales; tener presente la experiencia y conocimientos del intérprete respecto a la época, contexto y técnica se vuelve primordial, los cambios ocurridos tras el devenir histórico han penetrado tanto en los músicos de hoy como en el público.

En este escenario incide también la construcción de los instrumentos antiguos, pues los de la familia de las violas solían tener cuerdas de resonancias y su afinación debería ser bastante inexacta desde el punto de vista melódico y su "simpatía armónica"; sin embargo, las posibilidades del violín actual crean, a su vez, una problemática conceptual por las capacidades ilimitadas de coincidir, tanto uno como otro tipo de afinación, sin descartar que las imperfecciones que pudieran derivarse del ensamble (sobre todo cuando se trata de la afinación temperada del piano como instrumento acompañante) pueden suplirse con recursos técnicos-interpretativos, como un *vibrato* amplio; un pequeño desliz de la intensidad, velocidad y presión del arco, o el cambio de color al acercar o alejar el mismo al diapasón.³⁴

Además, si el *tempo* y el carácter de la obra son elementos que influyen en la entonación, y finalmente en la interpretación artística, hay que regresar al mencionado inconveniente de que en las antiguas notaciones las representaciones de la partitura eran inexactas, demandando la libre imaginación y capacidad de improvisación del intérprete. Se sabe que "*La improvisación fue base de la interpretación [...] lo que significaba improvisar una obra nueva cada vez cambiando la esfera del contenido emocional y ello*

³⁴ Estos conceptos son ejemplificados en el libro de Vladimir Grigoriév, *Op. Cit.*, pp. 101-102.

*mantenía al intérprete activo dentro del proceso creativo...*³⁵ Estos intérpretes eran, por demás, generalmente los propios compositores o sus discípulos.

Fue otra vez el genio creador de J. S. Bach, uno de los primeros autores que escribió en la partitura cada detalle de las ornamentaciones empleadas en su obra. Desde entonces, se pueden reinterpretar mejor los textos.

Glazunov afirma que la música de aquellos tiempos debe ser analizada, ante todo, como un fenómeno sonoro. *“El texto original, hoy no da una imagen completa porque se ha perdido en su total la ciencia de lectura de estos textos. De alguna forma eso se puede explicar con la ausencia de transmisión de las tradiciones interpretativas, como ejemplo se puede ver que hasta la música de Bach no sonó cerca de 200 años...”*³⁶

La pregunta ineludible sería entonces: ¿Cómo reinterpretar un fenómeno sonoro no referenciado en el arte interpretativo, sino con una investigación de todos estos elementos y la creación propositiva de imágenes artísticas?

Con esta peculiaridad y el bagaje que poseemos, tenemos la posibilidad de enfrentar retos de interpretación con mayor libertad, los que tendrán también nuestro sello personal. Por ello, Lang afirma que

*“La ornamentación y la improvisación son un campo caótico y de tanteo en el que se entrecruzan composición, invención ex tempore, tradición oral, paleografía, música folclórica, organología, monofonía, homofonía, polifonía e impulso motor, así como el deseo elemental de «tocar», porque no hay fronteras fijas: todo el complejo se encuentra inmerso en el problema contradictorio de lo espontáneo frente a lo premeditado...”*³⁷

Con todo, la respuesta a la pregunta la expresa Glazunov³⁸, para quien la música barroca no puede aparecer en la misma variante en que sonaba en el período de su creación. Esta idea también se puede apreciar en los proyectos de Savall, uno de los más entusiastas y respetados estudiosos e intérpretes de la música antigua.

“Me dedico a desentrañar las músicas del pasado y mantener viva su memoria. No siempre es fácil, ya que hay que encontrar un equilibrio entre los elementos objetivos conservados y los subjetivos propios de la misma expresión musical, buscando las aproximaciones más verosímiles. En música no hay nunca una verdad absoluta, aun con el máximo

³⁵ A. Glazunov, *Op. Cit.*, p. 196.

³⁶ *Ibidem*, p. 199.

³⁷ Paul Henry Lang, *Op. Cit.*, p. 243.

³⁸ A. Glazunov, *Op. Cit.*, p. 200.

respeto a las ideas del compositor y de la época, cada intérprete aporta siempre su visión personal, de la misma forma que cada oyente percibe también la misma música según su estado de ánimo del momento. Lo más importante de este doble trabajo interpretativo es que intensifica este sentido trascendente de la música."³⁹

Consecuentemente, en la entrevista antes citada, cuando se le pregunta a Viktoria Mullova si las modificaciones al violín implican cambios formales en sus interpretaciones ella responde: "No, sino que ayudan a lograr un sonido más auténtico. Pero lo más importante es la interpretación. No es tan importante el instrumento, sino cómo se toca éste".⁴⁰

Y es que una de las premisas fundamentales de la interpretación en la actualidad ha sido la aspiración al máximo acercamiento a la idea del autor, lo que Glazunov define como la objetivación.⁴¹ Gracias a ello, en sentido general, se trabaja la música de la antigüedad y el barroco con un cierto rigor académico y un contacto más consciente de su historicidad.

Una buena interpretación va más allá de conceptualizaciones, revalorizar estas dos esferas inseparables que son conocimiento y creatividad, lo que unido al talento personal del intérprete, a las condiciones de su ejecución, y a todos los factores mencionados, nos permitirá estar abiertos al barroco en una concepción estilística más acertada que esquemática; como Lang consideramos que

"...Mientras sigamos insistiendo en trabajar sobre un plano categorizado por la autenticidad histórica excluyendo la intuición artística, dictando el concepto «correcto», nos limitamos a convertir la práctica de la interpretación en un fin en sí. Cuando se convierte en un «cuerpo de conocimiento», como respetuosamente se le llama en la universidad, en cierto sentido es un cuerpo muerto, generalmente sobrecargado de terminología y hermenéutica interpretativa."⁴²

Antes de concluir la reflexión, es importante considerar el hecho de que las primeras referencias audibles que tenemos del barroco provienen del período romántico.

³⁹ "Si no hubiera música, la vida sería insoportable", Entrevista a Jordi Savall, <http://libroscolgados.blogspot.com/2009/09/entrevista-jordi-savall.html> Consultada 9-10-2010.

⁴⁰ Eduardo Notrica, *Op. Cit.*, p. 26.

⁴¹ A. Glazunov, *Op. Cit.*, p. 198.

⁴² Paul Henry Lang, *Op. Cit.*, p. 212.

“Desde la reposición de la Pasión según San Mateo en 1829, cuya dirección se dice que estuvo a cargo de Mendelssohn, muchacho entonces de veinte años, pero que más bien parece que estuviera dirigida por Zelter, aunque «patrocinada» por la rica familia de los Mendelssohn, comenzó una nueva manera de entenderse y sentirse el arte de Bach que, en rigor, nada tenía que ver, o muy poco, con la real tradición de la cual Bach descendía, con el espíritu con que fue entendido en su época [...], e incluso con las consecuencias con que su técnica podía afectar al arte romántico de la música...”⁴³

Para Glazunov, *“el arte romántico virtuoso descubrió sus tendencias negativas. La demostración de la perfección técnica del intérprete se transforma en auto-meta, la resolución de las tareas artísticas de la obra se mueve a un segundo plano”*.⁴⁴

Hay también innumerables y valiosas referencias audibles de las *Sonatas y Partitas* de Bach para violín solo, las *Suites* para violonchelo solo, y de sus conciertos para cuerdas, que interpretan verdaderos maestros desde principios del siglo XX. La versatilidad de las mismas habla por sí sola, de las capacidades e infinitas posibilidades de maneras interpretativas válidas, sugeridas a partir de ciertos parámetros básicos, como el profundo conocimiento, la capacidad técnica, el profesionalismo y la responsabilidad con que se encara el trabajo previo. Todo ello, junto a la modestia y el respeto en el trato y visión hacia el compositor, la música y su época, condiciona la auténtica creación de una interpretación sólida y novedosa.

Por lo anterior podemos concluir que, a diferencia de otras artes donde elementos plasmados en la pintura, la literatura o la arquitectura son fijos, en la música no es posible tener el referente del sonido, lo que hace más subjetiva cualquier interpretación en instrumentos antiguos. La extensa cantidad de obras musicales, que por siglos ha acumulado la humanidad sin este referente, conlleva a la diversidad de criterios o estereotipos en cuanto a estilos y complejiza la interpretación. Todo razonamiento al respecto es sobre juicios establecidos por el hombre, conocimientos, experiencias, tradiciones o normas que lo ubican en un contexto determinado. La interpretación de una pintura muestra una época, una sociedad, una cultura, costumbres, etc., pero cualquier interpretación musical no será más que eso, una propuesta musical.

La relación intérprete-público se manifiesta a partir de lo novedoso de retomar la ejecución en instrumentos musicales antiguos, y la posibilidad de ver y escuchar

⁴³ J. N. Forkel, *Juan Sebastián Bach*, Introducción de Adolfo Salazar, Arte Literatura, Ciudad de la Habana, 1985, p. 12.

⁴⁴ A. Glazunov, *Op. Cit.*, p. 197.

un instrumento auténtico, siempre y cuando este no sea un mero espectáculo imitativo, sino propositivo, aportando más allá de lo visual el espíritu de una época en la reinterpretación viva, en el mundo contemporáneo.

El eminente violinista ruso-americano Leopold Auer (1845-1930) en su libro *Mi escuela de violín*, señalaba, desde su época, la importancia de la interpretación sujeta a la comprensión y conocimiento de la obra para poder interpretar con naturalidad en la expresión, acentuando que *“si por la limpieza de estilo el artista sacrifica la brillantez y la espontaneidad de la manera de tocar, entonces esa interpretación no le hará falta a nadie.”*⁴⁵

Hoy valoramos la mirada histórica con toda la objetividad y la subjetividad implícita, el reconocimiento de la tradición desde una perspectiva moderna, el verdadero entendimiento de la atemporalidad sobrentendida, y la existencia de una relación intérprete-público abierta a propuestas.

Ciertas consideraciones se pueden convertir en sugerencias para las nuevas generaciones que se debaten entre los instrumentos actuales de concierto y uso académico; los instrumentos antiguos de carrera especializada y los instrumentos modernos, mixtura con los fenómenos electro-acústicos que revolucionaron el concepto sonoro en el siglo XX. Ante las muchas propuestas, es conveniente tener siempre la duda, la inquietud, no permitir que se imponga un concepto, porque el arte es ante todo creación.

El violinista italiano Fabio Biondi reafirma el necesario cambio de actitud frente a la música antigua: *“En un principio la idea era reproducir la música como se hacía en la época barroca, pero después comprendimos que es mejor tomar información sobre el lenguaje y el idioma de ese tiempo para traerlo a nuestra época.”*⁴⁶

Hay que considerar que tocar desafinado en los instrumentos modernos es una práctica fatal, pero tocar “afinado-tonalmente” en los instrumentos antiguos también es raro, si acaso las condiciones del propio instrumento permiten una “afinación perfecta”. La tendencia de abrir el sonido es consecuencia de la resonancia de los instrumentos antiguos, pero tocar los cordófonos actuales abriendo el sonido hacia el centro del arco en la música barroca no es sinónimo de buen gusto, por lo que no es del todo aconsejable. Los instrumentos que renacieron en el proceso de sustitución de la música vocal fueron justamente los de cuerdas frotadas, pues son sus

⁴⁵ Cfr., Oscar, Carreras, *Op. Cit.*, pp. 107-108.

⁴⁶ “No es necesario usar instrumentos antiguos para tocar música barroca”, Publicado por *Música Antigua* martes, 18 febrero, 2014 en, <http://www.musicaantigua.com/no-es-necesario-usar-instrumentos-antiguos-para-tocar-musica-barroca/> consultada 20-04-2014.

semejantes más cercanos, por ello el cambio fue de lógica consecuencia. Cualquiera de estos efectos con un uso consciente y propositivo puede ser aceptado siempre y cuando no sea la regla.

Algunos instrumentos antiguos han sido revitalizados en el siglo XX, por un lado, con la reinterpretación del repertorio de la época en sus instrumentos originales a cargo de intérpretes e investigadores del arte musical, pero también, algunos compositores contemporáneos escriben obras para esos instrumentos, lo que da validez y certeza a la confluencia y diversidad de concepciones estéticas y mantienen viva la creatividad. De la misma manera, el repertorio de más de tres siglos está presente en las numerosas interpretaciones con instrumentos actuales.

Si comparamos el legado de grabaciones que nos ha dejado Mstislav Rostropovich, este grande y multifacético intérprete excepcional del violonchelo, podemos observar que su trabajo de interpretación de las suites grabadas en DVD hacia el final de su vida, donde analiza todo el conjunto de la obra y el porqué de los detalles de su manera de tocar, con otras interpretaciones propias anteriores, puede diferir en adornos, manera de abordar los acordes, recursos sonoros de matices, colores y entonación, pero incluso en las notas. Sin embargo, es raro encontrar quien se atreva a cuestionar la validez de todas y cada una de sus interpretaciones, pues, como gran músico, en cada una de ellas fue convincente en la interpretación de las Suites, uno de los más preciados legados del barroco de J. S. Bach para los instrumentistas de las cuerdas frotadas.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W., *Escritos musicales I - III. Obra completa 16.*, Akal. Madrid, 2006.
- Arizcuren, Elías, *El violonchelo. Sus escuelas a través de los siglos*, Labor S. A., Barcelona, 1992.
- Carreras, Oscar, *Apunte sobre el arte violinístico*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1985.
- Díaz Gómez, Rafael, “La edad de oro de la cuerda”, en Revista *Amadeus*, No. 94, Barcelona, s/d., pp. 51-53.
- Forkel, J. N., *Juan Sebastián Bach, Arte y Literatura*, Ciudad de la Habana, 1985.
- Glazunov, A., “Interpretación de la música violinística barroca: tradiciones y tendencias actuales”, en Problemas de estilo e interpretación de la música barroca, compilación de A. Merkulov, Cátedra de Historia y Teoría del arte interpretativo, Libro N.º 32, Traducción María Vdovina, Conservatorio de Moscú, Moscú, 2001, p. 193-206.
- Grigoriev, Vladimir, *Metódica de la enseñanza para tocar el violín*, Traducción María Vdovina, Clásica XXI, Moscú, 2006.
- Herzfeld, Friedrich, *Tú y la música*, Labor, S. A., Barcelona, 1966.
- Lang, Paul Henry, *Reflexiones sobre la música*, Debate Pensamiento. Madrid, 2009.
- Llorente, Juan A., “Entrevista, Nikolaus Harnoncourt”, en, Revista *Amadeus*, Edición 11/2001, Barcelona, pp. 36-39.
- Notrica, Eduardo, “Entrevista, Viktoria Mullova”, en Revista *Amadeus*, No 94, Barcelona, s/d, pp. 26-28.

- Poniatovsky, Stanislav, *Historia del arte violístico*, Traducción María Vdovina, Música, Moscú, 1984.
- Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes y problemas estéticos*, Gedisa, Barcelona, 1966.
- Salazar, Adolfo, “J. S. Bach y sus instrumentos”, En: *Nuestra Música*, Revista trimestral editada en México, Año V – Núm. 20 – 4to. Trimestre, 1950 – México.
- Scholes, Percy A., *Diccionario Oxford de la Música*, Letras Cubanas, La Habana 1984.
- Vdovina, María, *La viola en el conjunto instrumental y su desarrollo individualizado*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias sobre Arte. Ciudad de La Habana, 2006.

Páginas de internet consultadas

- Bagué David luthier anecdota con Jordi Savall. <http://www.blogdelujo.com/2010/03/david-bague-luthier-anecdota-jordi.html> Consultada 9-10-2010.
- González García, Amanda. La interpretación al piano del repertorio original para clave y fortepiano, Consultada el 20-04-2014, desde http://ria.asturias.es/RIA/bitstream/23456789/227/1/Amanda_Gonzalez.pdf
- Lucas de la Encina, Itziar. “La notación musical”. MCN Arte. Tu web de arte. Consulta: 26-08-2014, desde <http://www.mcnarte.com/app-arte/show?key=notacion-musical>
- “*Si no hubiera música, la vida sería insoportable*”, Entrevista a Jordi Savall, en, <http://libroscolgados.blogspot.com/2009/09/entrevista-jordi-savall.html>, Consultada 9-10-2010.
- “*No es necesario usar instrumentos antiguos para tocar música barroca*” Publicado por Música Antigua martes, 18 febrero, 2014 en, <http://www.musicaantigua.com/no-es-necesario-usar-instrumentos-antiguos-para-tocar-musica-barroca/consultada-20-04-2014>.