

El gesto expresivo del músico

O CÓMO DISFRUTAR DE UN CONCIERTO

Albert Nieto

Reg. B.3822

EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

Provença, 287 08037 Barcelona (SPAIN)
Tel.: (34) 932 155 334 - (34) 934 877 456 / Fax: (34) 934 872 080
boileau@boileau-music.com
www.boileau-music.com

Índice

<i>Abreviaturas</i>	6
<i>Convenciones</i>	6
<i>Glosario</i>	7
<i>Prólogo de José Luís García del Busto</i>	8
<i>Introducción</i>	10
<i>1ª parte: El gesto en la interpretación</i>	13
1.1. La interpretación en vivo: el espíritu del directo	13
1.2. La necesidad comunicativa del intérprete a través del gesto	19
1.3. El músico como actor. Puesta en escena	25
1.4. Las posibilidades gestuales de los intérpretes según los instrumentos	33
1.5. Evolución de la gestualidad en la historia de la interpretación musical	38
1.6. Tendencias actuales: una mayor comunicación con el público	45
<i>2ª parte: Caracteres</i>	53
2.1. El estado emocional: una oportunidad para la vivencia gestual y para la comunicación	53
2.2. Un sinfín de caracteres	61
2.3. Contraste de caracteres	72
2.4. Música descriptiva: una dualidad interpretativa con implicaciones gestuales	78
<i>3ª parte: El discurso musical y el gesto</i>	81
3.1. El silencio	81
3.2. Inicio y conclusión de la obra musical	88
3.3. La conexión gestual entre las obras y entre sus secciones	94
3.4. La mano libre del pianista	98
3.5. Las “notas vivas” y los “crescendos imposibles” en el piano	99
3.6. El punto culminante o clímax	101
3.7. El ritmo: síncopas y notas a contratiempo	101
3.8. La escenificación	102
3.9. El fraseo	105
3.10. La música en grupo: vivencia de espera, diálogo y conjunción	105
<i>4ª parte: El gesto por el gesto</i>	109
<i>Bibliografía</i>	114
<i>Índice onomástico</i>	119
<i>Índice de obras</i>	127

Introducción

Mi interés por el gesto de índole expresivo se remonta a mucho tiempo atrás. Me vienen a la memoria los recitales en el conservatorio en los que algunos alumnos, excesivamente preocupados por las dificultades técnicas y, en ocasiones, con su vista fijada en la partitura, no eran capaces de permitir a su cuerpo que expresara libremente los diferentes caracteres de la música que interpretaban, especialmente en obras alegres o lúdicas. Es más, la cara seria de preocupación era un común denominador. Una experiencia impactante para mí, relacionada con lo anterior, fue observar los rostros serios de los músicos de una orquesta de cuerda profesional interpretando la alegre y vitalista *Vistas al mar* de Eduard Toldrà: nada más paradójico, contradictorio e inverosímil. ¡Qué gran contraste con la actitud del clarinetista Martin Fröst junto a la *Orquesta del Festival de Verbiers* y con la de Cecilia Bartoli junto a la *Orquesta I Barocchisti!* (V.1 y V.2).

Aunque comencé a interesarme seriamente sobre la gestualidad hacia el año 2000, ya en 1987 viví una experiencia crucial sobre este tema: a raíz de tener que interpretar una composición para piano del compositor barcelonés Albert Ullas, escrita sólo para la mano izquierda y titulada *Estudio de carácter*, en la que por medio del brazo libre y del resto del cuerpo tenía que gesticular para mostrar de manera más fehaciente al público cada uno de los catorce caracteres indicados en la partitura, me di cuenta de la importancia que tiene para el pianista el desarrollo de sus posibilidades “teatrales”. Y es que no hay duda de que toda gesticulación que realice el intérprete (ya sea discreta o más ostensible, ya sea una ligera expresión facial, un gran movimiento de brazos o, por el contrario, el estatismo más absoluto), incrementa la intensidad de la percepción auditiva, consiguiendo del espectador la captación total de la interpretación. En definitiva, la gestualidad es un factor primordial para conseguir que el público pueda quedar subyugado por la prestación del músico en un recital. Quien haya tenido ocasión de ver-escuchar a pianistas como Alfred Brendel, Mitsuko Uchida, Krystian Zimerman, Hélène Grimaud, Lang Lang, al dúo de pianistas Víctor y Luis del Valle, a los violinistas Maxim Vengerov y Patricia Kopatchinskaja, a los clarinetistas Sabine Meyer y Wenzel Fuchs, al oboísta François Leleux, al acordeonista Iñaki Alberdi o a la *Orquesta BandArt*, sabrá a lo que me estoy refiriendo. Y es que en el escenario, el músico se convierte en un actor que puede reforzar el carácter de la música con la gestualidad que le permita su instrumento y que es un reflejo natural y sincero. Una muestra de ello lo podemos ver en la clase magistral del violinista Vengerov sobre *Introducción y Rondeau capriccioso* de Saint-Saëns (V.3).

Hay que reconocer que la radio ha permitido dar a conocer un amplio repertorio que de otro modo no hubiera sido posible difundir; e incluso, ha propiciado nuevos aficionados a la música. Pero por todo lo dicho anteriormente, es obvio que se establece una diferencia trascendental entre una escucha solamente auditiva (ya sea fonográfica o radiofónica) y una escucha visual (ya sea en directo o en vídeo). Y en este segundo tipo de escucha, para que el “milagro” de la comunicación se produzca, es de vital importancia que el cuerpo del intérprete se muestre flexible, susceptible de moverse libremente a los dictados de su estado emocional, puesto que si se situara ante el instrumento como si fuese de piedra, emanaría una música igualmente rígida. En cambio, liberado de todas las posibles ataduras, se convierte en un transmisor del sinfín de estados de ánimo que puede contener una obra. De este modo, el intérprete que se sobresalte ante la abrupta irrupción de un gran contraste dinámico, que sienta un pequeño escalofrío al encontrarse con una hermosa “cadencia rota”, que se sienta invitado al baile con la llegada de una danza, que se sobrecoja ante el vacío de un dramático silencio, que aprecie que el mundo cambia de color en una enarmonía, que se extenúe con una serie de suplicantes sonidos a contra-

tiempo, que consiga cuestionar su propia existencia en un calderón interrogante, y que exteriorice todo ello sensiblemente con su cuerpo, tendrá toda la credibilidad del mundo ante un espectador de escucha y visión atenta. En definitiva, si el intérprete es espontáneo y vive la música de manera que sus gestos vayan en sintonía con el carácter que él ha concebido, no hay duda de que el espectador podrá captar mejor diversos estados de ánimo, pues se habrá potenciado el canal de comunicación, el flujo de emociones y sensaciones que se establece entre el intérprete y el público.

Aún siendo consciente de la dificultad que supone abordar sobre un papel una cuestión tan vivencial y visual como es la gestualidad, creo que bien merece la pena intentarlo por la trascendencia que tiene dentro del mágico ritual de un recital. Para paliar este óbice he considerado oportuno complementar el texto escrito con numerosos ejemplos en vídeo. En cuanto a su visionado, conviene tener en cuenta una serie de factores que pueden hacer perder la objetividad de nuestra apreciación, como son la diferente calidad de imagen y sonido, las circunstancias de la grabación (recital en directo, en estudio, al aire libre, ensayo, vídeo de promoción...); y también el enfoque de la grabación, pues observar los planos frontales y cercanos de un músico no es semejante a la visión real desde una sala de conciertos y puede incluso llevarnos a concentrar demasiado la atención en las expresiones faciales, distrayéndonos del resultado global. Estos planos cercanos hay que considerarlos sobre todo desde un punto de vista pedagógico.

He de admitir que las posibilidades de encontrar a intérpretes que gestualicen expresivamente es interminable, debido a la gran cantidad de información disponible en internet, además de los vídeos comerciales y de los conciertos en directo; y por tanto, a buen seguro habré omitido involuntariamente muchas expresiones de artistas que sienten profundamente la música y que lo saben exteriorizar para nuestro regocijo. Lamento pues no haber podido incluirlas en este libro, pero en algún momento tenía que detener esta búsqueda que me ha apasionado durante tantos años. De todos modos, siempre habrá tiempo de recuperarla si la ocasión se presenta, pues nunca está de más un buen sabor de boca que deje puertas abiertas.

El libro está dirigido a todos los intérpretes, cualquiera que sea su especialidad, y también a los aficionados a la música; pero debido a mi condición de pianista, he elaborado otro libro paralelo titulado *La importancia del gesto expresivo del pianista: el espíritu del directo*, que mantiene alguna parte común, aunque muy ampliado en el aspecto pianístico, tanto en su redacción como en el número de ejemplos musicales.

Como conclusión, animo desde aquí a todos los estudiantes y aficionados a la música a que asistan a los conciertos, a que no pierdan ocasión de disfrutar de un intérprete "expresivo gestualmente". Sin duda encontrarán en ello un tentador estímulo con el que sobrepasarse a la comodidad del sillón del hogar o, parafraseando al carismático pianista Arthur Rubinstein, una estimable excusa para "prescindir de las cómodas zapatillas".

Sant Vicent del Raspeig, a 9 de diciembre de 2014

1ª parte:

El gesto en la interpretación

*(...) Beethoven du fond de sa surdit  entendait sa musique en voyant les musiciens la jouer.
Une vérité de la musique se manifeste Dans le corps de sc ne du musicien qui joue.¹*

*(...) del fondo de su sordera, Beethoven escuchaba su música viendo tocar a los m sicos.
Una verdad de la música se manifiesta en el cuerpo del m sico que está tocando.*

Bernard S ve

1.1 LA INTERPRETACIÓN EN VIVO: el espíritu del directo

Durante el intermedio de un concierto oímos comentar a menudo que tal intérprete atrae, llega, comunica... En esta misma línea, Walter Panofski aduce que reconocemos a un gran director de orquesta cuando nos arrastra, nos satisface, nos emociona y nos enseña.² A mi modo de ver, además del sonido que genera el intérprete y de su gestualidad –factor del que hablaremos ampliamente a partir del siguiente capítulo–, hay un tercer factor que influye en el espectador durante un concierto en directo: su simple presencia. En este sentido, el pianista Andrei Gavrilov aludió al término “biocampo” para intentar explicar el poder de comunicación sorprendente que provocaba el pianista Sviatoslav Richter en el público.³ Se sabe que hay personas cuya presencia se proyecta fuertemente, lo que está relacionado con la dimensión de su aura; eso explicaría esta suerte de carisma,

¹ *L'altération musicale*. Editions du Seuil, 2002, p.105

² Panofski, Walter. *T  también sabes de música*. Ed. Labor, Barcelona, 1960, p.259

³ Citado por Rafael Ortega Basagoiti en el artículo *Sviatoslav Richter, el pianista*. Revista Scherzo n 73, abril 1993, p.37

atracción, magnetismo o hipnosis que produce el artista desde el escenario. Otros pianistas famosos que, por los testimonios de que disponemos, parece que también cautivaron meramente con su presencia, fueron Annie Fischer, Sergei Rachmaninoff y Vladimir Horowitz. Y anterior a todos ellos, Anton Rubinstein, del que tenemos una descripción de Lamond:

Había en la sala una atmósfera de suspense y tensión como nunca antes percibí en ningún concierto ofrecido en San Petersburgo. Cuando él aparecía, había algo en su aspecto, su rostro pálido, su semejanza con Atila y con Beethoven, su frente ancha y sus ojos hundidos, que infundía un temor reverencial.⁴

Por su parte, la pianista Annie Fischer, con su moño y sus felinos ojos verdes, emanaba un encanto turbador de clara influencia sobre el público desde su entrada al escenario.⁵

Parece ser que el magnetismo del legendario violinista Niccolò Paganini producía un estremecimiento en el público cuando hacía su aparición sobre el escenario, y su figura espectral y macilenta le daba un aspecto cadavérico, muy caro a los románticos.⁶

La violinista Ida Haendel describe la impresión que le causó la música violinista Ginette Neveu:

Ella realmente te hipnotizaba con su presencia, con lo que ahora llamamos carisma. Me imagino que ella tenía carisma como una convicción que sin duda traspasaba a los que la escuchaban tocar; como diciendo con cada pieza que tocaba: se toca así, no de ninguna otra manera. Y esto era algo hipnotizante.⁷

Y un caso más reciente es el del bajista Marcus Miller y su banda que, según el testimonio de una espectadora, provocó una gran atracción y expectación:

Estamos en el intermedio de un concierto doble, en un festival de jazz, en la última fila de un anfiteatro al aire libre. La primera actuación ha sido bastante aburrida, así que todo el mundo está tratando de divertirse charlando y bebiendo. El ruido es ensordecedor. De repente, sin previo aviso, surge un silencio asombroso, que en pocos segundos se extiende por todas las gradas. Nos giramos hacia el escenario y, desde lo lejos que estamos, vemos avanzar unas figuras diminutas con una presencia potentísima. En total silencio los cinco músicos van ocupando sus posiciones lentamente, paso a paso. La fuerza que desprenden es tal que su sola aparición ha creado una expectación inmensa en todos nosotros. Hay algo eléctrico e hipnótico en ellos. Cuando el líder de la banda ocupa su lugar y mira al público, incluso sin poder ver su rostro por la lejanía, podemos sentir la fuerza de su convicción. Es como si el bajista nos dijera: “hemos venido aquí para hacer música; tenemos algo que decir y lo vamos a decir ahora”. Cuando Marcus Miller lanza el primer acorde en su bajo eléctrico la unión grupo-música-público se solidifica y no se detendrá ni por un segundo hasta el final del concierto.⁸

⁴ Schoenberg, Harold. *Los virtuosos*. Javier Vergara editor. Buenos Aires, 1986, p.115

⁵ Villemin, Stéphane. *Les grandes pianistes*. Georg éditeur. Genève, 1999, p.106

⁶ Schoenberg, Harold. *Los virtuosos*. Javier Vergara editor. Buenos Aires, 1986, p.76

⁷ DVD. *The art of violin*. Bruno Monsiegnon. Idéale Audience. La Sept Arte, 2000

⁸ La narradora es la profesora de piano Marina Fernández, refiriéndose al concierto del *X San Javier International Jazz Festival-2007*, en la provincia de Murcia.

El pianista Arthur Rubinstein también incide en este tema:

Creo profundamente que cuando tocamos en público no se trata solamente de lo que se escucha, sino también de lo que emana de nosotros. Eso es lo que hace que la gente continúe viniendo al concierto en lugar de escuchar en zapatillas un concierto grabado. Esta es la diferencia: hay un contacto personal, como unas antenas. A veces, siento en el público a alguien, un hombre mayor, una jovencita, una mujer, un hombre, no importa su sexo o edad, pero siento que hay una persona que me escucha mejor que las demás. Mucho mejor que las demás.⁹

El crítico Joan Estrany, nos describe graciosamente su incursión en el aura del pianista Grigory Sokolov:

No siempre uno tiene la oportunidad de sentarse en primera fila, a escasos cuatro metros del intérprete. El aura del solista te salpica, y uno termina colándose en ella de refilón como una ameba parásita.¹⁰

Anthony Hopkins nos relata la impresión que le causó el violoncelista Pau Casals “en directo” y de la trascendencia que conlleva:

Sólo he oído a Casals una vez. Por supuesto, en un caso así se suele decir que fue inolvidable, y en cierto modo así lo fue. Mientras viva recordaré aquella figura pequeña y familiar, un poco rolliza incluso, más propia de un organista de pueblo que de un solista de fama internacional; recordaré mientras viva la atmósfera que creaba en torno a sí, el asombroso silencio que crearon en el Albert Hall seis mil personas que parecían contener la respiración a lo largo de la zarabanda de Bach que el maestro tocaba como bis. Pero ¿puedo decir que fue inolvidable? ¿Recuerdo todas las sutilezas, todos los cambios de arco, todos los acentos? Con toda honestidad he de decir que no. Dígaseme que entonces puedo escuchar los discos y responderé que no es suficiente. Podría escucharlos mil veces y, puesto que todas las repeticiones serían idénticas, la maravillosa espontaneidad de su interpretación se perdería. Gradualmente, la máquina se haría reina de la situación, y la memoria visual atesorada en una ocasión real se haría cada vez menos viva. Casals dejaría de ser una “leyenda en vida”, y la mácula de la muerte gravitaría sobre él: pasaría a ser uno de los mencionados fantasmas.¹¹

Como colofón a estas apreciaciones, podemos ver una filmación que, a mi modo de ver, recoge esa atmósfera que siente el público por el intérprete. Se trata de la pianista Natalia Posnova interpretando la *Sonata n.º2* de Rachmaninoff en la Sala Glinka de la Filarmónica de San Petersburgo (V.4).

El compositor y crítico Francesc Taverna-Bech habla de una especie de silencio que es producto de la convergencia de creador, público e intérprete; es el “silencio colectivo” que describe así:

⁹ DVD. *The Art of Piano. Great pianists of the 20th century*. NVC ART. Christian Labrande y Donald Sturrock. 1999

¹⁰ Docenotas.com. *Memorable recital de Grigory Sokolov en la Philharmonia de Cracovia*. 19/08/14

¹¹ Blum, David (1980). *Casals y el arte de la interpretación*. Idea Books, 2000, pp.9-10 (Prólogo)

Se produce cuando el público que escucha converge en una especie de expectación que crea una atmósfera tensa y emocionada que busca la comunión absoluta con todo lo que le dice la obra y lo que le expresa el intérprete.¹²

Llegados a este punto, es importante establecer la clara diferencia entre una escucha radiofónica, discográfica o videográfica respecto al directo, pues la presencia cercana del intérprete en una sala de conciertos y su gesticulación, culminan la comunicación completa, ese “milagro” que el poeta Miquel Desclot describe con suma maestría:

(...) Y, sin embargo, a pesar del refinamiento de la fonografía actual, la insatisfacción continúa: la cinta magnética capta hasta el detalle más minúsculo del sonido producido, pero no llega a capturar aquel milagro de comunicación que se establece entre el intérprete y el que le escucha, que es donde sentimos que tiene estancia la música. En efecto, el acto de comunicación es siempre individual e irrepetible...¹³

El musicólogo Jean-Jacques Nattiez se expresa en los siguientes términos:

Es muy difícil separar lo musical de lo kinestésico y de lo visual. Dejando a un lado la danza y la ópera, ¿no tenemos la impresión que nos falta alguna cosa *de la música* cuando el disco nos priva de todas las dimensiones del concierto?...¹⁴

Marisol Rizo incide en las bondades del directo:

En muchos casos, el músico da la sensación de estar oculto detrás de su instrumento, hasta de esconderse físicamente tras él. Se otorga una importancia capital al sonido que producimos, hasta el punto de pensar que no existe nada más cuando salimos al escenario, pero la realidad es bien distinta; se tiende a pensar, por asuntos técnicos y de “tradición”, que son sólo las notas las que el público escucha, pero se pasa por alto que es el músico al que van a “ver” al teatro o al auditorio (...) para recibir en vivo sus notas, su creatividad, su destreza y su respiración. De no ser así, resultaría más conveniente sentarse en el cómodo sillón del salón y escuchar a los grandes virtuosos en el equipo de música (a fin de cuentas, es difícil alcanzar en vivo la calidad técnica que se refleja en un disco) (...) La respuesta estriba en todo aquello que puede transmitir y no siempre lo hace, el músico en la escucha y visionado en vivo; todos esos sutiles, y a veces no tanto, matices que están indisolublemente ligados al hecho particular del concierto...¹⁵

También es interesante la opinión del director de orquesta Miguel Harth-Bedoya:

Debemos dejar establecido que hay un mecanismo de expresión en vivo, un concierto o recital, que es irremplazable. No es lo mismo el pescado fresco y la lata de atún. Es lo mismo que el fútbol, no es lo mismo que te digan el resultado a seguirlo. Son otras opciones, parecidas y a veces muy remotas porque, cuando

¹² *Silencis*. Revista Musical Catalana n.º292, feb. 2000: «es produeix quan el públic que escolta convergeix en una mena d'expectació que crea una atmosfera tensa i emocionada que busca la comunió absoluta amb tot el que li diu l'obra i el que li expressa l'ínterpret»

¹³ *Ars longa, vita brevis?* Catalunya Música/Revista Musical Catalana n.º243, enero de 2005

¹⁴ Nattiez, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Christian Bourgois éditeur, París, 1987, p.71

¹⁵ *El músico y el espacio escénico*. Tresefes. Revista de pensamiento musical n.º1, marzo 2011