



Universidad de Jaén

Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL

.

**El lenguaje instrumental en el repertorio para
violonchelo de José Luis Greco:
interpretación e investigación artística**

**PRESENTADA POR:
ALBERTO MARTOS LOZANO**

**DIRIGIDA POR:
MERCEDES CASTILLO FERREIRA
JOSU OKIÑENA UNANUE**

JAÉN, NOVIEMBRE 2023

“La tierra se vuelve cielo cuando liberas tu miedo. Lo principal en la vida es no tener miedo de ser humano”

Pau Casals

From <https://www.revistaelite.mx/pau-casals-el-poder-de-un-silencio/>

A mi hija Leonor

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas e instituciones a las que he de agradecer el esfuerzo y cariño con el que han correspondido a mis necesidades durante el proceso de realización de esta tesis doctoral. En primer lugar deseo nombrar a mi familia, ya que ha sido un pilar fundamental donde apoyarme en los momentos de mayor incertidumbre, que no han sido pocos, a lo largo de todos estos años. Mis padres han estado como siempre ahí para ejercer de espejo donde reflejarme, ya que ambos son personas soñadoras y trabajadores incansables. Le agradezco también a mi padre la ayuda que me ha brindado en la fase de grabación y edición de los vídeos utilizados en esta tesis. A mi esposa Miriam, catedrática de Repertorio con Piano en el Real Conservatorio Victoria Eugenia de Granada, le doy las gracias por haberme ayudado en todo momento tanto con la crianza de nuestra pequeña Leonor como aportándome interesantes ideas para el desarrollo de mi estudio. Con ella he tenido también la oportunidad de trabajar e interpretar en público la obra de José Luis Greco *A Tientas*, lo que ha sido fundamental para la elaboración de parte de esta investigación. Mi hermano Pablo ha aportado además su faceta como violinista e investigador para ayudarme en multitud de situaciones. Doctorado recientemente en patrimonio musical por la Universidad de Jaén es una figura fundamental en mi realidad profesional ya que comparto usualmente escenario con él, interpretando además con cierta frecuencia obras de Greco, quien además nos dedicó su dúo para violín y violonchelo *Woman at a Window*.

No encuentro suficientes palabras para agradecer a mi directora de tesis, Dña. Mercedes Castillo Ferreira, toda la paciencia, el cariño y la confianza que ha depositado en mí a lo largo de estos últimos siete años. Su excelencia como investigadora, así como su gran responsabilidad en la función de directora de esta tesis, me ha facilitado enormemente el camino. Igualmente deseo dar las gracias a mi también director de tesis Don Josu Okiñena Unanue. Fue él quien me animó en una primera instancia a elegir la figura de Greco para esta

investigación además de haber supuesto un apoyo fundamental en la elaboración del marco teórico, tal y como explicaré con detalle más adelante.

Debo igualmente subrayar el privilegio que ha supuesto poder tratar directamente con el compositor estudiado en este trabajo. José Luis Greco ha respondido de forma amable y en breve espacio de tiempo a cada una de las dudas que me han surgido. Ha sido imprescindible colaborar con él para cada uno de los apartados que conforman esta tesis. Para mí ha sido especialmente emotivo redactar la primera biografía extensa que existe actualmente sobre él, para lo cual ha sido fundamental el trato cercano que me ha permitido realizar las entrevistas necesarias para profundizar en aspectos hasta ahora no publicados de su evolución artística.

Por último me gustaría dar las gracias al Ayuntamiento de Granada y a su técnico de cultura José Vallejo, así como al sello discográfico IBS con Gloria Medina y Paco Moya a la cabeza ya que gracias a ellos pude realizar el concierto monográfico con la obra de Greco el pasado 12 de mayo de 2023 donde se celebró además su 70 cumpleaños. Agradezco también al centro Federico García Lorca y a su director gerente Miguel Canales que me permitiera realizarlo en su auditorio.

Resumen:

El compositor neoyorquino José Luis Greco, nacido en 1953 y afincado en Madrid desde el año 1994, es uno de los creadores más destacados en el panorama actual de la música contemporánea. A pesar de que su repertorio para violonchelo es relativamente extenso, no ha sido estudiado hasta el momento. Esta tesis doctoral pretende en primer lugar analizar el lenguaje instrumental de toda su producción para violonchelo, creando una taxonomía de los diferentes recursos empleados. En segundo lugar se describe la colaboración entre compositor e intérprete durante el transcurso de creación de la obra *One Fell Swoop*, mostrando cómo ésta influye en el resultado final. Por último presento mi propuesta interpretativa de dicha obra especificando las diferentes etapas del proceso de estudio, desde una lectura inicial hasta la actuación en público.

Para conseguir estos objetivos, se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica sobre la metodología de investigación artística. Así, incorporo para fundamentar mi estudio una metodología interdisciplinar que parte de otras áreas de conocimiento en principio lejanas a la interpretación musical tales como la cibernética de segundo orden, la mecánica cuántica, la sistémica organizacional, la biología o la teoría de la complejidad. También elaboro la primera biografía completa del autor, comprobando cómo su trayectoria vital influye de manera determinante tanto en su concepción estética y creativa como en mi acercamiento a su obra como intérprete. Para clasificar los diferentes recursos instrumentales hago uso del análisis funcional como metodología principal. Además utilizo estrategias de la investigación autoetnográfica y etnográfica para reflejar el proceso de colaboración intérprete-compositor. Finalmente empleo la observación de primer y segundo orden para describir la investigación artística en la interpretación de *One Fell Swoop*. Como evidencia de este trabajo presento también un vídeo con 102 ejemplos dividido en dos

bloques (I. Análisis de lenguaje instrumental en la obra para violonchelo de José Luis Greco y II. Propuesta interpretativa de la obra *One Fell Swoop*).

Tras el análisis de su lenguaje instrumental se identifica cómo a pesar de utilizar una notación relativamente convencional es capaz de proponer un lenguaje personal a través del cual el violonchelo explota sus recursos, especialmente tímbricos, de manera muy creativa. A través de mi propuesta interpretativa se pretende crear un modelo de aproximación al trabajo de una nueva obra que sirva de utilidad para otros violonchelistas.

Palabras clave: *José Luis Greco; Violonchelo; Violonchelista; Música s.XX y S.XXI; música contemporánea; Investigación artística en música; Investigación interpretativa; Investigación en interpretación; Técnica interpretativa; Lenguaje instrumental; Didáctica de la interpretación musical.*

Abstract:

The New York composer José Luis Greco, born in 1953 and living in Madrid since 1994, is one of the most prominent creators in the current panorama of Spanish contemporary music. Although his cello repertoire is relatively extensive, it has not been studied to date. This doctoral thesis aims first of all to analyze the instrumental language of his complete production for cello, creating a taxonomy of the different resources used. Secondly, the collaboration between composer and performer during the creation of the work *One Fell Swoop* is described, showing how this influenced the final result. Finally, I present my interpretative proposal for said work, specifying the different stages of the study process, from an initial reading to public performance.

To achieve these objectives, a bibliographic survey on artistic research methodology has been carried out. Thus, to lay the foundation of my study, I incorporate an interdisciplinary methodology that is based on other areas of knowledge that are in principle far removed from musical interpretation, such as second-order cybernetics, quantum mechanics, organizational systems, biology or complexity theory. I also prepared the first complete biography of the author, verifying how his life's path decisively influences both his aesthetic and creative conception and my approach to his work as a performer. To classify the different instrumental resources I use functional analysis as the main methodology. I also use autoethnographic and ethnographic research strategies to reflect the performer-composer collaboration process. Finally I employ first- and second-order observation to describe the artistic research in the interpretation of *One Fell Swoop*. As evidence of this work, I also present a video with 102 examples divided into two blocks (I. Analysis of the instrumental language in the work for cello by José Luis Greco and II. Interpretative proposal of the work *One Fell Swoop*).

After the analysis of its instrumental language, I identify how, despite using a relatively conventional notation, the composer constructs a personal language through which the cello exploits all its resources, especially timbral, in a very creative way. Through my interpretive proposal I aim to create a model of approach to the work on a new composition that will be useful for other cellists.

Keywords: José Luis Greco; Cello; Cellist; Music of the 20th and 21st centuries; contemporary music; Artistic research in music; Interpretative research; Research in interpretation; Interpretative technique; Instrumental language; Didactics of musical interpretation.

Índice

Capítulo 1	10
Introducción	11
Objetivos	13
Estado de la cuestión	15
Marco teórico	29
Metodología	41
Capítulo 2	47
José Luis Greco: Biografía de un neoyorkino en Madrid	48
Capítulo 3	88
Aspectos filosóficos y estéticos de su visión creadora	89
Capítulo 4	99
Catálogo comentado de la obra para violonchelo de Greco	100
Capítulo 5	113
Análisis del lenguaje instrumental en la obra para violonchelo de Greco	114
Capítulo 6	163
One Fell Swoop: proceso creativo y propuesta interpretativa	164
Capítulo 7	214
Conclusiones	215
Bibliografía	220
Anexos	227
Anexo I. 102 ejemplos del repertorio para violonchelo de José Luis Greco	228
Anexo II. Partitura de One Fell Swoop	229

Anexo III. Discografía de la obra de Greco	239
Anexo IV. Notas a programa del concierto monográfico celebrado el 12 de mayo de 2023	247

Índice de ejemplos musicales

Ejemplo 1. Symbolica, 1ª página, 1er sistema.	117
Ejemplo 2. A Tientas, cc. 3, 4 y 5 antes del nº 12 de ensayo.	119
Ejemplo 3. A Tientas, un compás antes del nº 5 de ensayo.	120
Ejemplo 4. Nila, cc. 197-202.	120
Ejemplo 5. Curvas Peligrosas, cc.188-190.	121
Ejemplo 6. Symbolica, página 3, último pentagrama, tres últimos compases.	122
Ejemplo 7. Curvas peligrosas, cc. 1-2.	123
Ejemplo 8. A Tientas, cc. 4 al 9 a partir del nº 1 de ensayo.	124
Ejemplo 9. Curvas Peligrosas, cc. 215-216.	125
Ejemplo 10. One Fell Swoop, c. 6.	126
Ejemplo 11. One Fell Swoop, c. 21.	127
Ejemplo 12. One Fell Swoop, c. 178.	127
Ejemplo 13. Woman at a Window, c. 288.	128
Ejemplo 14. One Fell Swoop, c. 63.	129
Ejemplo 15. One Fell Swoop, c. 65.	129
Ejemplo 16. Symbolica, página 8, cuarto pentagrama.	130
Ejemplo 17. Symbolica, final primer pentagrama a inicio del segundo.	131
Ejemplo 18. A Tientas, segundo compás después del nº 10 de ensayo.	132

Ejemplo 19. A Tientas, cuatro compases antes del nº 11 de ensayo.	132
Ejemplo 20. Symbolica, pág. 6, penúltimo pentagrama, 3er compás.	133
Ejemplo 21. Symbolica, pág. 8, último pentagrama.	134
Ejemplo 22. Symbolica, pág. 6, 4º pentagrama, cc. 5-8.	135
Ejemplo 23. Woman at a Window, cc. 186-187.	136
Ejemplo 24. One Fell Swoop, cc. 100-101.	137
Ejemplo 25. Nila, cc. 1-4.	138
Ejemplo 26. Curvas Peligrosas, números 38 al 40 de ensayo.	139
Ejemplo 27. Nila, cc. 123-129.	140
Ejemplo 28. Woman at a Window, c. 293.	141
Ejemplo 29. One Fell Swoop, c. 164.	142
Ejemplo 30. One Fell Swoop, c. 181.	142
Ejemplo 31. One Fell Swoop, c. 237.	142
Ejemplo 32. Woman at a Window, cc. 117-119.	143
Ejemplo 33. A Tientas, nº 14 de ensayo, dos primeros compases.	144
Ejemplo 34. Curvas peligrosas, cc. 249-252.	145
Ejemplo 35. Woman at a Window, cc.1-4.	146
Ejemplo 36. Symbolica, página 4, 3er y 4º compás.	146
Ejemplo 37. One Fell Swoop, cc. 229-230.	147
Ejemplo 38. Nila, cc. 142-146.	148
Ejemplo 39. One Fell Swoop, c. 312-314.	149
Ejemplo 40. Curvas Peligrosas, c. 149.	150
Ejemplo 41. One Fell Swoop, cc. 14-15.	150

Ejemplo 42. The Jewel of Istanbul, cc. 100-102.	151
Ejemplo 43. Woman at a Window, c. 192.	152
Ejemplo 44. The Jewel of Istanbul, cc. 178-180.	152
Ejemplo 45. One Fell Swoop, cc. 314-315.	153
Ejemplo 46. Nila, c. 58.	154
Ejemplo 47. Nila, c. 395.	154
Ejemplo 48. Nila, c. 81.	155
Ejemplo 49. One Fell Swoop, cc. 115-122.	156
Ejemplo 50. A Tientas, 4º y 3er compás antes del nº 20 de ensayo.	156
Ejemplo 51. The Jewel of Istanbul, cc. 18-19.	157
Ejemplo 52. A Tientas, cuatro últimos compases.	157
Ejemplo 53. Nila, cc. 301 a 305.	158
Ejemplo 54. One Fell Swoop, c. 236.	159
Ejemplo 55. One Fell Swoop, c. 100.	159
Ejemplo 56. One Fell Swoop, c. 285.	160
Ejemplo 57. One Fell Swoop. c. 4.	168
Ejemplo 58. One Fell Swoop. Prueba 1.	169
Ejemplo 59. One Fell Swoop. Prueba 2.	170
Ejemplo 60. One Fell Swoop. Prueba 3.	171
Ejemplo 61. One Fell Swoop. Prueba 4.	172
Ejemplo 62. One Fell Swoop. Prueba 5.	173
Ejemplo 63. One Fell Swoop. Prueba 6.	174
Ejemplo 64. One Fell Swoop. Prueba 7.	175

Ejemplo 65. One Fell Swoop. Prueba 8.	177
Ejemplo 66. One Fell Swoop. Prueba 9.	178
Ejemplo 67. One Fell Swoop. cc. 4-6.	185
Ejemplo 68. One Fell Swoop. c. 9.	185
Ejemplo 69. One Fell Swoop. c. 19.	186
Ejemplo 70. One Fell Swoop. cc. 42, 43 y 44.	187
Ejemplo 71. One Fell Swoop. cc. 55-56.	187
Ejemplo 72. One Fell Swoop. cc. 62-63.	188
Ejemplo 73. One Fell Swoop. c. 65.	189
Ejemplo 74. One Fell Swoop. c. 100.	189
Ejemplo 75. One Fell Swoop. cc. 113-122.	191
Ejemplo 76. One Fell Swoop. cc. 130-133.	191
Ejemplo 77. One Fell Swoop. cc. 164-171.	193
Ejemplo 78. One Fell Swoop. cc. 177 y 178.	193
Ejemplo 79. One Fell Swoop. c. 187.	194
Ejemplo 80. One Fell Swoop. cc. 191-193.	194
Ejemplo 81. One Fell Swoop. cc. 197-199.	195
Ejemplo 82. One Fell Swoop. cc. 237 a 242.	195
Ejemplo 83. One Fell Swoop. cc. 290-292.	196
Ejemplo 84. One Fell Swoop. c. 305.	196
Ejemplo 85. One Fell Swoop. cc. 307-308.	197
Ejemplo 86. One Fell Swoop. cc. 1-6.	200
Ejemplo 87. One Fell Swoop. cc. 8-9.	200

Ejemplo 88. One Fell Swoop. cc. 19-25.	201
Ejemplo 89. One Fell Swoop. cc. 33-40.	203
Ejemplo 90. One Fell Swoop. cc. 58-60.	204
Ejemplo 91. One Fell Swoop. c. 62.	204
Ejemplo 92. One Fell Swoop. c. 67.	205
Ejemplo 93. One Fell Swoop. cc. 90-91.	205
Ejemplo 94. One Fell Swoop. cc. 97-106.	206
Ejemplo 95. One Fell Swoop. cc. 137-140.	207
Ejemplo 96. One Fell Swoop. cc. 149-153.	207
Ejemplo 97. One Fell Swoop. cc. 183-184.	208
Ejemplo 98. One Fell Swoop. cc. 237-238.	209
Ejemplo 99. One Fell Swoop. cc. 274-275.	209
Ejemplo 100. One Fell Swoop. cc. 299-300.	210
Ejemplo 101. One Fell Swoop. cc. 307-308.	211
Ejemplo 102. One Fell Swoop. cc. 311-314.	211

Índice de tablas

Tabla 1. Elementos técnicos. Fuente: Elaboración propia	116
Tabla 2. Estructura de la obra. Fuente: Elaboración propia	181
Tabla 3. Dificultades técnicas. Fuente: Elaboración propia	183
Tabla 4. Indicaciones metronómicas. Fuente: Elaboración propia	198
Tabla 5. Carátula CD 1. Fuente: Elaboración propia	239
Tabla 6. Carátula CD 2. Fuente: Elaboración propia	240

Tabla 7. Carátula CD 3. Fuente: Elaboración propia	240
Tabla 8. Carátula CD 4. Fuente: Elaboración propia	241
Tabla 9. Carátula CD 5. Fuente: Elaboración propia	241
Tabla 10. Carátula CD 6. Fuente: Elaboración propia	242
Tabla 11. Carátula CD 7. Fuente: Elaboración propia	242
Tabla 12. Carátula CD 8. Fuente: Elaboración propia	243
Tabla 13. Carátula CD 9. Fuente: Elaboración propia	244
Tabla 14. Carátula CD 10. Fuente: Elaboración propia	245
Tabla 15. Carátula CD 11. Fuente: Elaboración propia	245
Tabla 16. Carátula CD 12. Fuente: Elaboración propia	246
Tabla 17. Carátula CD 13. Fuente: Elaboración propia	246

Índice de imágenes

Fotografía de estudio de Greco, por Sandra Gallardo (2013). Fuente: Archivo personal Greco.	48
José Luis Greco interpretando el papel de Balanchine junto al New York City Ballet alrededor de 1963 (izquierda) y en Catskills nightclub (estado de Nueva York) ca.1969, actuando junto a su padre dentro de la compañía José Greco (derecha). Fuente: Archivo personal Greco.	51
Actuando en la serie de T.V. Flipper (1964). Fuente: Archivo personal Greco.	53
Actuando junto a su grupo en Central Park - foto de Robert Perkins - en 1970 (izq.) y viajando en bus durante una gira con la compañía José Greco en ese mismo año (dcha.). Fuente: Archivo personal Greco.	55

En el estreno de su ópera Aria da Capo en 1981 (izq.) y en Stony Brook College - fotografía de Caroline Stikker- durante un descanso de la representación de Christopher Columbus, Reflections form his Deathbed en 1984 (dcha.). Fuente: Archivo personal Greco.	65
En 1988 con Cloud Chamber en el vestíbulo del Muziektheater de Ámsterdam -fotografía Revista Avenue- donde representaron Mise-en-Cadre (izq.) y a la derecha con parte del atrezzo utilizado en la obra, también de Cloud Chamber, Drift Expeditions en 1986. Fuente: Archivo personal Greco.	68
Captura de pantalla del vídeo con 102 ejemplos del repertorio para violonchelo de José Luis Greco, elaborado como material complementario. Fuente: Archivo personal del autor.	165
Programa Concierto monográfico Greco 1 de 3	252
Programa Concierto monográfico Greco 2 de 3	253
Programa Concierto monográfico Greco 3 de 3	254

Capítulo 1

Introducción

En el presente trabajo se dan la mano dos inquietudes que han sido para mí de enorme relevancia en los últimos años; de una parte, el estudio de la obra de José Luis Greco, a quien considero uno de los autores más importantes del siglo XXI y de otra, la necesidad de profundizar en el perfil de intérprete investigador. Se trata de una figura necesaria, un paradigma que se aleja del mero ejecutante instrumental para buscar nuevas formas de organizar y seleccionar el conocimiento teórico que será aplicado a la praxis. Ha sido muy relevante para mí la labor de Okiñena en su obra *La interpretación musical como proceso artístico y científico. Dos dimensiones complementarias*. Tal y como explicaré en la sección del marco teórico se trata de un documento muy clarificador para el intérprete ya que indaga en campos de conocimiento aparentemente lejanos a la interpretación musical hasta encontrar métodos de trabajo que permitan defender esta actividad como investigación reflexiva sobre la práctica.

Siguiendo esta metodología he realizado un análisis del lenguaje instrumental en la obra para violonchelo de Greco y he ofrecido una propuesta interpretativa para su obra *One Fell Swoop*. Al haber trabajado estrechamente junto al autor en la creación de esta última he podido transparentar dicho proceso y analizar la interacción entre compositor e intérprete. Por otra parte he realizado una biografía exhaustiva no existente hasta la fecha de Greco gracias a una serie de entrevistas personales así como a una búsqueda de fuentes de información sobre esta temática. A pesar de que dichas fuentes son relativamente escasas, me han ayudado a completar y enriquecer ciertos aspectos de su biografía.

Investigaré por tanto la obra para violonchelo de este compositor aportando aquello que sólo un ejecutante de dicho instrumento puede ofrecer,

enriquecido ahora con la base de una investigación rigurosa sobre el autor y su obra. Pretendo así acercar al lector al lenguaje de Greco con la intención de facilitar la labor de futuros intérpretes que deseen profundizar en su trabajo. Incluyo además una grabación en vídeo de cada uno de los fragmentos analizados interpretados por mí al violonchelo, con la intención de plasmar de forma práctica en un registro audiovisual parte del resultado de esta investigación.

Objetivos

Los objetivos iniciales de esta tesis doctoral han variado a lo largo de los últimos años. Si bien es cierto que siempre he tenido claro mi deseo de profundizar en la figura de José Luis Greco y en su obra para violonchelo, también lo es que el plan de trabajo se ha visto modificado en función de mi propia evolución como investigador. Con respecto al primero de ellos, la elaboración de una biografía, mi relación con el compositor me ha animado a redactarla de la forma más detallada posible. Esto ha sido llevado a cabo a través de varias entrevistas personales, completando la información con una búsqueda en las diferentes fuentes que tratan sobre Greco (principalmente entrevistas en revistas y programas de radio especializadas). También aportaré material fotográfico como soporte y guía visual de este apartado. Supone por tanto ésta su primera biografía extensa, originada dentro del ámbito académico y llevada a cabo con la intención de contribuir a valorar la figura de este compositor en la escena musical actual.

Analizar el lenguaje instrumental en su obra para violonchelo será mi siguiente objetivo. Para ello trataré de aportar mi experiencia como violonchelista e intérprete de su obra, buscando aquellos elementos técnicos y musicales que marquen de manera más característica aquella parte de su producción musical que tenga a mi instrumento como protagonista.

Otro objetivo es el de defender la interpretación musical como proceso artístico y científico. La denominada investigación artística, en este caso aplicada a mi campo de acción, precisa de un marco teórico que la sustente y le infunda el rigor necesario. Para ello, indagaré en una serie de propuestas que se adapten a mi línea de trabajo entre las que destacarán las ofrecidas por Okiñena.

Analizar la interacción del proceso compositivo entre intérprete y compositor es también uno de los objetivos de este trabajo. Esto será posible gracias a un registro de las conversaciones llevadas a cabo durante la creación de la obra para violonchelo solo *One Fell Swoop*, dedicada en 2021 al autor de estas líneas. Aunque ya había colaborado con Greco durante la composición de *Woman at a Window* (otra obra dedicada a mi hermano el violinista Pablo Martos y a mí en el año 2016) el hecho de encontrarme años más tarde plenamente inmerso en la realización de esta tesis me llevó a encargar la obra mencionada con la intención de dar respuesta a este objetivo. De él se desprende en cierta forma el siguiente; Ofrecer una propuesta interpretativa de esta obra. Con la intención de dar respuesta a dicho objetivo desarrollaré de una forma más extensa y minuciosa el tipo de investigación artística (concretamente investigación en interpretación) que definiendo en función del marco teórico escogido.

Estado de la cuestión

En este apartado he tratado de identificar aquellas fuentes que se encuentran directamente relacionadas con la temática de mi investigación. Ésta abarca a sus vez varios aspectos tales como la biografía de autor, el violonchelo contemporáneo o la interpretación como proceso de investigación.

Hasta el momento, ésta supone la primera tesis doctoral acerca de la figura de José Luís Greco. Existe sin embargo un trabajo de obligado nombramiento como es el realizado en 2018 por el pianista Gifford¹ acerca del compositor y de su concierto para piano *Geografías del silencio*, del que realizó tanto su estreno como su primer registro discográfico. Esta investigación representa una fuente de gran valor no sólo por el hecho de tratarse del único trabajo de investigación dedicado a Greco sino por su ambición de transparentar el proceso creativo a través del uso de una metodología performativa, tal y como la que proponemos ahora.

Gifford pretende profundizar *sobre* la obra y *desde* dentro de la obra. Este enfoque es muy similar al que estructurará la presente tesis, teniendo ahora como objetivo su obra completa para violonchelo tanto en formato solista como camerístico. En su trabajo, el autor investiga tanto el proceso de composición como la primera interpretación de este concierto para piano, con la intención tanto del estudio detallado de esta obra como de una divulgación general de la producción musical de Greco. En su estado de la cuestión corrobora la escasez de material existente relacionado con el compositor y su obra. Entre sus objetivos se encuentran resaltar la importancia de la colaboración entre compositor e intérprete y analizar los procesos tanto de composición como de preparación del concierto. También realiza un análisis general de la propia partitura. A este respecto, el propio Greco afirma que no es imprescindible para el intérprete analizar su música para ejecutarla correctamente, aludiendo a la intuición como elemento fundamental para encontrar las correctas decisiones de

¹ Duncan Gifford, *Geografías del Silencio; Investigación del proceso creativo del concierto para piano y orquesta de José Luís Greco*, (trabajo fin de máster, Universidad Rey Juan Carlos, 2018)

interpretación². En este sentido difiere de otras propuestas como la ofrecida por Triplana Muñoz y Vela González, quienes defienden el análisis tradicional de la partitura como “herramienta aplicada al conocimiento interpretativo que la enseñanza actual no debería desdeñar”³.

En lo relativo a los trabajos realizados hasta el momento acerca de la biografía de José Luis Greco, será fácil constatar la gran escasez de información ante la que nos encontramos. Realizando una búsqueda en enciclopedias de renombre tales como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* o *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, podremos constatar cómo, a pesar de encontrarnos ante un compositor con trascendencia internacional, no aparece ningún registro. De esta forma, únicamente es posible encontrar referencias a la vida de Greco en su propia página web, en la web de la editorial MusicSales⁴ o en la web del sello discográfico Naxos⁵. Existen no obstante una serie de entrevistas que aportan algunos datos biográficos y que serán analizadas más adelante. La biografía que aparece en el citado TFM⁶ es prácticamente idéntica a la que aparece en la web del compositor. Por todas estas razones he considerado interesante, aprovechando mi relación personal con Greco, el embarcarme en el desarrollo de una biografía exhaustiva elaborada a través de la información obtenida de primera mano como resultado de varias entrevistas personales. Con ella pretendo ampliar de manera sustancial el material existente y aportar un enfoque guiado por la curiosidad que como intérprete me suscita este autor. Pretendo además con ello que sirva no únicamente como una recopilación de datos sino como material valioso aplicable en el estudio de su

² Gifford, *Geografías del Silencio*, 51

³ Silvia Triplana Muñoz y Marta Vela González, “Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica instrumental”, *Revista Internacional de Educación Musical* (nº 8, 2020): 1.

⁴ Wise Music Classical, “José Luis Greco”, <https://www.wisemusicclassical.com/composer/4745/José-Luis-Greco/> (consultado el 10 de septiembre de 2023)

⁵ Naxos, “Greco, J.L.: Geografías del Silencio / In Passing / Swallow / Off with its Head! (Gifford, Netherlands Wind Ensemble, Czech National Symphony, Leaper)”, http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.559816

⁶ Gifford, *Geografías del Silencio*, 8-10

obra. Conocer su trayectoria en profundidad me ayudará a tomar futuras decisiones relativas a aspectos estéticos de mi interpretación. Otras entrevistas de revistas especializadas han servido para completar información acerca de su proceso compositivo. Entre ellas destacan las realizadas por Jill Arcaro Gordon⁷ para la *Revista Mundo Clásico*, Ruth Prieto⁸ para *El Compositor Habla* o la realizada por Susana Castro⁹ para la *Revista Melómano Digital*, que además hace referencia a esta tesis doctoral.

En cuanto a mi búsqueda bibliográfica acerca del violonchelo contemporáneo, necesaria para ubicar mi posterior desarrollo del lenguaje instrumental de Greco, existe un número creciente de artículos y trabajos de investigación. En primer lugar, citaremos la tesis doctoral de Moore, *Contemporary Cello Techniques from the Twentieth-Century Repertory*¹⁰. Se trata de un verdadero compendio sobre las diferentes técnicas y recursos aplicables a la interpretación de obras compuestas para violonchelo a lo largo del siglo XX. Este documento posee, pese a los más de cuarenta y cinco años que nos distancian de él, un valor sorprendentemente actual, ya que la mayoría de técnicas que analiza permanecen vigentes. Pretende ser un manual tanto para alumnos avanzados¹¹, como para profesores interesados en este campo. Por esta razón, analiza las diferentes técnicas de este nuevo virtuosismo desde un enfoque eminentemente práctico. De esta forma, reduce su interés por el aspecto más relacionado con la toma de decisiones puramente musicales para

⁷ Jill Arcaro Gordon, "José Luis Greco: Toda música es un mestizaje", *Revista Mundo Clásico*, 25/07/2001, <https://www.mundoclasico.com/articulo/586/Jos%C3%A9-Luis-Greco--Toda-m%C3%BAfica-es-un-mestizaje> (consultada el 13 de septiembre de 2023)

⁸ Ruth Prieto. "Entrevistas; De un lado al otro del charco", *El Compositor Habla*, 07/02/2015, https://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=168&arg_pagina=21&arg_layout=movil (consultada el 23 de agosto de 2022)

⁹ Susana Castro, "Entrevista a José Luis Greco," *Revista Melómano Digital*, 18/05/2023, <https://www.melomanodigital.com/entrevista-jose-luis-greco/> (consultada el 10 de septiembre de 2023)

¹⁰ Linda G. Moore, "Contemporary Cello Techniques from the Twentieth-Century Repertory" (*tesis doctoral*, Ball State University, 1974)

¹¹ Resulta destacable cómo Moore, en el resumen de su tesis (previo a su índice de contenidos) parte de la premisa de que la interpretación de la música contemporánea sólo está al alcance de los estudiantes avanzados.

centrarse en la explicación de la mera ejecución de las diferentes técnicas. En este sentido difiere de mi propuesta, ya que en ella trataré de transparentar a través de lo performativo todos aquellos procesos opacos para cualquier individuo externo, tanto físicos como mentales, que tienen lugar durante la preparación de una obra, en este caso compuesta por José Luís Greco.

El trabajo de investigación realizado por Wang en su tesis doctoral *Pedagogical Issues in Contemporary Cello Literature* es sin duda otro texto de enorme valor a tener en cuenta¹². En él, Wang comparte la inquietud de Moore por dar a conocer a profesorado y alumnado el repertorio contemporáneo para violonchelo, centrándose ahora en el producido a partir de 1950 y analizando con mayor profundidad cinco obras compuestas por Benjamin Britten, Ernest Bloch, Mario Davidovsky (profesor de Jose Luís Greco), Luciano Berio y Krzysztof Penderecki. Cada una de estas obras es representativa de un tipo de género (suite, sonata, violonchelo y cinta magnética, violonchelo solo y violonchelo y piano, respectivamente). Todas ellas son analizadas en el capítulo cinco, a partir del cual comienza el primer intento real de investigación a través de la práctica artística. Esta tesis presenta además un acercamiento al ámbito pedagógico aún mayor que la de Moore.

Wang propone dos formas de enfocar el estudio de cada una de las cinco obras. La primera desde una perspectiva exclusivamente técnica (apartado que denomina como *Characteristic Cello Performance Techniques*)¹³ y la segunda enfocada al aspecto musical (*Musical Interpretation*)¹⁴. En lo relativo al apartado técnico, analiza algunos de los fragmentos más exigentes y propone algunas opciones para solventarlos. En lo musical, realiza un análisis a partir del cual el alumno deberá tomar decisiones sobre el fraseo, uso del vibrato o densidad sonora. A pesar de ser un tipo de análisis minucioso, se centra casi exclusivamente en lo descriptivo y separa de forma excesiva el enfoque técnico

¹² Jui-Chao Wang, "Pedagogical Issues in Contemporary Cello Literature" (tesis doctoral, University of Texas, 1994)

¹³ Características de la interpretación técnica del violonchelo. Traducción del autor.

¹⁴ Interpretación Musical. Traducción del autor.

del musical que habrá de guiar la práctica del estudiante (este último término aparece muy frecuentemente, reforzando así su interés pedagógico).

Otro de los trabajos que más inquietudes comparten con el aquí propuesto se trata de la tesis doctoral de García Atienza¹⁵. El hecho de que incluya el término performativo en el título de su tesis invita desde un primer momento a una serie de expectativas que se irán cumpliendo a lo largo de su lectura. En ella, la autora propone examinar el concepto de límite desde una gran variedad de perspectivas posibles. Es, de las citadas, tal vez la más próxima a nuestro enfoque ya que ambas están no solo centradas en el violonchelo contemporáneo, sino que parten de la misma necesidad de transparentar el proceso creativo. Existen naturalmente otras diferencias como son el hecho de especializarse en obras que poseen un lenguaje específicamente contemporáneo con su correspondiente sistema de notación o la ausencia del estudio monográfico de un solo autor como el que aquí nos ocupa.

González Brito, por su parte, realiza una ambiciosa tesis doctoral titulada *El Violonchelo en la Música Contemporánea: Un Estudio de la Musicología Carnal*¹⁶. Esta curiosa terminología -*Musicología Carnal*-, fue acuñada por primera vez por Le Guin¹⁷ en su obra *Boccherini's body: An Essay in Carnal Musicology*¹⁸. Howard¹⁹ realiza por su parte una afilada crítica de la terminología usada por Le Guin:

Este es un libro curioso con un título engañoso. Carnal no es una palabra que se asocie habitualmente con la musicología (o los musicólogos), pero el uso de Le Guin se ajusta a dos de las definiciones del

¹⁵ María Teresa García Atienza, "El Límite: Una Investigación Performativa para el Violonchelo Contemporáneo" (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2014)

¹⁶ Almudena González Brito, "El Violonchelo en la Música Contemporánea: Un Estudio de la Musicología Carnal" (tesis doctoral, Universidad de La Laguna. 2016)

¹⁷ Elisabeth Le Guin, *Boccherini's body: An Essay in Carnal Musicology*, (Los Angeles: University of California Press, 2005)

¹⁸ El cuerpo de Boccherini: Un ensayo sobre Musicología Carnal. Traducción del autor.

¹⁹ Patricia Howard, "Review: Fleshly Pursuits", *The Musical Times*, invierno (2006): 112.

Oxford English Dictionary: corpóreo y perteneciente al cuerpo como asiento de las pasiones. Más dudoso es el uso que hace la autora de la musicología, ya que el libro no llega a presentar lo que ella afirma como un método crítico historicista. Una descripción más explícita sería más justa para el lector; Interpretando a Boccherini: las ideas de un intérprete no son tan pegadizas, pero tienen menos posibilidades de infringir la Ley de Descripciones Comerciales. Este es un libro sobre la centralidad de la interpretación en la obra compuesta.²⁰

Volviendo a González Brito, que aplica el término musicología carnal en lo relativo al análisis de las sensaciones básicas del violonchelista al tocar su instrumento, existen en su tesis numerosos aspectos relacionados con nuestra investigación, principalmente en cuanto a su estudio del papel del violonchelo dentro de la música contemporánea (especialmente la compuesta a partir de 1970). Además, aporta un interés didáctico relacionado con este repertorio, mostrado específicamente en la primera mitad de su trabajo. Está dividido en dos grandes bloques; el primero responde a un enfoque musicológico y abarca el estudio de repertorio internacional y español para violonchelo sólo. Son las obras internacionales las analizadas desde un punto de vista específicamente pedagógico y es así debido al carácter inherente de las mismas, compuestas con la finalidad no sólo de ser interpretadas en público sino de educar a las nuevas generaciones de violonchelistas en las denominadas técnicas extendidas, necesarias para la ejecución de este tipo de repertorio. De esta manera, analiza las obras *For Short Studies for cello solo* (1972) de B. A. Zimmerman, *Ten Preludes for cello solo* (1979) de S. Gubaidulina y *Sieben Etüden für violoncello solo* (1993) de I. Yun. Posteriormente, dentro del mismo bloque, pero esta vez con un interés más centrado en lo performativo, analiza las siguientes once obras de compositores españoles: *Que cet ardent sanglot*

²⁰ Traducción del autor. Original: "This is a curious book with a misleading title. *Carnal* is not a word that is regularly associated with musicology (or musicologists), but Le Guin's usage fits two of the Oxford English Dictionary definitions: corporeal and pertaining to the body as the seat of passions. More dubious is the author's use of *musicology*, for the book falls short of presenting what she claims as a *historized critical method*. A more explicit description would be fairer to the reader; *Performing Boccherini: a player insights* is not so catchy, but stands less chance of infringing the Trade Descriptions Act. This is a book about the centrality of performance to the composed work"

(1980) de F. Ibarrondo, *Ofrenda* (1982) de L. De Pablo, *De Amore* (1995) de M. Sotelo, *Deploratio* (1997) de J. M. Sánchez-Verdú, *Partita Piatti* (1999) de T. Marco, *Tytlak para violoncello solo* (2007) de L. Vega, *Chelo Prieto* y *Lachrymae* (2006) de T. Marco, *Tres Soliloquis* (2007) de J. Homs, *Quasi una sonata* (2011) de T. Bech, *Ausencia de Ángel* (2011) de E. Muñoz y *Spell* (2014) de V. García.

Si el primer bloque resulta rompedor ya que se trata de la segunda tesis doctoral, después de la de García Atienza, realizada en nuestro país sobre el violonchelo contemporáneo visto desde una óptica performativa, el segundo bloque es verdaderamente sorprendente tanto por su temática como por la metodología en él empleada. Gracias a un enfoque neurofisiológico, González Brito realiza un análisis comparativo de las funciones cerebrales de percepción que tienen lugar durante la interpretación, tanto imaginada como con el instrumento, de una obra escrita en lenguaje tradicional, en este caso la ampliamente conocida Sarabanda de la Suite nº2 para violonchelo de J.S.Bach y por otra parte durante la ejecución, real e imaginada, de otra pieza compuesta a partir de la misma pero alterada hacia el lenguaje contemporáneo. Para ello hace uso de dos técnicas; análisis de imágenes de resonancia magnética funcional (fmRI) y análisis de señales según la técnica de electroencefalografía (EEG). A partir de estos análisis demuestra que mientras en la interpretación tradicional se activan áreas ligadas a la actividad emocional, en la interpretación de la contemporánea predominan las áreas más asociadas a la actividad mental superior. En la interpretación imaginaria de la obra contemporánea encontramos que el número de clúster cerebrales activados significativamente fue superior al que se obtuvieron durante la interpretación de la pieza original de Bach. Finalmente, después del estudio de todos los resultados obtenidos, concluye reafirmando su hipótesis inicial según la cual los centros cerebrales involucrados en la interpretación de ambos estilos, tanto real como imaginada, no son coincidentes.

Un artículo que guarda relación con la temática de mi tesis es el realizado por Romero Ottonello²¹. En él afirma cómo dicha publicación es parte de una investigación más completa que, según mi búsqueda, aún no ha concluido. En su artículo expone una serie de propuestas para el estudio de la *sonata para violonchelo solo op. 8 de Kodaly*. Divide su trabajo en una primera sección de tipo autoetnográfico y otra en la que aplica soluciones prácticas técnicas e interpretativas para la sonata. Aunque se trata de un documento sin duda interesante y que guarda muchos puntos en común con mi propuesta, difiere en otros tantos. En el primer bloque expone una serie de conceptos muy generales acerca de la técnica violonchelística. En mi opinión se trata de un apartado prescindible en este tipo de estudio, ya que existen infinidad de trabajos (frecuentemente métodos de violonchelo) donde se estudia la técnica instrumental general con una extensión y profundidad muy superior. En el segundo bloque expone una serie de pasajes complejos para los que ofrece algunas propuestas. Este sería el apartado más relacionado con mi estudio. En cualquier caso, considero que hubiera sido interesante una clasificación de dichas dificultades realizada con mayor orden y rigor. Esto hubiera guiado al lector especializado de una forma más clara y le hubiera hecho comprender mejor sus propuestas para solucionar los problemas técnicos que él ha considerado de alta demanda. En su bibliografía añade dos links a interpretaciones en directo de la obra.

En cuanto a la relación entre intérprete y compositor resulta de interés la tesis doctoral (Doctor of Musical Arts) de Elizabeth Shin-I²². Es en su tercer capítulo titulado *The Inspiration of Mstislav Rostropovich* donde explica la importancia decisiva que tuvo para Britten el conocer al gran violonchelista soviético. Gracias a él, inspirado por su gran virtuosismo y dominio del instrumento, compuso cinco obras para violonchelo (tres suites para violonchelo

²¹ José Romero Ottonello. "Análisis interpretativo de la Sonata para cello solo, op. 8 de Zoltán Kodály. Una sistematización propioceptiva", *ANTEC Revista Peruana de investigación musical*, 3ª versión (2022): 66-87

²² Su, Elizabeth Shin-I. "Innovative Use Of Technique In Benjamin Britten's Cello Works: The Inspiration Of Mstislav Rostropovich" (tesis doctoral, University of Maryland, College Park, 2003)

sólo, una sonata para violonchelo y piano y su sinfonía concertante). Por desgracia, se trata de un capítulo muy breve dentro de la tesis y no llega a profundizar en la relación entre intérprete y compositor con ningún ejemplo concreto que hubiera podido tener lugar durante la fase de creación de este repertorio. Sí que indica en su introducción cómo las facultades físicas de Rostropovich tuvieron mucho que ver con su forma de interpretar, lo que llevó a Britten a componer para él teniendo en cuenta sus habilidades particulares:

Los atributos físicos naturales de Rostropovich, incluyendo sus grandes manos, largos dedos, así como una fuerza y aguante especial, contribuyeron a su increíble habilidad en el violonchelo. Estudios de anteriores trabajos de compositores para Rostropovich, combinados con el entendimiento de primera mano por parte de Britten de las increíbles capacidades del violonchelista, asistieron a Britten en la composición de sus increíbles obras para violonchelo²³

Continuando con la interpretación como proceso de investigación, he consultado diversas fuentes tales como la citada tesis doctoral de García Atienza o la interesante propuesta *Investigar en Creación e Interpretación Musical en España*²⁴, coordinada por el Dr. Agustín Martínez Peláez. En su apartado titulado *¿Es científica la investigación Musical? Razón y contestación a una duda actual*, el catedrático del Real Conservatorio Superior de música de Madrid Víctor Pliego de Andrés afirma lo siguiente:

La respuesta es que sí es científica siempre que cumpla con los mismos protocolos exigibles a cualquier otra investigación: que sea honesta, racional, lógica, precisa, consistente y autocrítica; que contemple una perspectiva lo suficientemente amplia y escéptica como para considerar y discutir los argumentos contrarios. Tenemos que conquistar un espacio, un marco para la investigación musical desde la música. ¡La música también es pensamiento! Puede ser una investigación empírica, pero ello no es

²³ Traducción del autor. Original: "Rostropovich's natural physical attributes – including his large hands, long fingers, and especially his great strength and stamina – all contributed to his astounding ability on the cello. Study of previous composers' works for Rostropovich, combined with Britten's first-hand understanding of the cellist's amazing capabilities, assisted Britten in writing his stunning cello compositions"

²⁴ Agustín Martínez Peláez et al., *Investigar en Creación e Interpretación Musical en España* (Madrid, Dykinson, 2017)

imprescindible, sobre todo si no dispones de recursos para realizar un experimento de alcance significativo o si el método es forzado. Lo más lógico para el músico que quiera acometer una investigación musical es que la enfoque desde su formación especializada, proponiendo preguntas sobre su actividad como intérprete o compositor, y construyendo respuestas negativas, provisionales, parciales o incompletas, que nos permitan entender algo sobre ese mágico proceso que genera la música.²⁵

Por mi parte, suscribo por completo las ideas de Pliego de Andrés. Considero que un intérprete debe aportar a su investigación aquello que solamente él puede ofrecer desde su doble faceta como estudioso teórico y ejecutante de la obra musical. También me resulta muy interesante su idea de que el encontrar respuestas negativas, provisionales, parciales o incompletas redunde en un mayor conocimiento del proceso que llevamos a cabo a la hora de enfrentarnos a una partitura, lo cual contribuirá necesariamente en el avance del estudio acerca de nuevas metodologías necesarias para una actividad tan singular como es la investigación artística vinculada a la interpretación musical.

En esta línea de investigación, me ha resultado de un gran interés la obra *Artistic Practice as Research in Music*²⁶. Se trata de un texto dividido en tres partes a saber:

- Parte I: *Institutional and critical perspectives / Perspectivas institucionales y críticas*
- Parte II: *Disciplinary and methodological issues / Cuestiones disciplinarias y metodológicas*
- Parte III: *Specifics projects / Proyectos específicos*

Cada una de estas partes posee a su vez una serie de apartados hasta un total de diez, escritos cada uno de ellos por un autor diferente. El capítulo 5, escrito por Jane W. Davidson y titulado *Practice-based Music Research*:

²⁵ Martínez Peláez et al., *Investigar en Creación e Interpretación Musical en España*, 94.

²⁶ Mine Dogantan-Dack et al., *Artistic Practice as Research in Music: Theory, criticism, practice*, (Reino Unido, Ashgate Publishing Limited, 2015)

*Lessons form a Researcher's Personal History*²⁷ ha sido especialmente clarificador. En él, nombra expresiones como “research into practice” o “practice through research”²⁸. Ambas, “investigación en la práctica” y “práctica a través de la investigación”, han guiado buena parte de la metodología del trabajo que desarrollaré más adelante. Davidson hace además una clara distinción entre Enfoques Cuantitativos (*Quantitative Approaches*) y Enfoques Cualitativos (*Qualitative Approaches*). En el primer tipo, diferencia estudios de causalidad y estudios de investigación correlacional. En ambos casos, los datos obtenidos deben ser examinados, evaluando si son o no concluyentes para obtener conclusiones significativas. En el segundo tipo trata de capturar reflexiones internas a través de lo cualitativo. Se trata de un enfoque absolutamente necesario y complementario en lo que ella denomina *Practice as Research* (práctica como investigación). Disciplinas como la etnomusicología son pioneras en este sentido.

En cuanto a fuentes que dedican su investigación a guiar tanto al profesorado como el alumnado en el proceso de estudio de una obra nueva cabe resaltar la obra de López²⁹. Es principalmente en su capítulo segundo donde ofrece una serie de 12 pasos para organizar este tipo de trabajo.

Otra fuente a tener en cuenta es el libro titulado *Investigación Artística en Música*³⁰, de López-Cano y San Cristóbal Opazo. En él encontramos interesantes aportaciones que, aunque sean en su mayoría no concluyentes, nos animan a perseguir una línea que defienda la interpretación musical como actividad reflexiva del intérprete. Este trabajo está estructurado en tres grandes bloques. El primero hace referencia a principios, confusiones y definiciones referentes a la investigación artística. El segundo a problemas e instrumentos de

²⁷ Investigación musical basada en la práctica: lecciones a partir de la historia personal de un investigador (Traducción del autor)

²⁸ Christopher Frayling, *Research in Art and Design*, (Londres, Royal College of Art, 1993)

²⁹ José Antonio López. *From guitarist to guitartist*, (Puerto Rico: Ediciones Opus, 2008), 99.

³⁰ Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. (Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México y la Escola Superior de Música de Catalunya, 2014)

la misma y el tercero a tendencias y modelos para la investigación artística en música. Tal y como indican los autores en su prólogo, no pretenden ofrecer una definición cerrada acerca de la investigación artística sino de ofrecer una serie de instrumentos metodológicos (cualitativos, cuantitativos así como de investigación documental) avalados por ellos mismos, con la intención de invitar a la reflexión y a la acción tanto de estudiantes como de profesionales del mundo musical. En cuanto a una posible definición de este tipo de investigación, afirman lo siguiente:

Como hemos mencionado, la Asociación Europea de Conservatorios (AEC) rehúsa definir de manera estricta y unívoca el concepto de investigación artística, y existen varias razones para ello. Por un lado, la gran variedad de modelos de este tipo de trabajos hace en extremo complejo detectar rasgos comunes que los agrupen al tiempo que los distingan de las investigaciones sobre el arte o para el arte. Por otro lado, se trata de un área en pleno estado de gestación con propuestas y criterios sumamente cambiantes. Finalmente, es complejo pretender una definición cerrada porque las políticas educativas en cada país son muy distintas. Por esta razón, independientemente de los deseos o prioridades de cada centro o instancia superior de administración educativa como ministerios, son más o menos permeables a aceptar o rechazar la posibilidad de una investigación diferente de los protocolos académicos tradicionales.³¹

Así pues, lejos de despejar la incógnita de una definición para este tipo de estudio, explican las razones por las cuales la investigación a través de la práctica artística representa un campo de gran complejidad, lo cual es debido principalmente a la naturaleza subjetiva de lo investigado.

Merece especial atención la figura de Borgdorff. En su artículo *El debate sobre la investigación en las artes*³² he encontrado ciertas reflexiones que han ratificado mi idea acerca de la importancia de profundizar en la denominada investigación artística. Según Borgdorff, se trata de un tema polémico que

³¹ López Cano, 42.

³² Henk Borgdorff, "El debate sobre la investigación en las artes", *Revista de ciencias de la danza*, N° 13 (2010), 25-46

enfrenta a aquellos partidarios de un único tipo de investigación de tipo académica con las nuevas generaciones de artistas que desean legitimar su actividad, elevándola igualmente al rango de investigación. Es interesante su llamada acerca de cómo las nuevas políticas gubernamentales han llevado a debatir acerca de este tipo de investigación, cuestionándose entre otras preguntas la de cuándo la práctica artística debería ser considerada como investigación. En cuanto a terminología, cita a Frayling³³ para diferenciarse de él en base a estas nuevas propuestas personales: investigación sobre las artes, investigación para las artes e investigación en las artes. Ésta última no asume la separación entre sujeto y objeto y es en su opinión la más controvertida de las tres. Se trata de un artículo cuyo título es tremendamente explícito, ya que el tema ha suscitado un debate que se mantiene hasta la actualidad.

Existen varias tesis doctorales halladas en la base de datos *Teseo* que aportan valiosa información acerca de la investigación artística. Destacan las elaboradas por Calderón García³⁴, que indaga acerca de cómo se producen conocimientos a partir de los procesos artísticos e incluye dos vídeos además de la tesis propiamente dicha, la realizada por Moltó Doncel³⁵, que defiende el análisis musical como “modelo plausible para una investigación artística” o la defendida por Magraner Moreno³⁶, que a través de la etnografía y la autoetnografía (donde el autor es a la vez objeto y sujeto de estudio) pretende transparentar el proceso de interpretación de un repertorio centrado en la música histórica.

³³ Frayling (1993). Véase p. 25

³⁴ Natalia García Calderón, “Irrumpir lo artístico, perturbar lo pedagógico: la investigación artística como espacio social, de producción de conocimiento” (tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2015)

³⁵ Jorge Luís Moltó Doncel, “El análisis del intérprete: un modelo para la investigación artística en la enseñanza superior de piano” (tesis doctoral, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2015)

³⁶ Carles Magraner Moreno, “Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una investigación artística (auto)etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2013)

Requiere una mención especial, tanto por ser de reciente publicación como por el impacto que ha causado en este trabajo, el último libro del pianista e investigador vasco Josu Okiñena³⁷, que ha influido de manera decisiva en el enfoque de mi tesis. En él, tal y como recuerda en la presentación del mismo la Dra. Gómez Nieto, vincula la dimensión artística con la científica, argumentando desde una orientación sistémica y pensamiento complejo. Así, recoge varios conceptos de otras ciencias, tal como se expone a continuación: “La filosofía de la ciencia, la cibernética de segundo orden, la sistémica organizacional, los avances de la biología y la teoría de la complejidad sirven de razones para argumentar la posibilidad de una investigación en la que el sujeto sea el protagonista.”³⁸ Estas ideas se ven enriquecidas con las teorías de otros pensadores entre los que destacan Maturana y Luhmann. La obra del Dr. Okiñena será analizada con mayor profundidad en futuros apartados

Dicho esto y a pesar de que todas las fuentes citadas en este apartado hayan resultado de un enorme valor, debo concretar que no he encontrado ninguna propuesta que aúne todos los aspectos que recojo en esta tesis. En ella he tratado de incluir no únicamente el estudio de la figura de un compositor, centrándome en su obra dedicada al violonchelo, sino también cuestiones metodológicas relativas al ámbito de la investigación en interpretación, que aunque aquí hayan sido aplicadas a la obra de José Luís Greco, son una apuesta personal para legitimar el estudio de una obra musical como proceso que aúne la investigación artística y científica, válido igualmente para trabajar cualquier otro tipo de repertorio.

³⁷Josu Okiñena, *La interpretación musical como proceso artístico y científico. Dos dimensiones complementarias* (Bilbao: Deusto, 2021)

³⁸ Okiñena, *La interpretación musical como proceso artístico y científico*, 9.

Marco teórico

En cualquier tipo de investigación artística es posible distinguir una sensación de incertidumbre diferente a la que pudiera surgir al tratarse de otras áreas del conocimiento. Esto sucede ya que la naturaleza intrínseca del objeto de estudio conlleva una carga subjetiva imposible de erradicar tanto para el compositor como para el intérprete, si se trata del ámbito musical como ahora ocurre. Por esta razón, y después de estudiar diversas fuentes (parte de las cuales han sido citadas en el estado de la cuestión de este trabajo) me ha parecido conveniente basarme en un marco teórico que se nutre de muchos de los planteamientos ofrecidos por Okiñena³⁹ así como de otros autores estudiados por él. Éste ha sido en mi opinión el primero en ofrecer de una forma tan clara la conexión entre la dimensión artística y científica que existe en cualquier proceso de interpretación musical fundamentado. En esta sección trataré de explicar y resumir algunas de las ideas principales que considero más importantes de cara a mi trabajo.

Entiendo que el proceso para llegar a construir una interpretación musical puede ser planteado como investigación reflexiva sobre la práctica. Para ello es necesario buscar un marco teórico a partir del cual podamos describir la actividad interpretativa como proceso científico.

En este apartado presento argumentos desde los que es posible conciliar la actividad artística con la científica. Partiendo de áreas de conocimiento en principio lejanas a la interpretación musical, pretendo sustentar e infundir rigor científico a mi investigación a partir de las aportaciones a la interpretación musical de otros autores como Okiñena.

³⁹ Okiñena, 2021

La cibernética de segundo orden y la toma de decisiones

Supone un hecho de primordial importancia para el intérprete-investigador el poder organizar la información que recibe de su entorno, de manera que su práctica sea una actividad reflexiva. Uno de las primeras aportaciones que podemos encontrar en este sentido es en la cibernética. Será concretamente Wiener⁴⁰ quien realiza una analogía entre la máquina y el ser vivo. En ella se observan semejanzas entre la manera en que una u otro reciben y organizan la información. Ejemplos en los que la máquina es programada desde el exterior para cumplir un fin específico pueden ser observados en inventos como el termostato. Sin embargo, lo verdaderamente interesante para nuestra investigación será la denominada cibernética de segundo orden, acerca de la cual tratan pensadores como von Foerster⁴¹. En ella es la propia máquina la que se autorregula. En nuestro caso será el intérprete el responsable de organizar e interpretar la información, tomando decisiones libres y autónomas en función de la misma. Así, situamos al sujeto como principal protagonista a la hora de optar por una u otra posibilidad a la hora de interpretar un fragmento musical, para lo que deberá seleccionar una opción y rechazar otras muchas que quedarán como posibilidades interpretativas y podrán ser retomadas o no en un futuro acercamiento a la obra (un nuevo concierto, una nueva grabación o simplemente una aproximación desde otro enfoque en otro momento de la vida del intérprete).

La mecánica cuántica; selección y organización de la información

El hecho de tomar decisiones en el ámbito de lo interpretativo conlleva aceptar la incertidumbre que provoca las numerosas posibilidades que ofrece la obra de arte. Elegir lleva implícito rechazar otras posibilidades. Aceptar este hecho es la única manera posible para avanzar en el conocimiento cuando el

⁴⁰ Norbert Wiener. *Cibernética y sociedad*. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960)

⁴¹ Heinz von Foerster. *Las semillas de la cibernética*. (Barcelona: Gedisa, 1991)

sujeto opta por su libertad. Existen otras ciencias como la mecánica cuántica, que también serán imprescindibles para enfocar mi estudio desde un pensamiento divergente como el que requiere la interpretación musical, tal y como defiende Okiñena:

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

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

El constructivismo sistémico; el sujeto como protagonista

De esta forma, he de insistir, todo comienza con una recogida de información que deberá ser organizada. En mi caso, esta información la encuentro en la partitura en primera instancia, pero también en aquello que ésta despierta tanto en mi intelecto como en mis emociones, tales como puedan ser determinadas vivencias, mi experiencia como intérprete, mis conocimientos teóricos acerca del estilo de la obra, la vida del compositor o los hechos históricos que hayan podido tener lugar durante la composición de la misma. Esta organización de la información y su conexión con mi forma de enfrentarme a ella, me lleva a reflexionar sobre la teoría constructivista. Von Foerster explica el constructivismo sistémico como una actividad neurofisiológica, indicando la diferencia entre percepción y codificación que el cerebro realiza de la información recibida. Con esto explica cómo un mismo estímulo puede causar una reacción diferente dependiendo del sujeto que lo reciba. Esto sustenta de forma sólida el hecho de que una misma partitura será recibida, codificada, e interiorizada de manera diferente en función del receptor, lo que sitúa nuevamente al sujeto como agente activo cognoscente. Así, cuando se toma una decisión acerca de la interpretación de una obra o fragmento, según Okiñena "(...) se organiza toda la información que se recibe, mediante una actividad denominada autorreferencia, desde la que el sujeto se aísla de la información y consigue construirla con un significado personal" (2021, 110).

Humberto Maturana y el emocionamiento

En cuanto a la actitud del sujeto hacia aquello que desea conocer (en mi caso, a menudo en relación a alguna nueva partitura que desee incorporar a mi repertorio), es clarificador el pensamiento de Maturana⁴². Éste distingue entre dos tipos de aproximaciones al saber. De un lado aquel conocimiento destinado a acumular información, que proviene del exterior y es por tanto independiente

⁴² Humberto Maturana. *La realidad ¿objetiva o construida? I. Fundamentos biológicos de la realidad*. (Barcelona: Anthropos, 1995)

del observador. Se trata de la objetividad sin paréntesis o trascendental. Por otra parte, denomina objetividad entre paréntesis a aquella que promueve a crear un conocimiento constitutivo, es decir, aquél que modifica al sujeto. Ésta alude al sentido biológico del conocer, según el cuál se toma consciencia de que “el observador es un sistema viviente y de que todas sus propiedades resultan de su operación biológica” (Maturana, 1996, 37).

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

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

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

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

Continuando con las ideas de Maturana, es importante para mí la idea de estructura que originalmente él analiza en el ámbito de la biología, pero cuya

esencia es extrapolable a la música si entendemos que una composición posee una serie de relaciones entre sus partes que constituyen un todo al igual que ocurre en la naturaleza de cualquier ser vivo. Dicha estructura posee una organización muy concreta y el conocimiento de la misma es para cualquier intérprete uno de los primeros pasos a seguir al enfrentarse a un nuevo texto musical. Además, es importante recalcar cómo para respetar las ideas del compositor es necesario mantener esa estructura intacta (teniendo en cuenta como ítems constitutivos de dicha estructura todos los parámetros que conforman el discurso musical, tales como la altura del sonido, los valores rítmicos, el tempo, etc). Dicho esto continuaré detallando que, a pesar de la necesidad de respetar la estructura de la partitura, es tarea del intérprete hacer suya su propuesta sonora. Es precisamente en ese momento, en el que la interpretación de la relaciones entre las partes que conforman la estructura adquieren un significado personal, cuando el sujeto (intérprete) toma parte activa en el conocer e influye de forma definitiva en el resultado musical.

La teoría de la complejidad de Edgar Morin

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

Morin también alude a ciencias como la cibernética de segundo orden, el constructivismo sistémico o la biología, que dan la opción de lidiar con lo impreciso y lo caótico. Afirma que las ideas científicas obtenidas en el último

siglo nos llevan a comprender cómo la información es aleatoria, lo que siempre provoca inquietud, ambivalencia y desorden. Es esto precisamente lo que coincide con el tipo de investigación necesaria en la interpretación musical, entendida esta como actividad subjetiva, ya que al tratarse de investigación artística habrá de convivir con el caos y el desorden del que habla el filósofo francés. Así: “la problemática del pensamiento complejo no es eliminar, sino trabajar con la paradoja, la incertidumbre, el desorden, postula la reorganización de los principios del conocimiento” Morin, 2002, 414.

Expone como pilares fundamentales del pensamiento complejo los siguientes principios⁴³:

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

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

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

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

⁴³ Edgar Morin. *Introducción al pensamiento complejo*. (Barcelona: Gedisa, 1994)

totalidad. Fundamenta el conocimiento desde la reflexión y pasa de plantear un programa a buscar estrategias de acción. (Okiñena 2021, 128).

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

A continuación, y antes de adentrarnos en el pensamiento de Niklas Luhmann, es necesario hacer referencia a la denominada teoría sistémica, según la cual “se produce una sistematización científica con el fin de conocer la organización de la vida en todas sus manifestaciones como un conjunto de

elementos interrelacionados que forman un todo diferenciado de su entorno.”
(Okiñena, 2021, 129)

La teoría de sistemas de Niklas Luhmann

A partir de aquí es especialmente interesante la teoría de sistemas de Niklas Luhmann. Este pensador, además de su obra dedicada al ámbito de lo social, realizó importantes estudios sobre el sistema psíquico y el sistema arte. Toma ideas de la teoría general de sistemas de Bertalanffy⁴⁴ según la cual un sistema es un conjunto de elementos interrelacionados que actúa como un todo. Luhmann aporta no obstante una serie de diferencias que provienen de un enfoque enriquecido por el pensamiento complejo y por la biología. Indica además que el sistema no existe como tal si no es en relación con el sujeto que lo observa, quien se encarga de organizar la información que recibe de dicho sistema para interiorizarla y crear una nueva realidad a partir de lo estudiado. Una vez más encontramos al sujeto como centro del conocimiento y no como un observador que, de forma lineal, describe lo observado. De esta misma manera el intérprete se relaciona con la obra musical, creando una nueva realidad que respete la estructura original de la misma a partir de las decisiones que habrá de tomar, con la duda e incertidumbre que ello conlleva, con el fin de poder defender una versión propia de la partitura.

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

Como he mencionado anteriormente, para este pensador el sistema se constituye a partir de la intervención del sujeto como observador y organizador de la información, por lo que no existen sistemas *a priori*. Identifica lo que

⁴⁴ Ludwig von Bertalanffy. *Perspectives on general system theory: Scientific-philosophical studies*. (Nueva York: G. Braziller, 1975)

denomina *sistema psíquico* con el sujeto (intérprete), que posee una organización autopoietica y cuya finalidad no es la reproducción del entorno (partitura), sino interpretar la información recibida de él con la finalidad de reducir su complejidad. Esto último permite mantener su libertad y autonomía, contribuyendo a la clausura operacional. A este respecto afirma Luhmann : “no cabe duda de que los sistemas psíquicos son sistemas autopoieticos en virtud de su situación ante el entorno”⁴⁵.

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

Para Luhmann, la constitución de sistema solamente puede producirse mediante lo que él denomina clausura operacional: “la clausura de operación trae como consecuencia que el sistema dependa de su propia organización. Las estructuras propias se pueden construir y transformar únicamente mediante operaciones que surgen en él mismo”⁴⁶. Importado de la teoría biológica de Maturana, indica cómo a través de la clausura operacional, de manera autorreferente y recursiva, el sujeto organiza la información. En este sentido, la clausura operacional tiene lugar en el intérprete cuando éste decide por él mismo cómo organizar la información que recibe de la partitura en función de sus propios conocimientos, actuando de forma libre, desde un pensamiento complejo y divergente. Supone este enfoque una novedad para muchos ejecutantes, ya que plantea dilemas en la toma de decisiones y obliga al instrumentista a justificar su proceder únicamente a partir de él mismo, esto es,

⁴⁵ Niklas Luhmann. *Sistemas sociales: lineamiento para una teoría general*. (Barcelona: Anthropolos, 1998).

⁴⁶ Niklas Luhmann. *Introducción a la teoría de sistemas. Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrate*. (Barcelona: Anthropolos, 1996b).

sin tener ya la posibilidad de escudarse en criterios externos que creen una sensación de falsa seguridad a la hora de argumentar una interpretación musical.

Observación de primer y segundo orden

La observación representa la primera actividad a realizar cuando queremos constituir sistema. Okiñena explica con diferentes ejemplos tomados entre otros de pensadores como Maturana o Morin, la diferencia entre *observación de primer y segundo orden* (2021, 139-140). La observación de primer orden hace referencia a lo que Maturana denominaba como objetividad sin paréntesis o trascendental. A través de ella, el sujeto tiene la pretensión de acumular un conocimiento que es adquirido desde un punto de vista lineal y con una finalidad concreta. Este tipo de observación es aplicable a mi ámbito de acción como intérprete en una primera instancia. En ella, procedo a un primer acercamiento a la partitura mediante el cual observo datos que me puedan proporcionar cualquier tipo de información acerca de parámetros del lenguaje musical, como puedan ser la armonía, el ritmo, el timbre, etc. A continuación existe una observación de segundo orden que está relacionada con lo que Maturana denomina como objetividad entre paréntesis o constitutiva. “la observación de segundo orden, observa únicamente cómo se observa”⁴⁷. Este tipo de observación relacionada con el constructivismo y el aspecto biológico del conocer, es el más importante para mi actividad como músico. A través de la observación de segundo orden procedo a descodificar la información recibida de la partitura, que pasará por un filtro en ocasiones consciente y en otras no, elaborado por mí mismo, que estará constituido por elementos vivenciales de mi experiencia pasada como músico, elementos propios de mi formación cultural, así como aspectos relacionados con mi sensibilidad personal. Todo esto desembocará en una toma de decisiones que llevará a seleccionar ciertas propuestas abandonando otras que permanecerán como opciones igualmente

⁴⁷ Niklas Luhmann. *El arte de la sociedad*. (México: Herder. 2005), 108.

válidas y potenciales en el texto musical, que tal vez podrán ser recuperadas en futuras interpretaciones de la obra.

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

Metodología

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

Si atendemos a los dos grandes bloques relacionados más directamente con la práctica del violonchelo que encontramos en mi trabajo, como son el lenguaje instrumental en la obra para violonchelo de Greco y por otra parte una propuesta interpretativa para su obra *One Fell Swoop* (para violonchelo solo y dedicada al autor de estas líneas), debo hacer las siguientes especificaciones: en lo relativo al lenguaje instrumental, realizo una observación en primer orden⁴⁸ a la hora de clasificar cada una de las dificultades técnicas propias del lenguaje del autor, incorporando ejemplos concretos de las seis obras que he seleccionado para acotar mi investigación. Dichas obras, que suponen la totalidad de su producción destinada al violonchelo solista o en formación de dúo, consisten en un concierto para violonchelo y orquesta (*Curvas Peligrosas*), dos obras para violonchelo y piano (*Nila* y *A tientas*), una obra para violonchelo y percusión (*The Jewell of Istanbul*), un dúo para violonchelo y piano (*Woman at a window*), y dos obras para violonchelo solo (*Symbolica* y *One Fell Swoop*). Para ello, elaboraré una tabla en la que diferenciaré entre cuestiones técnicas relativas a la mano izquierda, mano derecha (arco) y coordinación entre ambas manos.

Por otra parte, una vez expuestos cada uno de los ítems creados por mí para ordenar y clasificar los diferentes elementos técnicos que contribuyen a conformar el lenguaje de su obra para violonchelo, continúo con una observación en segundo orden mediante la cual realizo propuestas para trabajar

⁴⁸ Véase página 39

con el instrumento cada uno de los ejemplos seleccionados. Esto conlleva inevitablemente una importante parte subjetiva, ya que dichas propuestas vendrán condicionadas por mi forma de comprender la técnica y por mis experiencias previas, entendiendo que estas últimas me han llevado a ser el individuo que actualmente soy, resultado de una serie de aprendizajes y vivencias que, tal y como me ha enseñado el constructivismo sistémico, determinan mi forma de seleccionar, organizar y reinterpretar la información recibida.

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

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

La segunda fase viene determinada a partir del momento en que la composición finaliza y me es entregada al completo, en formato PDF y tras haber usado el programa Sibelius para plasmar en la partitura las ideas musicales del autor. En ese momento comienzo un cuaderno de campo en el que voy anotando cada uno de mis progresos a través de los diferentes ensayos de la obra.

El método empleado para distinguir aquellos elementos que eran de interés especial para el desarrollo de mi actividad ha sido el del análisis funcional. En palabras de Okiñena:

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

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

Vinculado con este tipo de análisis, se encuentra la mencionada observación de primer y segundo orden. Como observación de primer orden he distinguido aquellos aspectos estructurales más importantes de la obra, así como aquellos otros parámetros que me parecen más determinantes para su desarrollo. A continuación, dentro de esta primera sección, he continuado

realizando un análisis de las dificultades técnicas más importantes distinguidas *a priori*.

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

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

El estudio de cualquier obra nueva de repertorio genera una serie de inquietudes e incertidumbres en el intérprete. Esto a su vez lo impulsa para tomar una serie de decisiones concretas que afectarán de forma determinante al resultado sonoro.

Si bien es cierto que en el estudio de una obra clásica que haya sido interpretada de forma muy recurrente nos encontraremos siempre frente a la dualidad de seguir los paradigmas interpretativos dictados por las tendencias actuales o por el contrario tratar de buscar nuestra propia voz, en esta ocasión

la situación cambia, ya que nos enfrentamos a una obra contemporánea jamás interpretada hasta el momento. Supone esto sin embargo, un reto diferente. En primer lugar, soy consciente de que mi versión y la grabación de la misma podrá resultar una referencia para el resto de violonchelistas que tengan interés en trabajarla. Esto supone una gran responsabilidad para mí y me anima a realizar un estudio de la misma lo más exhaustivo posible. En mi caso la cuestión de aceptar o no una interpretación paradigmática, como pueda ser el riesgo a la hora de interpretar obras de otras épocas, pierde importancia ya que ahora tengo la posibilidad de contactar directamente con el compositor para resolver mis dudas. Ello no implica que yo no deba tomar mis propias decisiones interpretativas ya que, aunque en el caso de esta obra y de toda la música del autor podremos observar un gran número de anotaciones en la partitura con indicaciones muy claras y específicas hacia el intérprete, aún quedará un gran margen de actuación para el ejecutante y estudioso de la obra.

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

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

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

Capítulo 2

José Luis Greco: Biografía de un neoyorkino en Madrid



Fotografía de estudio de Greco, por Sandra Gallardo (2013). Fuente: Archivo personal Greco.

Si observamos la biografía de José Luis Greco encontraremos diferentes datos que captarán inmediatamente nuestra atención. En primer lugar, el hecho de tener orígenes tan dispares (un padre italiano y una madre estadounidense de padres libaneses) habiéndose criado él en la ciudad de Nueva York. Este crisol de culturas marcará sin duda su actitud vital y por lo tanto su manera de componer. Fue además hijo de artistas de enorme prestigio como su padre, el bailarín flamenco José Greco⁴⁹, o su tía la soprano Norina Greco, gran diva en el Metropolitan de Nueva York. José Luis Greco participó también en su infancia y juventud como bailarín de danza clásica y danza española, actor de teatro y televisión e intérprete de jazz y rock. Fue compositor y arreglista de otros géneros como el jazz o la música india guardando una estrecha colaboración con nombres de la talla de John Lewis (Modern Jazz

⁴⁹ José Greco y Harvey Ardman. *The gypsy in my soul : the autobiography of Jose Greco*. (Garden City: Doubleday, 1977)

Quartet) o Ravi Shankar. Finalmente, sus vivencias y experiencias musicales en Estados Unidos, Holanda y España, donde ha realizado performances, escrito óperas, música sinfónica, de cámara y solista, le han llevado a ser uno de los creadores más personales de la actualidad.

A continuación presento de manera detallada la biografía del compositor secuenciándola en una serie de apartados que la estructuran tanto cronológicamente como en función del impacto de los diferentes hitos que han marcado su trayectoria.

Antecedentes: El baile como influencia en la obra de José Luis Greco

En 1926, el abuelo de José Luis Greco, Paolo, se trasladó de Italia a EE.UU. en busca de una vida mejor. Tras nacionalizarse americano, lleva consigo a su mujer e hijos. Constanzo, el padre de José Luis, tenía ocho años cuando realizó este viaje. Se crió en Brooklin y viajó más adelante a Madrid, donde conoció y bailó con Pilar López, hermana de la Argentinita. Ambas hermanas tenían su propia compañía, con la que el padre de José Luis hizo numerosas colaboraciones. Fue la Argentinita quien aconsejó cambiar su nombre artístico de Constanzo a José, con la intención de aportar al mismo un aire español.

La madre de José Luis Greco nació con el nombre de Lucille Peters en el estado de Maryland. Cambió su nombre al de Nila Amparo al comenzar a bailar con el padre de José Luis. Cuando fallece la Argentinita, Pilar López pide a José Greco que la acompañe a España para llevar los restos mortales de su hermana. En esa época, José y Nila ya eran novios, así que viajan todos juntos a España para formar parte de la compañía de Pilar. Después de tres años, en el año 1948, abandonan la compañía debido a tensiones personales entre José y Pilar. En ese momento fundan su propia compañía con el nombre de José Greco que tendrá base en España y con la que realizarán numerosas giras internacionales por Europa y EE.UU. José Greco cosechó un enorme éxito

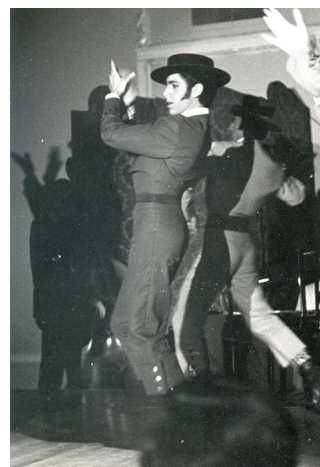
como bailarín, con numerosas apariciones en televisión en incluso en la gran pantalla, con títulos como *Brindis a Manolete* (1948), *La vuelta al mundo en 80 días* (1956), *Vacaciones para enamorados* (1959) o *El Barco de los Locos* (1965) entre otros títulos.

José Luis Greco nace en Nueva York en 1953. Recibe su nombre por su padre, José, y por su tío Louis, hermano de su madre. Además de ser hijo de dos grandes bailarines, es sobrino de la gran soprano Norina Greco. Ésta tuvo una carrera operística meteórica en los años 30 y 40. La cumbre tuvo lugar durante sus años junto al *Metropolitan Opera* de Nueva York. Cantó los papeles principales de soprano en todas la óperas italianas de Verdi, Puccini, etc. Hay grabaciones de su *Il Trovatore*, *La Traviata* e *I Pagliacci*, junto con otros de los más renombrados cantantes de la época como Martinelli, Tibbit, Björling, etc. Su decadencia empezó cuando el gerente del *Metropolitan* quiso que hiciera una prueba cantando el repertorio alemán para los directores Bruno Walter y Eric Leinsdorf. Bajo la influencia de su mentor, un director se segunda fila que le aconsejó que no estaba preparada para cantar ese repertorio, se negó. La gerencia, naturalmente, le dijo que se olvidara de cantar en el *Metropolitan* a partir de ese momento. Posteriormente cantó con la compañía de su hermano José Greco, con muy mal resultado, lo que marcó definitivamente el declive de su carrera.

Aunque, en palabras del compositor, es difícil saber hasta qué punto el baile y la danza han influido en su manera de componer, lo cierto es que desde el primer momento en que nació estuvo rodeado por una atmósfera imbuida de baile español, que era el cultivado por la compañía de sus padres, quienes compartieron escenario con músicos de la talla de Paco de Lucía⁵⁰. Vino al mundo en su momento más exitoso, con giras constantes por todo el país. El nombre de su padre era muy conocido; había participado en grandes producciones cinematográficas y actuado en televisión (al menos 5 veces en el

⁵⁰ Estela Zatania. "José Luis Greco, hijo de una leyenda", Expo Flamenco, 19/06/2023, <https://www.expoflamenco.com/estela-archivo/jose-luis-greco-hijo-de-una-leyenda/> (consultado el 24 de octubre de 2023)

programa de variedades *Ed Sullivan Show*, emitido a nivel nacional los domingos por la tarde). Hasta los 3 años, José Luis acompañó a sus padres en sus giras por toda Europa y EE.UU., aunque pasando la mayor parte del tiempo en Madrid, donde actuaron con bailaores de reconocido prestigio. El idioma español lo escuchaba a diario. El ritmo del baile español, el haber viajado tanto, el haber visto tantos mundos y personas diferentes, ha influido sin lugar a dudas en su música, en la que hay un factor rítmico muy importante. En cualquier caso, según el compositor, tampoco es posible estar seguro de que esa haya sido la razón... de hecho, no cree que otros parámetros como armonía o melodía de carácter español hayan influido en su obra de una forma directa aunque sí ha sabido utilizar estas herramientas cuando así lo ha necesitado, principalmente cuando le han realizado encargos específicos de esta temática.



José Luis Greco interpretando el papel de Balanchine junto al New York City Ballet alrededor de 1963 (izquierda) y en Catskills nightclub (estado de Nueva York) ca.1969, actuando junto a su padre dentro de la compañía José Greco (derecha). Fuente: Archivo personal Greco.

José Luis Greco nunca quiso ser bailarín y nunca se formó como tal, ni en el estilo clásico ni en el flamenco. Únicamente recibió algunas clases privadas de un profesor español en Nueva York y algo de ballet clásico. Este último estilo lo comenzó a aprender tras presentarse con tan solo 10 años a una audición para el papel de *Balanchine (El Cascanueces)* junto al *New York City*

Ballet, donde fue seleccionado con la condición de apuntarse a su escuela *American School of Ballet*. Allí recibió clases, a regañadientes, intentando a menudo poner excusas para no asistir. A los 12 años de edad sus padres ya se habían separado. En esa época, alrededor de 1965, su padre le preguntó si le apetecía bailar con la compañía en una gira de verano. En ese momento respondió que sí. Se trataba de una gira por EE.UU. que tuvo lugar en 1965. De los dos shows que prepararon, había uno basado en la ópera *Carmen* y otro en *Goyescas*. Su papel era básicamente el de figurante. Continuó haciéndolo cada verano, bailando cada vez más a pesar de su falta de interés por progresar como bailarín. Entre 1974 y 1975 tuvo lugar su última gira. En ella visitaron el lejano oriente, Kuala Lumpur, Filipinas, Australia, Hong Kong, entre otros lugares. Finalmente no fueron a Japón debido a una cancelación de última hora, terminando el tour de vuelta en EE.UU. Esta etapa como bailarín en la compañía de su padre abarcó unos 10 años aproximadamente.

Durante muchos años trabajó también como actor (entre otras obras, en una producción de Broadway con Henry Fonda y Olivia de Havilland, y en la serie televisiva *Flipper*). Greco comenzó a sentirse atraído por la interpretación a través de las producciones escolares cuando tenía 5 o 6 años. Su primera oportunidad semi-profesional fue en una compañía de niños llamada *The Children's Repertory Company*, dirigida por Joan Kormendi. Hizo el papel principal en una obra basada en una leyenda china. Más tarde realizó también el papel principal en una obra basada en una leyenda india. Continuó colaborando con esa compañía hasta hacerse ayudante de dirección, ya adolescente. Mientras tanto apareció en varias obras teatrales: en *Off-Broadway* en una obra llamada *Red Eye of Love* y en Broadway con Henry Fonda y Olivia de Havilland en la obra *A Gift of Time*. Su carrera profesional como actor terminó a los 11 años apareciendo como invitado en un episodio de la serie televisiva *Flipper*. Unos años más tarde (1967-1970) cursó el bachillerato en la escuela *High School for the Performing Arts*, la escuela de la conocida película *Fama*. Allí estudió Arte Dramático, pero es también donde se desilusionó con el teatro y



empezó a interesarse por la música Rock, tal y como él mismo cita en la entrevista realizada en 2014:

Actuando en la serie de T.V. Flipper (1964). Fuente: Archivo personal Greco.

Hice el bachillerato en un colegio en Nueva York muy conocido porque además de tus estudios en matemáticas, ciencias..podías elegir teatro y danza y yo estudié teatro durante tres años con todo tipo de métodos (Stanislavski, improvisación, historia del teatro... maquillaje incluso) Pero a finales de los años 60 era la época de la movida hippie, las drogas, la musica...el rock era muy importante, era una parte integral de todo ese movimiento. Yo ya tenía gusto por la música y además de haber estudiado piano, a los 8 años le pedí una guitarra a mi abuela y me dijo que si aprendía a tocarla me la regalaba, así que aprendí con una guitarra folk. Me gustaba mucho esa música. A través del folk me metí en la musica pop y a través del pop en el rock, los Beattles y de los Beattles un poco más tarde a grupos ya más psicodélicos. Cuando llegó ese momento yo estaba en el instituto de las artes escénicas y muy metido en la movida hippie, me dejé el pelo largo... y en ese momento fue cuando me desencanté con el teatro y más me encantó la musica. Decidí que el teatro no era para mi, no sé por qué pero ya no me interesaba, solo me interesaba la música.⁵¹

Etapas de formación musical

Desde que José Luís Greco empezó a bailar con su padre, comenzó a interesarse por la música. Realizó estudios básicos de piano clásico y aunque nunca se tomó la práctica diaria de una forma disciplinada, le aportó unas bases de teoría, armonía y conocimiento general musical muy importantes a pesar de no llegar a alcanzar un nivel interpretativo alto. Sus intereses comenzaron con la

⁵¹ Alicia Mansom. "Entrevista José Luis Greco", Teoría y práctica del periodismo, Mayo 2014, <https://aliciamansom.wordpress.com/2014/05/04/entrevista-jose-luis-greco/> (consultado el 8 de agosto de 2023)

música folk de EE.UU. y más adelante, con unos 15 años, empezó a sentir atracción por el Rock, lo que le llevó a iniciarse en el aprendizaje de la interpretación de la guitarra eléctrica. Algo más adelante, alrededor de sus 19 o 20 años, comenzó a interesarse por el Jazz. En ese momento estaba en boga la fusión de Rock y Jazz. Expuesto a estas nuevas ideas y corrientes musicales, viaja a España, justo antes de la gira de 1973. En ese momento, atiende durante tres meses a varios cursos de solfeo en el conservatorio de Madrid. Con la ilusión de formar una agrupación propia, comienza a colaborar con el cantante Julián Granados tras realizar para él una audición. Recuerda entre risas en la entrevista realizada para la elaboración de esta biografía cómo ensayaban en su sótano cerca de la Plaza de las Ventas, prácticamente a diario y cómo nunca llegaron a actuar en público. El último batería que pasó por allí le escribió para actuar en un grupo junto a una cantante de jazz americana llamada Lottie Lewis. Greco hacía de intérprete entre los chicos y la vocalista, que no hablaba español. Corría el año 1973. Ensayaban en un edificio primitivo utilizado como establo para vacas en un barrio del extrarradio. Lottie consiguió un contrato de un mes para actuar en el club de oficiales de la base naval de Rota. Posteriormente el grupo se trasladó a Barcelona, donde actuaron durante cuatro meses. En ese tiempo Greco cumplió 21 años. Lottie conocía bien la ciudad, ya que había vivido y actuado previamente en ella. Había sido cantante de jazz y en esos momentos su estilo se dirigía más hacia el blues. Tuvo una influencia decisiva sobre Greco, principalmente en lo que respecta al estilo Jazz. Ella fue en este sentido su mentora. Lo animó a estudiar, avivó en él su curiosidad por la música y fueron grandes amigos hasta su fallecimiento, muchos años más tarde.

En 1976, José Luis Greco vuelve a Nueva York y le comunica a su padre su decisión de estudiar música y no bailar más. En ese momento solicita iniciar sus estudios en el *City College of New York*, donde el año anterior habían inaugurado un programa de jazz. Previamente había recibido algunas clases privadas de guitarra de jazz, lo que le ayudó a ser aceptado como alumno de esta institución. En ella cursó estudios de jazz inicialmente y posteriormente se interesó por cursar todo el curriculum de música clásica ofertado.



Actuando junto a su grupo en Central Park - foto de Robert Perkins - en 1970 (izq.) y viajando en bus durante una gira con la compañía José Greco en ese mismo año (dcha.). Fuente: Archivo personal Greco.

En una ocasión asistió a un concierto donde tocaban profesores junto a otros músicos invitados. Interpretaron el quinteto con piano de Brahms. Esta actuación le impactó de manera determinante. A partir de ese momento decidió que él también quería aspirar a crear algo con una fuerza semejante. Fue entonces cuando comenzó a escribir para la Big Band de jazz. También observó en esa etapa que prefería estar fuera del grupo componiendo, a dentro interpretando. En cualquier caso continuó colaborando como intérprete tanto en la Big Band como en el pequeño grupo de John Lewis, que era un compositor muy respetado dentro del mundo del jazz. Él le dio pautas sobre la importancia de la precisión a la hora de escribir música; aspectos como la dinámica, el ritmo o la expresión debían ser indicados de forma consciente y detallada. En su último año como alumno de *City College*, antes de iniciar sus estudios en *Columbia University*, comenzó a estudiar música electrónica con Mario Davidovsky, quien también impartía enseñanzas en Columbia. Fue él quien le sugirió que se trasladara a Columbia para realizar su master de dos años y fue allí donde finalmente hizo también su doctorado, también durante dos cursos académicos. Mario Davidovsky fue asimismo su último profesor en Columbia.

Greco se licencia obteniendo *summa cum laude* en la licenciatura de música en el *City College of New York* (donde estudia con Ed Summerlin y John

Lewis del *Modern Jazz Quartet*, entre otros) y un Máster y Doctorado en composición de *Columbia University* (con los profesores Mario Davidovsky, Jack Beeson, Chou Wen-chung y George Edwards).⁵² Según el Dr. Greco, todos sus profesores le influyeron de algún modo en forma decisiva.

Influencias personales

Entre las primeras figuras a tener en cuenta se encuentra Ed Summerlin⁵³ (1928-2006). Saxofonista, arreglista y compositor, una de sus primeras composiciones fue probablemente la más reconocida. Se trata de una obra escrita a la memoria de su hija, tristemente fallecida con tan solo nueve meses de edad debido a una afección cardíaca. La aplicación del género Jazz en el ámbito litúrgico fue ciertamente novedosa, por lo que este *Requiem for Mary Jo* (1959) se convirtió en un icono en este sentido al tratarse con toda probabilidad de la primera pieza de Jazz escrita para ser interpretada en este contexto religioso. Durante la década de los 60 y 70, Summerlin recibió encargos para componer obras destinadas a ser interpretadas por grupos religiosos a lo largo y ancho de todo el país. Por otra parte, él se convirtió en un saxofonista tenor de referencia dentro de la *avant garde* musical, realizando colaboraciones con un importante número de artistas incluyendo músicos, poetas y bailarines. En 1971 ingresa como profesor del *City College of New York*, estableciéndose pronto como la primera universidad con un programa de Jazz propio. Summerlin invitó a sus clases a grandes figuras como Ornette Coleman, Gil Evans, Lee Konitz, Jim Hall o Dizzy Gillespie. Fue también él quien invitó a unirse como miembro de esta facultad a John Lewis, el también profesor de José Luis Greco. Ed Summerlin le influyó por tanto principalmente en el ámbito del jazz. Lo recuerda como un profesor muy exigente. Bajo su tutela hizo los primeros arreglos para Big Band. Las composiciones de Summerlin para

⁵² Página web de José Luis Greco, "Greco-Biografía", <https://grecomusica.wordpress.com/bio-espanol/>

⁵³ Redacción, "Ed Summerlin", *Ijazzmusic*, <https://www.ijazzmusic.com/pages/ed-summerlin> (consultado el 13 de noviembre de 2018)

esta formación fueron un gran ejemplo para él. Cuando Greco se fue acercando a la música clásica, la influencia de Summerlin en su formación fue menor, aunque en todo momento ha tenido sus enseñanzas muy presentes.

John Lewis (1920-2001)⁵⁴, había experimentado con todos los grandes del jazz, desde los años 40 hasta los 70. Miembro fundador del *Modern Jazz Quartet* fue pianista, arreglista y compositor. Desde mediados de los años 50 y como miembro de la *Jazz and Classic Music Society* fue uno de los pioneros en el intento de interrelacionar Jazz y Música Clásica dentro de la corriente denominada *Third Stream*, término a su vez acuñado por el compositor, trompista y director de orquesta estadounidense Günter Schuller. Aunque la relación de Lewis con la música clásica es más evidente en su primera época como miembro del MJQ, su interés hacia ella estará siempre presente en las enseñanzas que impartió en el *City College* de Nueva York, donde José Luis Greco recibió sus primeras clases de música. También fue su profesor de Historia del Jazz y llegó a invitarle a tocar en uno de sus grupos. Como veremos más adelante, la influencia del jazz está muy presente en la obra de Greco; los ritmos sincopados, los *glissandi*, los *pizzicati* que imitan el timbre del contrabajo o un lenguaje que nos recuerda a menudo a la improvisación, son algunos de los guiños al jazz presentes en su obra. Según Greco, Lewis le hizo entender la importancia de todos los detalles que un compositor deja plasmados en la partitura. La relevancia de que el intérprete siga cada detalle indicado en el texto musical. Según el diario El País: “Pianista puntilloso, Lewis tocó en Estados Unidos con Charlie Parker, entre 1947 y 1948, y Miles Davis.”⁵⁵

⁵⁴ The editors of encyclopaedia britannica, “John Lewis. American musicians,” *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/John-Lewis-American-musician> (consultado el 16 de noviembre de 2018)

⁵⁵ AFP, “Muere el pianista John Lewis, fundador del Modern Jazz Quartet”, *El País digital*, 02/04/2001, https://elpais.com/diario/2001/04/02/espectaculos/986162401_850215.html (consultado el 16 de marzo de 2019)

Mario Davidovsky⁵⁶ (1934-2019), fue su primer y último profesor de composición. Nacido en Argentina, emigró a los EE.UU. en 1960. Su serie de composiciones titulada *Synchronisms* fue una de sus mayores aportaciones. En ellas, conviven los sonidos de instrumentos acústicos con otros electroacústicos producidos en directo por una cinta. A pesar de que Greco investigó estos caminos, la mayor parte de su música está compuesta para instrumentos acústicos. De especial interés para la literatura contemporánea de violonchelo es el *Synchronism n° 3* (1964) de Davidovsky, al tratarse de una de las primeras piezas compuestas para violonchelo y cinta magnética. En ella se utilizan técnicas contemporáneas para la producción de un sonido no tradicional, tales como el *sul ponticello*, *col legno battuto sul ponti o sul tasto*, *glissandi*, y *pizzicati*. Todos estos efectos son usados también por Greco, si bien no corresponden al lenguaje de lo que actualmente podríamos denominar como contemporáneo. Según José Luis, tuvo una influencia enorme en su vida a pesar de que como él mismo indica: “Yo nunca aprendí a componer; ningún profesor de composición me enseñó a componer”. En este sentido puntualiza cómo “*sólo me guiaron en mis propios impulsos compositivos*”. A menudo hablaban de todo menos de la obra que estaban trabajando. Discutían sobre la Biblia, pintura, arte en general...etc. Davidovsky en ocasiones ojeaba esbozos de lo que Greco componía y le daba lo que en principio eran pequeñas sugerencias pero que al pensar sobre ellas, abrían un mundo de posibilidades sobre las que no había pensado. Las obras que compuso bajo su tutela están más claramente afectadas por su lenguaje estético.

Jack Beeson (1921-2010)⁵⁷ es especialmente reconocido por sus óperas, entre las que destacan *Lizzie Borden*, *Hello Out There!* y *The Sweet Bye and Bye*. Entre el año 1944 y 1945 recibe clases privadas de Béla Bartók. Según

⁵⁶ Corinna da Fonseca-Wollheim, “Mario Davidovsky, composer who made electronics sings, dies at 85”, *The New York Times*, (28/08/2019), <https://www.nytimes.com/2019/08/28/arts/music/mario-davidovsky-dead.html> (consultado el 02 de abril de 2019)

⁵⁷ Susan Hawkshaw, “Master of the Opera”, *News and Facts*, Spring-Summer. Vol. 65, No. 3. (2003), <https://www.rochester.edu/pr/Review/V65N3/feature2.html>. (consultado el 06 de abril de 2019)

Bruce Duffie⁵⁸ en relación a Beeson, sus melodías son cantables, sus armonías agradables y sus temas puramente americanos. Greco siempre trató de algún modo de acercarse a la especialidad del mentor con el que trabajara en cada momento con el fin de aprovechar al máximo sus consejos. De esta forma, Greco compone su primera ópera cuando comienza sus estudios con Beeson en *Columbia University*. Casi todas las obras que compuso el medio año que estuvo con él fueron obras vocales, pues era el campo dominado por su profesor. Tenía un vasto conocimiento de la voz humana y era, según Greco, una persona con un agudo sentido del humor. Su forma de trabajar era extremadamente minuciosa. Cuando Greco le entregó su primera ópera, una partitura de casi de 100 páginas, la ojeó y de entre infinidad de frases musicales era capaz de dar consejos muy precisos, con observaciones tales como: “aquí te hace falta una ligadura” u otras similares.

El compositor chino-americano Chou Wen-chung (1923-2019) se formó en el Conservatorio de Nueva Inglaterra y en la Universidad de Columbia. Dedicado a la producción de música clásica contemporánea, fue uno de los primeros en introducir elementos propios de la música folclórica china en el lenguaje de la música clásica. Alumno de Nicolas Slonimsky y Edgar Varèse, investigó sobre los problemas que planteaba el introducir meloritmos chinos dentro de estructuras y armonías occidentales. En la obra de José Luis Greco podemos ver en ocasiones una clara mirada a Oriente. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la obra para violonchelo y percusión *The Jewel of Istanbul* (2009), que incluye la utilización de platillos chinos. En la época en que José Luis lo conoció, que coincidió con su primer año de doctorado, Chou Wen-chung vivía con su esposa en casa de Varèse, que compartían con la viuda del compositor francés. Se trataba de un chalet adosado del s.XIX. Wen-chung vivía abajo y la señora Varèse arriba. Greco recuerda la anécdota de cómo cuando Chou reunió a su alumnos de doctorado para, tras una pequeña entrevista,

⁵⁸ Judith Lang Zaimont, “Remembrance: Jack Beeson”, *Columbia Magazine; Art and Humanities*, 2010, <https://magazine.columbia.edu/article/remembrance-jack-beeson>. (Consultado el 19 de abril de 2019)

informarles de si seguían el siguiente año o no, tuvo ocasión de ver a la señora Varèse cuando él iba al aseo. Greco ya tenía una cierta relación con ella, quien era una gran intelectual que incluso tradujo la obra *Las Iluminaciones* de Arthur Rimbaud. Greco había puesto música a uno de esos poemas ese mismo año bajo la tutela de Chung. Esa fue la única obra que compuso bajo su supervisión ya que, según me indica, en ese periodo no estaba especialmente centrado en la composición. Recuerda su primera clase con este profesor y cómo, estando los cinco alumnos presentes, les pidió que reflexionaran acerca de lo que significaba la tradición para cada uno de ellos. En un primer momento José Luís pensó que se refería al significado de tradición dentro del ámbito estricto de la música clásica pero más adelante entendió que, en su caso concreto, la tradición englobaba todas aquellas influencias que había ido recibiendo a lo largo de los años. En este sentido, su concepto de tradición se nutrió no sólo del lenguaje clásico sino también del rock, del jazz así como de multitud de músicas procedentes de diferentes partes del mundo.

George Edwards fue su primer profesor de composición en Columbia. Según el compositor Fred Lerdhal⁵⁹, existían tres pilares en la música de Edwards; En primer lugar, es incansablemente contrapuntística. En segundo lugar, Lerdahl señala que, si bien su música no es verdaderamente serial, las obras de los compositores dodecafónicos han tenido en él un efecto profundo. Finalmente, la música muestra una fuerte afinidad por la intensidad lírica y la riqueza armónica del repertorio austro-alemán romántico tardío. Según Greco, en la denominada escuela neoyorquina, cada anotación debía tener una explicación racional, precisa y consciente. La música de Edwards era básicamente atonal. Greco recuerda cómo un día le confesó a él y a sus compañeros algo que le sorprendió mucho; que a veces ni él sabía el motivo por el cual se decidía a escribir una nota o una serie en concreto. Esto para él fue una enseñanza muy liberadora.

⁵⁹ Redacción, "Edward MacDowell Emeritus Professor of Music; In Memoriam", *The Department of Music of the Columbia University in the City of New York*, <http://music.columbia.edu/bios/george-edwards> (Consultado el 20 de abril de 2019)

Dejando a un lado el ámbito académico, Greco se ha dado cuenta recientemente de la influencia tan fuerte que fueron los Beatles para él. En los últimos años ha vuelto a escuchar discos de la última época de los Beatles, a partir de *Revólver*, *Sgt. Pepper's*, *Magical Mystery Tour* o *el Álbum Blanco*. Al margen de la gran influencia que han tenido sobre él otras músicas como el rock, jazz, la clásica, músicas del mundo como la música africana, de Asia, Lejano Oriente, Sudamérica, o Caribe, en el caso de los *Beatles* no se trata tanto de las canciones en sí, que considera una maravilla, sino de todos los valores de producción. El gran responsable de esto fue George Martin que era el productor, apodado el quinto Beatle. Hay números que son una especie de *Musique Concrète*, pero ligada a la estética pop. Para Greco ha sido muy revelador volver a escuchar este material. Existen según él canciones con una tremenda influencia de la música clásica, así como de la música popular de diferentes épocas. La idea de mezclar la estética pop en canciones con sonidos manipulados con grabaciones de todo tipo de ambientes, como estadios de gente gritando, de trenes frenando, de coros cantando, son un claro guiño a la *Musique Concrète*. Así ocurre en su *Revolution nº 9*, una canción de 8 minutos compuesta a base de mezclas de cintas. En 1968 la tecnología era aún bastante primitiva, por lo que se hizo todo a mano. No existía la posibilidad de mezclar digitalmente y no se podía grabar, cortar ni editar.

Todo esto, sin ser muy consciente en su momento, influyó de forma decisiva en su trabajo con *Cloud Chamber* e incluso con lo que estaba haciendo ya en Nueva York antes de eso, cuando realizó algunos encargos para teatro y para danza. Él también utilizó junto a temas de música pop sonidos de ambiente mezclados y manipulados, puestos al revés, en bucle, con eco, etc. Aunque la música concreta existía hacía ya unos treinta años antes de los Beatles, Greco tuvo por primera vez constancia de ella a través del conjunto británico. Lo que los Beatles sí fueron probablemente los primeros en hacer fue fusionar la música pop con la música concreta. El impulso básico de las creaciones de Greco para *Cloud Chamber* era una estética pop aunque también había

influencias de la música clásica, jazz, improvisación libre y música concreta, en el sentido del uso de grabaciones de sonidos de ambiente o grabaciones mezcladas y manipuladas para crear unas texturas muy complejas, a veces muy dramáticas y efectistas. Los Beatles fueron por tanto una fuerza decisiva en su desarrollo musical.

Primeros trabajos

De entre sus primeras composiciones, *Dos movimientos para clarinete, violonchelo y piano* (1978) es la primera obra que considera, según palabras del propio Greco, “sólida”... Antes tiene otros trabajos que no incluye en su página web pero que sí aparecen en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España, como es el caso de *Aires Brasileños* (1978) escrita para para Big Band de Jazz. También un cuarteto para voz, flauta, guitarra clásica y contrabajo, que fue la primera obra que realizó bajo la tutela de Davidovsky y que tampoco incluye en su catálogo. Los *Dos movimientos*, escritos también durante su época de alumno de Davidovsky, nacen durante su último año como estudiante de *City College* (según Greco, el que considera su primer año serio como compositor) y poseen una estética muy diferente a su obra posterior. Usa en ellos un lenguaje dodecafónico y están muy influenciados por Davidovsky. Con él compuso cuatro años más tarde su primer solo para piano, *The Earth's Sharp Edge* (1983). Su primer cuarteto, de casi treinta minutos de duración, está tremendamente influenciado por los cuartetos de Ravel y de Brahms. El autor tampoco la incluye en su catálogo por considerarla una obra perteneciente a su fase de estudiante.

Otras obras anteriores que tampoco aparecen en su catálogo fueron escritas para orquesta de estudio⁶⁰, influenciadas por la estética de Ravel o Stravinsky y se compusieron en un momento en que Greco aún no había cursado estudios, por lo que los considera únicamente sus primeros esbozos.

⁶⁰ Según Greco, “*Studio Orchestra* es lo que llaman en EE.UU. a una orquesta empleada por un estudio de televisión, cine o de grabación de forma más o menos estable. Era el nombre de una asignatura en la que supuestamente aprendíamos a componer para esos medios”.

Algunos de esos títulos son *Quartet* (otro cuarteto para voz, flauta, guitarra y contrabajo), *Suite for Studio Orchestra*, *Overture*, *Ode* (para tenor y piano) o *Nocturne* (para clarinete y piano).

En su último año de estudios en el *City College* surgió una oportunidad que marcaría su carrera como compositor. Cuenta Greco cómo una amiga etnomusicóloga de Ravi Shankar acudió al jefe de departamento del City College en busca de un joven capaz de transcribir lo que el maestro del sitar iba a componer a notación occidental. Les hizo saber que la Filarmónica de Nueva York le había encargado la composición de su segundo concierto para sitar y orquesta. En esa época Greco era uno de los estudiantes estrella por lo que fue recomendado para este trabajo. Al poco tiempo, fue presentado a Shankar a través de su amiga etnomusicóloga tras una actuación en el Carnegie Hall. Fue el siguiente verano cuando comenzó a trabajar con él.

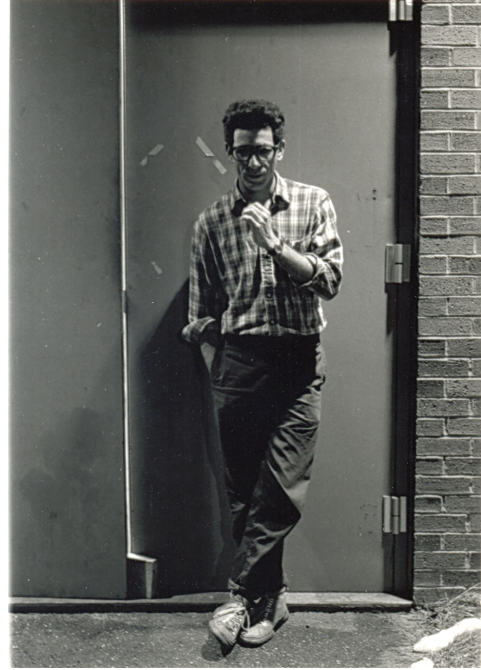
Shankar alquiló un piso en Nueva York para estar cerca del director Zubin Mehta y de la orquesta (él normalmente vivía entre los Ángeles y la India). Lo alquiló en el barrio de Chelsea y contaba con un piano de pared. Durante todo el verano, Greco fue cada día a su piso y se sentaba a su lado. Shankar componía espontáneamente la obra con el sitar en mano mientras Greco estaba al piano. En esos tres meses Greco no solo se ocupó de transcribir sino que llegó a ser su secretario personal. Le encargaba cuestiones de agenda, reuniones con Zubin donde asistió el propio Greco...etc. José Luís recuerda anécdotas tales como cuando Shankar decía “esta melodía la quiero en las flautas” y él le preguntaba “pero Maestro, ¿y qué hará el resto de la orquesta?” a lo que Shankar respondía que eso lo dejaba a su juicio... de esta forma, Greco no solo transcribió la obra sino que la orquestó por completo. Fue una experiencia muy interesante para él, siendo además la primera vez que componía para orquesta.

Greco tuvo ocasión de reunirse con los solistas de la orquesta para probar diferentes pasajes y su relación fue muy buena. Las sesiones de trabajo

eran de unas ocho horas cada día. Fue un trabajo intenso. El mayor reto para Greco fue el poder imitar los ritmos que Ravi se imaginaba en notación occidental, ya que requerían figuraciones muy poco convencionales en el lenguaje clásico. Tanto Shankar como Mehta se quedaron muy satisfechos. Aún así, la situación se complicó posteriormente ya que Greco no firmó ningún contrato y Shankar se limitó a decir que Greco le aportó algunas sugerencias muy útiles.

Hace pocos años, su hija Anushka acudió a Madrid para tocar este concierto junto la Orquesta Nacional de España. Cuando ésta tiene noticia de que Greco había hecho la transcripción, le solicitan que escriba las notas al programa. Jose Luís recuerda cómo, tras el ensayo general, subió al escenario y pudo ver en el atril del director la fotocopia de las partituras que él había realizado de su puño y letra. En la última página, él había escrito en su día “transcrita y orquestada por José Luis Greco” (1981). De esta manera, Anushka reconoce finalmente que él era el autor de esta orquestación. Además, en 2020 sale a la luz la biografía de Shankar, escrita por Oliver Craske y titulada *“Indian Sun: The Life and Music of Ravi Shankar”*⁶¹. En ella se trata el tema de su segundo concierto y se menciona a Greco como el autor de la orquestación, indicando que parte del éxito de la obra se debía a su trabajo.

⁶¹ Oliver Craske. *Indian Sun: The Life and Music of Ravi Shankar*. (Reino Unido: Faber & Faber, 2020)



En el estreno de su ópera *Aria da Capo* en 1981 (izq.) y en Stony Brook College - fotografía de Caroline Stikker- durante un descanso de la representación de *Christopher Columbus, Reflections form his Deathbed* en 1984 (dcha.). Fuente: Archivo personal Greco.

En relación a su producción operística, fue durante el primer año de estudios en Columbia, bajo la tutela del profesor Jack Beeson, cuando compuso la obra *Rainbow Writing* para soprano y orquesta de cuerda. Ésta poseía un lenguaje atonal y nunca se estrenó. Solo se realizó una lectura privada con piano en casa de la poeta Eve Mirriam con la cantante Gloria Hodes. Cuando llegó a Nueva York, comienza a compartir piso con un pianista llamado Dale Johnson, especializado en acompañar a cantantes de ópera y que en 1994 sería nombrado director artístico de la Ópera de Minnesota. Johnson vió en esa primera obra de Greco un talento dramático, por lo que lo animó a potenciarlo. Era, además de *coach* para cantantes, director musical de un taller llamado *Encompass* especializado en musicales y ópera en la ciudad de Nueva York, donde confluían cantantes de ópera, compositores, libretistas, letristas...etc. La directora artística del taller era Nancy Rhodes. Greco comenzó a acudir a todas las sesiones de trabajo y aunque no compuso su ópera dentro del taller (la terminó antes de empezar a acudir al taller), sí que la estrenó dentro de ese

marco. Fue escrita para 4 instrumentistas y 4 voces. La tituló *Aria da Capo*⁶². El libreto pertenece a la obra teatral homónima de Edna St. Vincent Millay, poetisa y dramaturga, de la que consiguió obtener los derechos. Greco tuvo ocasión de conocer este texto en la *High School of Performing Arts*, en el tiempo en que él cursaba arte dramático. Allí la estudió e incluso representó alguna escena. Tenía el guión desde unos años antes y procedió a escribir música directamente sobre el texto, sin cambiar nada. De esta forma creó su primera ópera en el año 1981. Se estrenó el 13 Mayo de 1981, en la iglesia *Good Shepherd Faith Church* de Nueva York.

Ámsterdam: Cloud Chamber, Djazzex y Cuentos de la Alhambra

Durante sus últimos años de estudio en Columbia, Greco observó cómo sus compañeros buscaban trabajo en universidades de otros estados ya que en Nueva York era prácticamente imposible acceder a un puesto de trabajo. La competencia era increíble. Él por otra parte y según sus propias palabras, no podía imaginarse siendo profesor de composición en Universidades de otros lugares con menos actividad cultural tales como Texas, Ohio, o Idaho... Nueva York además se empezó a convertir en un lugar cuyo ambiente le resultaba demasiado conocido. Deseaba embarcarse en una gran aventura, quería “crear su propio personaje desde cero en un sitio en el que no lo conocieran”.

Eligió Amsterdam porque, un año y medio antes de irse, había tenido en Nueva York una pareja holandesa llamada Jacqueline Smit, pianista, que estudiaba allí gracias a una subvención. Ella ayudaba en la composición de una ópera (*The Monkey Opera*) a un amigo de José Luis llamado Roger Tréfousse. A través de ella, conoció a otros artistas holandeses que estaban en ese momento en Nueva York. Empezó a trabajar con alguno de ellos, como fue el caso de Willem Brugman, actor y director de teatro. En un primer momento, descartó venir a España. Primero porque ya la conocía y segundo porque aún vivía allí su

⁶² Ken Wlaschin . *Encyclopedia of American opera*. (Reino Unido: McFarland & Company, 2006), 22.

padre y eso podría impedirle perseguir su idea de construir una vida desde cero. El padre de José Luis Greco tenía una gran personalidad y sentía que esa influencia podría ser demasiado fuerte para él, por lo que prefería ir a un lugar desconocido. Brugman le sugirió que fuera a Amsterdam, ofreciéndole una carta de recomendación además de ponerlo en contacto con su agente. De esta forma, el verano siguiente José Luis fue dos semanas a Amsterdam. Le pareció una ciudad increíble, no sólo como ciudad sino en lo relativo al ambiente cultural, que tenía cierta semejanza con el de Nueva York. Todo lo que podía encontrarse en Nueva York se encontraba también en Amsterdam. Era una ciudad realmente avanzada en el ámbito de lo cultural. Además, pudo observar el gran apoyo gubernamental que las instituciones de la ciudad aportaban a las artes. Esa fue la razón final por la que decidió trasladarse. Un par de meses antes, envió todos sus objetos personales por barco antes de viajar él mismo. Allí vivió durante un mes con Jaqueline Smit antes de separarse definitivamente.

Cloud Chamber fue no solamente un proyecto artístico, sino una etapa completa de su vida. Cuando llegó a Amsterdam, Jacqueline le había concertado una audición con un grupo de teatro musical en Groningen. Recuerda cómo un amigo le prestó un coche en el que fue sólo a esta audición. Días después de su realización y mientras esperaba una respuesta, se encontró por la calle con una chica llamada Barbara Duijfjes que era actriz, bailarina y artista de performance, que había conocido previamente en Nueva York en una de las fiestas que el Sr. de Boekhorst, agregado cultural holandés, daba en la ciudad dos veces al año (se trataba de una persona que apoyaba las artes de manera ferviente). Ella le dijo que estaba trabajando con una directora y coreógrafa americana en un proyecto muy interesante y lo invitó a asistir a uno de sus ensayos de creación en el que estaba esta chica, Lisa Marcus, la creadora de la primera obra en la que colaboraría Greco. Tras el ensayo ella le preguntó su opinión, encontrando muy interesantes las ideas que éste le aportó. De esta forma, le sugirieron que se embarcara con ellos en su proyecto como ingeniero de sonido. Así podría obtener una remuneración, aunque el fin real de su colaboración sería el de ocupar el papel de asesor artístico de la agrupación.



En 1988 con *Cloud Chamber* en el vestíbulo del *Muziektheater* de Ámsterdam -fotografía *Revista Avenue*⁶³- donde representaron *Mise-en-Cadre* (izq.) y a la derecha con parte del *atrezzo* utilizado en la obra, también de *Cloud Chamber*, *Drift Expeditions* en 1986. Fuente: Archivo personal Greco.

Las sesiones de trabajo se realizaban en un estudio a las afueras de Amsterdam. Era un lugar similar a un almacén utilizado para proyectos de danza y recibía el nombre de *Danslab*. Se trataba de un lugar muy versátil. Algo más adelante conoció al director de este espacio, Ger van Leeuwen, donde llegó a hacer grandes amigos y creó música para otros coreógrafos. Greco iba a este lugar casi a diario. Se convirtió en una suerte de segunda casa. Allí tenía todos sus equipos, sintetizadores, máquinas de grabación de cuatro pistas de cinta, mesa de mezclas, guitarra... etc. Recordemos que estos hechos transcurrieron alrededor del año 85, antes de la revolución digital.

Uno de esos días en que Greco acudió a este espacio, vio a un señor (Ron Bunzl) de su misma edad ensayando en solitario. Aún recuerda lo mucho que le impactó. Le recordaba en cierto modo a una antigua amiga coreógrafa de Nueva York (Nancy Zendora). En una pausa, se acercó a él y se presentó. El bailarín le explicó su trabajo y lo invitó a una actuación suya. Encantado de lo

⁶³ Redacción. "Dans-en Theatergroep Clod Chambre", *Revista Avenue*, (agosto 1988): 14-15

que había presenciado, Greco lo invitó a él y a su pareja (Alessandra di Cesnola) a cenar en su casa. Les puso un poco de su música para que la escucharan y comenzaron a barajar la posibilidad de hacer algo juntos. Ella era italiana y ambos vivían en Italia pero estaban a punto de trasladarse a Amsterdam. Los tres comenzaron a crear una obra en común aunque después de un tiempo, la pareja se separó. Ella dejó el proyecto pero José Luis y Ron lo continuaron, convirtiéndose en *Cloud Chamber*.

En cuanto al origen del nombre de la formación, Ron impartía unos talleres de meditación en los que uno de los ejercicios se llamaba *Cloud Chamber*. Pero *Cloud Chamber* no se refería únicamente a este tipo de ejercicio. El término aludía también a un instrumento científico que se inventó en los años 20 y se usó hasta los 50 aproximadamente. Se trataba de una caja transparente en la que se inyectaba primero una especie de humo, como una nube, para más tarde disparar partículas subatómicas a través de dicha nube. Estas partículas no se podían ver, pero sí se podía ver la huella que dejaban en la nube de su movimiento, lo que le pareció una metáfora muy interesante aplicable al teatro, la escena, o el espacio performativo. Por todo ello, a Greco le pareció un nombre idóneo para el proyecto.

La primera actuación con el nombre de *Cloud Chamber* fue en Italia, repitiéndola después en la ciudad holandesa de Leeuwarden. Continuando con su sede en *Danslab*, recuerda cómo un día vieron actuar allí a una pareja. Él tenía orígenes alemanes, holandeses y búlgaros. Su mujer era francesa. Se trataba de Boris Gerrets y Désirée Delauney. Su obra, una canción de danza-teatro, era muy diferente a las que hacían Ron y Greco. Esta pareja, Boris y Désirée, asistieron a la representación de una obra de *Cloud Chamber*, en la que Greco y Ron habían incluido a una chica. Como ésta tenía en mente dejar la compañía, ellos les propusieron trabajar juntos. Así fue como nació *Cloud Chamber* en su formato más importante. En cualquier caso, *Cloud Chamber* tenía ya algunos compromisos previos como la actuación que realizaron en la gran sala del Museo *Stedelijk* (museo de arte contemporáneo) dentro del marco

del festival *Wat Amsterdam Betreft* (*En cuanto a Amsterdam*). Curiosamente también el grupo de Boris y Désirée, que se llamaba *Bilski Algemeen*, tenía un compromiso para una actuación en el mismo lugar. Decidieron que Desirée actuaría con Ron y con Jose Luís en su primera obra, que era para dos chicos y una chica. Ésta se titulaba *Rapid Eye Movement*. Por otra parte, Jose Luís tocaría el piano en la obra de Boris y Desirée, en otra obra llamada *Le Musée de Grand Midi*. Durante toda la temporada del festival tenía lugar una serie tanto de arte plástico como de *performance*. Era el año 1986. Actuaron en la sala grande del museo; una sala enorme de techos altos. El público de algún modo estaba inmerso en la actuación ya que se colocaba donde quería. Posteriormente, *Cloud Chamber* se dedicó a hacer proyectos *Site Specific*; proyectos específicos para ciertas localizaciones, tanto teatrales como no.

El tema de la obra *Le Musée de Grand Midi* era la confianza, la complicidad y la fe. Greco se preguntó cómo podría representar eso en su música tocando el piano. En esa sala le facilitaron un piano de cola de gran calidad, que también fue anteriormente usado con *Cloud Chamber*. Decidió crear la música con los ojos vendados, es decir, sin tener en cuenta la coreografía o movimientos de los bailarines sino únicamente atendiendo a las sensaciones producidas por lo que escuchaba o percibía de alguna otra manera. De esta forma comenzó a realizar cortas improvisaciones de cuatro o cinco minutos sobre diferentes temas. Finalmente realizó 10 bloques de improvisaciones con un formato preestablecido por él. Cada bloque tenía una estructura y un estilo. Cuando lo hicieron en el *Rijksmuseum*, la actuación se prolongó durante cuatro horas. La *performance* se realizaba de la siguiente manera; Greco entraba vestido de blanco con la venda en la mano, se sentaba el piano, se vendaba los ojos y esperaba. Después de unos instantes, él se percataba de que Boris y Dessi habían entrado. Éstos comenzaban a actuar recitando textos, realizando movimientos y usando objetos en ocasiones. Boris decoró la sala poniendo en dos de sus lados todo un horizonte de cuadros de aproximadamente unos 12 cm². También había una estructura metálica con arena debajo y unas luces, semejando luces de fiesta. Greco comenzaba a tocar

de forma libre cuando sentía que debía hacerlo. Este espectáculo lo realizaron durante dos días consecutivos. Recuerda la sensación especial que le causaba el momento en que se quitaba la venda y comprobaba entre aplausos cómo todo había ido bien. Con respecto al primer día de actuación recuerda cómo en ocasiones, mientras tocaba con la venda cubriéndole los ojos, sentía a algunos niños que se acercaban al piano incluso tocaban las cuerdas por dentro o cuchicheaban acerca de cómo él tenía los ojos vendados...también recuerda cómo en otro momento alguien se sentó a su lado mientras él no estaba tocando. Esta persona resultó ser un amigo. Le puso el brazo sobre el hombro y le comentó: ¿todo bien José? Recuerda entre risas cómo en otro momento una mujer llegó y lo besó en la boca. Nunca supo de quién se trataba. El segundo día no tenía un buen estado de ánimo. Pensaba que había tocado muy mal y que todo el mundo se habría marchado. Cuando se quitó la venda después de las cuatro horas vio que la sala estaba llena y todo el público aplaudía enfervorizado. Esto le produjo un salto en su percepción de la realidad tan grande, que supuso para él una lección de vida. Observó cómo es posible construir de forma interna una realidad ficticia que no tenga nada que ver con lo que verdaderamente está sucediendo a su alrededor. Fue una experiencia realmente impactante para él. Las dos funciones; tanto la de *Cloud Chamber* como la de *Bilski Algemeende* fueron grabadas con una cámara de 8 mm. La de *Cloud Chamber* fue registrada por Boris ya que no estaba actuando y la otra fue grabada por Ron, que ahora no participaba. Desi y Greco hicieron el montaje de estas grabaciones audiovisuales gracias a las cuales pudieron observar lo que sucedía finalmente en la sala.

Después de estos dos proyectos *Cloud Chamber* empezó a trabajar con los cuatro miembros. A partir de ese momento, crearon dos obras colaborativas: *Drift Expeditions* y *Circumstantial Evidence* (esta última era una obra *site-specific* que hicieron en varias versiones en espacios insólitos). Más tarde, tuvieron la oportunidad de actuar con la producción *Circumstantial Evidence* en el prestigioso festival *Documenta* en Kassel, Alemania, que se celebra cada cuatro años, lo que supuso un hito en su carrera. Ese año fue además la

primera vez que incluyeron performance y movimiento, con un fuerte componente visual. Fueron también invitados en el primer año en que este festival incluyó *performance*. Les pidieron una obra que ya habían representado anteriormente en Amsterdam en dos lugares diferentes. Se trataba de un formato de tipo *Site specific*, que modificaban dependiendo del lugar de actuación. En esta ocasión actuaron en un enorme almacén antiguo de Kassel. Pidieron a la organización que llevara tierra para cubrir el suelo y recibieron un contenedor enorme que incluía una mezcla con gran cantidad de excrementos de vaca. No pudieron aceptar esa tierra debido al terrible olor, hecho que se subsanó al siguiente día cuando recibieron un gran número de bolsas ahora sí con tierra virgen y limpia. Encima de la tierra había una especie de plataformas de madera o linóleo que representaban las habitaciones de un hotel y su lobby. Este espectáculo tuvo una tremenda acogida siendo tal su éxito que alargaron su contrato y repitieron funciones en otras localizaciones.

En el año 1988 recibieron tres encargos para hacer tres obras diferentes en tres situaciones diferentes. Una fue para el festival de danza de Utrecht y otra fue para ser representada en el teatro de la ópera de Amsterdam, construido en los años 70. En esos momentos había cada vez más tensiones entre Ron, Boris y Desi, ya que ellos se encargaban de la parte escénica mientras que Greco lo hacía principalmente de la parte musical. Una de las soluciones que encontraron fue que aunque él hiciera la música de los tres espectáculos, cada uno de ellos dirigiera uno en exclusiva. Boris hizo *The Twilight Club*; Désirée Delauney hizo *Cantata* y Ron Bunzl *Mise-en-Cadre*. Todo ello tuvo lugar en 1988. Greco compuso la música para las tres obras. Todas cosecharon un gran éxito y fueron posteriormente adaptadas para otros teatros.

Fueron también invitados a la fundación *Gulbenkian*, llegando a actuar en el mismo festival que Pina Baush. Greco recuerda cómo cuando se disponían a cenar se encontraron a Pina en otra mesa con su grupo. Boris Gerrets se aproximó, se presentó a Pina y tuvo una conversación corta con ella, quien le expresó una crítica de su trabajo: “¡Muy osado, en mi opinión!”.

En 1989 se separaron; Ron quería mantener el nombre de *Cloud Chamber* aunque tuvo que modificarlo mientras que Boris y Dessi también deseaban hacer proyectos propios. Posteriormente Greco realizó también música para algunos espectáculos de Ron, aunque el grado de colaboración ya no era el de antes. En este caso Ron era el director y él adaptaba la música a sus necesidades.

Hasta el año 88 Greco trabajaba con medios analógicos para sus composiciones. Su obra era más vanguardista y experimental, a pesar de que no se trate de términos que sean de su agrado. No se trataba de música de concierto como la que conocemos a día de hoy, sino de música basada en lo multimedia. Para ello usaba instrumentos como piano, guitarra, sintetizador, tocadiscos y cuatro máquinas reproductoras de cassettes. Estos cassettes los grababa con sonidos de ambiente en los lugares más dispares de Amsterdam para después mezclarlo todo en directo. Aún hoy, le resulta difícil describir la música que hacía. Fue justo a partir de ese momento cuando comenzó a recibir encargos para composiciones clásicas destinadas a conciertos. Entre los grupos que interpretaron y encargaron sus obras destacan el Orquest De Volharding; Mondriaan String Quartet, Nederlands Blazers Ensemble; Duo Dercksen Dorresteyjn.

Especial mención requiere su ópera lírica española *Cuentos de la Alhambra*⁶⁴, encargo del Ministerio de Cultura de los Países Bajos en 1992, que tuvo su estreno absoluto en 1996 en Haarlem y Amsterdam. Alrededor del año 1989, en una visita que realizó desde Ámsterdam a visitar a su padre en España, encontró el libro homónimo de Washington Irving en su biblioteca. Lo leyó (incluso se lo llevó consigo) y quedó fascinado por él. Al año siguiente estaba viviendo en un edificio en Ámsterdam que albergaba un pequeño teatro en su planta baja. El dueño del edificio le propuso que hiciera algo en el teatro, una obra de danza con música original. Como la idea de hacer de *Cuentos de la*

⁶⁴ Javier Huerta Calvo. *Historia del teatro español: Del siglo XVIII a la época actual*. (España: Gredos, 2003), 2899.

Alhambra una ópera estuvo rondando por su cabeza desde hacía tiempo, su contrapropuesta fue hacerla. Él accedió y así empezó el largo camino que llevó a la lectura reducida de la ópera en ese pequeño teatro y después el estreno oficial de la ópera en 1996 en Haarlem y luego en Ámsterdam, en versión completa. Uno de los más bonitos acontecimientos que surgió de todo el proceso, fue que mientras estaba investigando fuentes para el libreto, se puso en contacto con la agregada cultural de la Embajada de España en La Haya y le comunicó sus intenciones. Quería hacer un viaje a Granada y la Alhambra para seguir inspirándose, por lo que le solicitó una carta dirigida al Patronato de la Alhambra presentando su proyecto y declarando el beneplácito de su encargo. Gracias a esa carta, cuando fue a la Alhambra fue extremadamente bien recibido. Recuerda cómo le asignaron un guardia que llevaba un gran manojito de llaves antiquísimas y cómo le dijeron que tenía permiso para entrar en cualquier lugar o edificio del complejo que se le antojara, incluso aquellos vetados para el público general. El guardia le acompañó y le abrió todas las puertas. Mientras se quedaba fuera, él pudo explorar torres, salones, rincones y balcones llenos de misterio y encanto. Volvió también de noche cuando ya no había turistas y recuerda cómo la magia que presintió no se puede describir con palabras.

Años después cuando Greco volvió a España, su madre le dijo: “yo no apreciaba la música que hacías en Holanda y pensaba que estabas perdiendo el tiempo, pero ahora me doy cuenta de que todo eso te llevó a hacer la música que estás haciendo ahora”. Greco está de acuerdo con esta afirmación ya que, el haber podido hacer una música totalmente diferente a la que él había escuchado anteriormente supuso un factor decisivo, abriendo su mente a un gran número de posibilidades. Es de hecho así, hasta tal punto, que incluso ahora siente cómo esa experiencia previa alimenta de algún modo aún su actual forma de componer a pesar de ser algo muy diferente.

En el año 1991 Greco viajó a Nueva York para visitar a su familia. En ese momento, su pareja (Nienke Reehorst, actualmente directora del departamento de danza del Real Conservatorio de Amberes) estaba estudiando

baile en Nueva York. Era muy amiga de los directores de la compañía *Djazzex* (Glenn van der Hoff y Neel Verdoorn) por lo que decidió organizar una cena en un restaurante chino para presentarlos. Tras este encuentro, surgió un interés por trabajar juntos. De esta forma, le encargaron una coreografía cuya música debía estar inspirada en los concursos de baile popular de los años 30-40. Glenn quería una música absolutamente jazzista. Le pidió también que ese estilo de jazz fuera evolucionando a lo largo de toda la obra de manera que comenzara con algo similar a Duke Ellington y terminara con un jazz muy contemporáneo. Tras este encuentro, Greco volvió a Amsterdam y comenzó a trabajar en la música mientras que Glen y su pareja trabajaban en la coreografía. Inspirado en el concierto para clarinete que Duke Ellington dedicara al clarinetista de su grupo, decidió componer un concierto para trombón y Big Band. Toda la parte de Big Bang la realizó con *sampler* mientras que la parte solista fue ejecutada por el trombonista David Rothschild, también neoyorkino amigo de Greco que vivía en Amsterdam, del que además había sido compañero en el *City College*. La mezcla y grabación fue realizada con Dat, una tecnología ahora anticuada. Más adelante, cuando llegó a Madrid, lanzó su primer disco en el sello Autor, que dependía de SGAE y que supuso su primer monográfico. Éste incluía además música para danza. El disco se tituló *Movimiento Perpetuo*. En él aparece también la música que hizo para la compañía de Antonio Márquez, que recibe el nombre de *Movimiento Perpetuo* e incluye la coreografía de José Granero. También se registra una obra llamada *Line Up 1991* para trombón y big band de midi. Esa obra fue llevada a la Expo 92 de Sevilla. Glenn quería que un saxofonista y un trombonista tocaran en vivo sobre la grabación. Greco escribió algunas partes para esos dos instrumentistas que también podían improvisar en otras ocasiones. Según le contó Glenn fue todo un éxito aunque él no pudo ir a Sevilla en ese momento para escucharlo.

Años más tarde cuando Greco vivía en Madrid, Neel, la ex pareja de Glenn continuaba trabajando con él en la agrupación. Neel le encargó a Greco un ballet de danza moderna. Lo quería llamar *Azul*. Greco creó una combinación entre midi e instrumentos acústicos. Lo compuso para clarinete bajo, piano y

violonchelo. Para la grabación pidió ayuda a un amigo violonchelista y a otro clarinetista, ambos de Holanda, volviendo él mismo allí para hacer la mezcla final. En Amsterdam se grabó la parte de clarinete bajo y la de violonchelo sobre las pistas que ya estaban previamente grabadas y mezcladas. Esta obra se estrenó al año siguiente en Amsterdam, asistiendo Greco al estreno. Supuso su última colaboración con *Djazzex* que, por otra parte, dejó de recibir apoyo económico gubernamental al poco tiempo. Fue muy grato trabajar con sus dos miembros, si bien siempre fue algo más complejo para él trabajar con Neel, ya que tenía una forma de indicarle sus deseos que en ocasiones resultaba algo confusa, llevándole a componer obras que a menudo debían ser total o parcialmente reescritas. Recuerda cómo se comunicaban a través de e-mail, que ya existía. Rondaba el año 1995.

De Ámsterdam a Madrid: producciones orquestales y música para danza

En sus últimos años de estancia en Holanda tenía ya claro que no quería pasar allí el resto de su vida. A pesar de todo lo bueno que le había dado el país después de una década, había ciertas cuestiones relacionadas con lo social, con el clima o con su propia naturaleza de carácter mediterráneo, que le animaban a no quedarse allí de forma permanente. Por todas estas razones él siempre se sintió algo extraño en ese país. En el año 1989 el padre de Greco había vuelto a Estados Unidos y dejado España, por lo que Madrid comenzó a ser un posible destino para él. Desde que José Luis llegó a Holanda visitaba una vez al año a su padre, su esposa Nana y su hermanastro Paolo en Madrid. A partir del año 1990 intentaba hacer contactos profesionales cada vez que venía con la intención de tratar de conseguir trabajo como compositor en el país.

En 1993 un grupo de música antigua llamado *Bach Solisten* tenían su oficina en Amsterdam en el mismo edificio donde vivía Greco. Tenían en proyecto interpretar las *Últimas Siete Palabras de Cristo en la Cruz* de F.J. Haydn y querían a un recitador que hablara en latín pero con acento español, tal y como se recitó en su estreno en Cádiz en 1787. Este fue el motivo por el que

decidieron invitar al locutor y narrador español Rafael Taibo. En ese momento Greco no lo conocía. Alguien de la oficina de los *Bach Solisten* fue a buscarlo para que hiciera de intérprete de español entre Rafael y la orquesta, ya que ninguno de ellos hablaba español ni Rafael hablaba inglés. De esta forma, cuando Rafael llegó al aeropuerto, Greco y el chico de la oficina de la orquesta fueron a recogerlo. Greco hizo rápidamente amistad con él. En palabras de Greco “Rafael tenía una gran personalidad con una voz muy única de tipo barítono. Era un señor alto y de imponente figura”. Después de una semana de ensayos tuvo lugar el estreno. Rafael le dijo a José Luis que cuando fuera a España le presentaría a todo el círculo perteneciente a la música clásica. En aquél momento Rafael trabajaba en Radio Clásica.

Ese mismo año, poco antes de la Navidad, Greco viaja a Madrid. El gran coreógrafo José Granero, que había trabajado con su padre en los años 60, fue también coreógrafo en el ballet Carmen, el primero en el que participó Greco como bailarín con 12 años. Granero fue uno de los más grandes coreógrafos del baile español moderno. Había trabajado en numerosas ocasiones para el Ballet Nacional, había fundado su propia compañía y ahora el Ballet Nacional le había encargado un nuevo ballet. En ese momento Granero sabía que Greco estaba en Madrid y contactó con él. Granero le dijo que estaba haciendo un nuevo ballet llamado *Leyenda*⁶⁵ y le pidió que compusiera la música. La primera mitad de la obra debía ser música de Albéniz e incluía *Asturias*. Greco debía realizar la orquestación de Albéniz y además escribir otros 10 minutos de música propia. También le pidió que investigara algo la música asturiana para ver si la obra homónima de Albéniz tenía algo que ver. Greco vio una oportunidad en ese encargo para poder entrar en Madrid por la puerta grande escribiendo para el Ballet Nacional (dedicado principalmente a danza española y que no se debe confundir con la Compañía Nacional de Danza). Para investigar sobre la música asturiana Greco preguntó a Rafael Taibo. Él lo remitió a Cristina Argenta, una

⁶⁵ Festival Iberoamericano de Teatro. *V Festival Iberoamericano De Teatro De Bogotá : Un Acto De Fe En Colombia*. (Santafé de Bogotá Colombia: Corporación Festival Iberoamericano de Teatro, 1996), 89.

grandísima conocedora del folklore musical de todos los rincones de España y que además era la hija menor del gran pianista y director Ataúlfo Argenta. Rafael lo invitó a Radio Clásica para presentarle a Cristina. Tanto ella como José Luís eran hijos de personalidades muy reconocidas. De hecho, sus padres se conocieron y tenían intención de haber hecho algo juntos aunque no pudo ser probablemente por el fallecimiento de Ataúlfo. Se creó un sentimiento especial entre Greco y Cristina, lo que les llevó a iniciar una relación de pareja. Greco la invitó a un espectáculo de la Compañía Nacional de Danza, o el Ballet Nacional (no recuerda bien) y poco a poco se comenzaron a enamorar. Vio que tenía buenas perspectivas en España tanto en lo profesional como en lo personal, por lo que decidió definitivamente mudarse. Volvió a Holanda para terminar algunos compromisos y rápidamente se estableció en Madrid, comenzando a escribir el encargo *Leyenda*. Fue en mayo del 94 cuando hizo la mudanza definitiva.

El primer año se quedó en casa de Nana Lorca, la exmujer de su padre, mudándose más adelante a un piso propio cerca de la Puerta del Sol, que es en el que ha seguido viviendo hasta 2023. Alrededor del año 2000 tuvo un encargo de la Compañía Nacional de Danza gracias a un joven coreógrafo inglés, Paul Selwin Norton, que había trabajado anteriormente en *Cloud Chamber* y que aún vivía en Amsterdam. Paul recibió el encargo de crear un ballet por parte de la Compañía Nacional de Danza y sabía que Greco estaba en España por lo que le encargó que compusiera la música. Desafortunadamente el británico (que también bailó en *Cloud Chamber* en su última etapa) y Nacho Duato tuvieron algunas desavenencias y la obra solamente se interpretó un par de veces sin mucho éxito. La música era para piano solo. Le pidieron que tuviera el estilo de Bach y con variaciones, de manera que en cada variación fueran desapareciendo ciertos elementos de la música para que al final quedara una versión muy esquemática. Más adelante José Luís realizó una revisión de esta obra añadiendo material y convirtiéndola en una suite para piano.

En relación a su producción para público joven e infantil, su primera oportunidad surge cuando viaja a Madrid en 1993. Rafael Taibo le comunica que

le encantaría que escribiera una obra para la Orquesta Sinfónica de RTVE, para los conciertos en familia de Navidad. El propio Rafael haría de narrador. A Greco le pareció muy buena idea. Rafael sugirió a un amigo suyo, Moises Santiago, para escribir el texto. Poco antes del estreno, Rafael contrajo un cáncer de garganta por lo que se tuvo que retirar del proyecto. Éste le había presentado ya a Cristina Argenta, cuyo hermano Fernando tenía en TVE el programa *Clásicos Populares*. Se trataba de un programa muy exitoso que estuvo durante un largo tiempo en antena. Fernando era una persona muy abierta y colaboradora. Greco adaptó para dos narradores la obra que originalmente iba a hacer con Rafael Taibo. Finalmente la hicieron Fernando Argenta y Araceli González Campa. Lo presentaron en el Teatro Monumental de Madrid en 1996. Se trataba de la obra *Soy Superman*. Esa fue la primera vez que compuso una obra para público infantil. Después de eso ha compuesto bastantes obras con esta finalidad. Greco, cuando está componiendo una obra para este tipo de espectador, no intenta hacer algo que le guste específicamente a un público joven. Lo que sí intenta hacer es visualizarse a sí mismo de niño imaginando música; la música que a él le hubiera gustado oír internamente. Aunque se trata de una música algo más sencilla que la que normalmente escribe para públicos generales, no deja de ser en cierto modo una música profunda e inteligente. En el caso de *Soy Superman*, se trata de hecho de una música compleja con muchos estilos diferentes. Utiliza también muchas citas, por ejemplo hay una cita a Mozart, Chopin, a dibujos animados, al Jazz, a la música de películas de terror, a la música de bandas de desfile tipo americano, etc. Hay incluso un Vals. Se trata de una música bastante completa que a él le hubiera gustado de niño muy probablemente. Aunque disfruta mucho escribiendo este estilo de música, no se dedicaría exclusivamente a ello porque le impone ciertos límites y a él le gusta sentirse libre a la hora de componer. Así fue como empezó la música dirigida a esos públicos. Otra obra en esta línea es *Una Sonrisa sin Gato*, compuesta en 2003 y estrenada en la Casa Encendida de Madrid. Fue interpretada nuevamente en 2021 en el Teatro Real, con una producción muy diferente a la anterior.

En España tuvo oportunidad de trabajar junto a grandes directores de orquesta. En relación al estreno de su obra sinfónica *I'm Superman* el 5 de enero de 1996 por la orquesta de la RTVE y dirigida por el Maestro Sergiu Comissiona, Greco recuerda algunos detalles anecdóticos. Cuando ya la tenía escrita, fue a hablar con el gerente de la orquesta. Éste le dijo que en ningún momento le habían garantizado que dicha obra fuera a estrenarse, por lo que debían hablarlo con el Maestro Comissiona. Después de unos días respondieron que dicho estreno no tendría lugar. En ese momento, concertó una cita con el maestro y fue a verlo a su camerino en la pausa de un ensayo. Le llevó una versión en midi grabada en piano de la obra. Le puso la grabación en cassette con dos altavoces y mientras le recitó el texto. El Maestro quedó encantado y decidió que finalmente sí se estrenaría. Como ambos entablaron una muy buena relación, le propuso también que dirigiera una obra suya más. Era de carácter serio pero también adecuada para público infantil y ya se había hecho antes en Canarias. Se trataba de *Pastel*. El maestro aceptó la propuesta, aunque finalmente y en su lugar se estrenó la obra *Perfume* dos años más tarde, el 26 de febrero de 1998.

Su relación con el director de orquesta Adrian Leaper, director titular de la orquesta filarmónica de Gran Canaria, empezó poco después de conocer al Maestro Comissiona. La obra *Pastel* se estrenó en Canarias en 1997 pero no con Leaper sino con un director invitado llamado Joachim Harder. Dicha actuación tuvo lugar en el marco de una serie de conciertos para públicos jóvenes. Esta obra se volvió a interpretar más adelante en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, esta vez sí dirigida por el Maestro Leaper. Al año siguiente Leaper fue invitado a dirigir la orquesta de RTVE. Greco recuerda cómo fue a verlo un lunes después de un ensayo. Se presentó, le recordó que dirigió una obra suya en el festival de Granada al año anterior, y le dijo que acababa de terminar un concierto para violín y orquesta encargo del CDMC⁶⁶. Leaper le pidió que le diera unos días para mirar la partitura, que fuera

⁶⁶ Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

después a escuchar su concierto al final de la semana y que entonces le daría una respuesta. Le gustó mucho la obra y le propuso hacerla en Canarias, donde él era director artístico de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Al año siguiente, el 24 de noviembre del año 2000, se estrenó el concierto de violín en Canarias. La solista fue Mariana Todorova, que era la concertino de la RTVE. Greco se vio muy inspirado por ella cuando la escuchó en un concierto de cámara. La obra la compuso para ella y con ella en mente. Poco después, el maestro lo llamó y le preguntó qué le parecería si hacían un disco de su música. Él estaba encantado con la idea. El maestro tenía un contrato con ASV, un prestigioso sello independiente británico, con el que estaba grabando música española con la orquesta de Gran Canaria. Dado que los discos anteriores estaban dedicados a compositores que ya habían fallecido como Albéniz y otros, Leaper quería hacer el último disco con un compositor vivo por lo que se lo propuso a Greco. Leaper ya había grabado con su orquesta *Ardor* (concierto para violín), *Soy Supermán*, *Perfume y Pastel*, pero ese repertorio no superaba la hora. Greco pensó en completar con una obra nueva que formara un tríptico junto con *Perfume* y *Ardor*. Así surgió *Forbidden Tonic*. Al poco tiempo le invitaron a Gran Canaria y grabaron el disco. Éste fue premiado con la distinción *Editor's Choice* por la revista *Gramophone*. Aunque ese sello discográfico ya no existe como tal, aún se puede conseguir a través de diferentes plataformas digitales. *Forbidden Tonic* fue grabada por el maestro Leaper pero el estreno se produjo más tarde con la Joven Orquesta Nacional de España bajo la batuta del Maestro Miguel Romea en Alicante. Fue estrenada el 24 de septiembre de 2012.

Las colaboraciones con directores de orquesta en España continuaron con figuras como la del maestro García Asensio, quien dirigió *Leyenda* con el Ballet Nacional, la grabación de la sintonía compuesta por Greco para el programa *El Conciertazo*, así como su arreglo de una obra de Mozart para la sintonía de salida de ese mismo programa. Además la Orquesta Nacional de España interpretó como se ha dicho anteriormente su orquestación del concierto para sitar y orquesta de Shankar con Anushka Shankar. Fue bajo la dirección de Jordi Bernàcer (del 29 de noviembre al 1 de diciembre de 2013). Años más tarde

de la primera interpretación de *Soy Superman* junto a la Orquesta Sinfónica de RTVE en 1995, volvió a realizarse junto a la ONE. El narrador fue Rafael Liñán y el director Andrés Salado. El *tempo* escogido fue muy lento en opinión de Greco, quien no quedó nada satisfecho con esta actuación.

La música de Greco en el extranjero

Son especialmente destacables las tres giras de conciertos que tuvieron lugar en Estados Unidos mientras Greco residía en España. Recuerda el compositor cómo Mercedes Palau le facilitó el contacto del que iba a ser el agregado cultural de la embajada en Washington, Jorge Sobredo. Greco le dio antes de que se marchara una copia de su disco del sello ASV con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria dirigida por el Maestro Adrian Leaper que al parecer le encantó, ya que al poco tiempo lo invitó a hacer una gira por Estados Unidos permitiéndole llevar a sus propios músicos. Greco se llevó a cuatro miembros rusos de la Orquesta de Radiotelevisión Española. Actuaron en el Instituto Cervantes de Nueva York (2006), en un teatro de Washington y en un centro cultural español de Miami. Al año siguiente lo volvieron a invitar, actuando en Seattle, Washington y en Vancouver (Canadá). Fue con los mismos músicos más una cantante inglesa llamada Kym Amps, que vivía en Madrid. En la primera gira se estrenó su sonata para viola *Southern Comfort*. Posteriormente, se grabó un disco en el sello Albany Records con estos mismos músicos y con el repertorio de trío de cuerda *Wonderland*, la sonata para viola *Southern Comfort*, la sonata para violonchelo y piano *Nila*, y la obra para violín y piano *Dark Love*. Ese fue el programa que llevaron para la primera gira. La segunda gira de 2007 no incluyó estrenos.

El mismo Jorge Sobredo volvió a invitarlo en su último año en Estados Unidos para realizar un único concierto en Washington en 2010. En esa época Jorge había iniciado una colaboración con el prestigioso museo privado de Washington *Phillips Collection* dentro del ciclo *Leading European Composers series*. Se trataba de un antiguo palacio con cuadros impresionistas y arte del

siglo XX. Greco le preguntó si para esa gira podría invitar al cuarteto *Mondriaan* de Holanda, obteniendo una respuesta afirmativa. Así pues, el cuarteto viajó desde Holanda a Estados Unidos. Ellos ya habían tocado, grabado y estrenado obras suyas como su primer cuarteto de cuerda del que eran dedicatarios. También grabaron un disco que incluía ese cuarteto más una obra escrita también para ser interpretada junto a las mezzo soprano Elena Gragera y Magdalena Llamas. Una de las obras se llamaba *Mudas* y estaba basada en unos poemas. Se trata de tres canciones con cuarteto sobre textos de Becker, Machado y García Lorca. *Mudas* se estrenó en Madrid el 26 marzo 2002 (con el Cuarteto *Mondriaan*, que fue quien lo encargó, y Elena Gragera) en la Fundación Carlos de Amberes. Otra obra de la gira fue el estreno de su segundo cuarteto de cuerda llamado *Trouble with Happiness* (Se estrenó en Washington el 13 de mayo de 2010). Además, compuso *Celosías* para la mezzosoprano Magdalena Llamas, basada en una serie de arreglos de canciones populares de García Lorca realizados por Greco. Cuando se estrenó esa obra, Magdalena también interpretó *Mudas*, igualmente compuesta para mezzosoprano. *Celosias* se estrenó en Praga con el cuarteto Zemlinsky y Magdalena Llamas el 30 de abril de 2009. *Mudas*, *Celosias* y *Trouble with Happiness* se grabaron en Cd para el sello Verso junto al cuarteto *Mondriaan*, Elena Gragera y Magdalena Llamas.

El 18 de Mayo de 2019 Greco es homenajeado en el *Queens New Music Festival de Nueva York*⁶⁷. Entre uno y dos años antes de esta fecha, una amiga suya (la cantante británica y residente en Madrid Lynette Carveth) había tenido relación profesional y amistad con un pianista cubano americano llamado Nelson Ojeda. Ella quiso presentarlo a Greco. Tomando un café en su terraza, Greco le habló de su sonata para piano y se la envió cuando Nelson volvió a Estados Unidos. Éste, que había tenido relación profesional con el Festival de *Queens*, le preguntó si le gustaría formular una propuesta para un concierto formado íntegramente por música suya. A Nelson le pareció que su sonata para

⁶⁷ Random Access Music. "Queens New Music Festival, Past Events, Programs 2019", <https://www.ram-nyc.org/copy-of-program2018> (consultado el 14 de octubre de 2023)

piano era extremadamente difícil pero aún así quería afrontar el reto de interpretarla en dicho festival. Entonces Nelson habló con el festival, obteniendo una respuesta afirmativa. El programa comenzó con la sonata para piano que era un estreno absoluto. Después vino el estreno de una obra que había compuesto años atrás, en 2002, pero no había sido estrenada. Se trataba de una obra compuesta por tres canciones en inglés sobre poemas infantiles titulada *When the World Was Still*. La segunda parte del concierto fue su trío de cuerda *Wonderland*, que ya se había estrenado y grabado. También se estrenó su quinteto con piano *These Dreams of You*, que había sido compuesto en 2012.

En cuanto a la acogida de su música en los EE.UU., Greco opina que es similar a la obtenida en otros lugares. En general tiene la suerte de que el público suele reaccionar entusiasmado. Aunque el aforo en Queens era algo reducido, el concierto fue calurosamente recibido. Había amigos en el público que no había visto en 30 o 40 años. Los avisó a través de la redes sociales o del correo electrónico y el reencuentro fue muy emocionante para él. Además tuvo lugar en Nueva York que es su ciudad natal. También en giras anteriores por Estados Unidos su música fue muy bien acogida. En general Greco piensa que su obra no ha recibido la acogida que se merece únicamente en ocasiones excepcionales, en las que ha tenido lugar una mala ejecución por parte de los intérpretes.

Reconocimientos y cesión de su legado a la Biblioteca Nacional de España

El 3 de febrero de 2006, Greco es nombrado miembro de la *Real Academia Hispano Americana de Ciencia, Artes y Letras de Cádiz*. En esos años tenía una amistad muy cercana con Mercedes Palau, nieta de un muy conocido librero de Barcelona. Dos cosas importantes le ocurrieron gracias a Mercedes. En primer lugar, el encargo de la composición de su ópera *Malaspina* y en segundo, su invitación para ser académico. Ella había sido recientemente invitada para ser miembro de la *Real Academia*. José Luis la acompañó a su

ceremonia de nombramiento como académica y allí conoció a varios oficiales de esta institución, entre ellos al encargado de asuntos musicales. Unos meses después y ya en Madrid, Mercedes Palau le dijo que Fernando Sánchez lo había propuesto a él como académico. Se alegró mucho por la noticia, que considera un hito en su carrera. Estuvo escribiendo su discurso durante dos meses e iba a ser muy diferente a lo habitual en dicho contexto. En lugar de un discurso académico al uso, pensó en hacer algún tipo de *performance*. Para ello pidió a un pianista amigo y a una cantante que lo acompañaran. El motivo que originó el que fuera invitado a ser miembro de la academia fue que se encontraba inmerso en la composición de su ópera *Malaspina*. Este personaje representaba lazos entre el antiguo mundo de Europa y España y el nuevo mundo de las Américas y las colonias españolas. Al comité le pareció que su trabajo sobre ese tema lo hacía digno de ser académico. Una anécdota simpática surgió cuando dicho comité recibió el discurso escrito por Greco. Se plantearon seriamente si su perfil encajaría bien dentro de lo que una institución como la *Real Academia* requería, pero cuando finalmente lo presentó en directo con la cantante y el pianista la aceptación fue unánime.

Cuando Greco tenía 65 años, una amiga lo llevó a la Biblioteca Nacional para mostrársela. Por aquel entonces empezó a pensar en su legado y decidió contactar él mismo con la institución para preguntar si podrían estar interesados en acogerlo. Le respondieron que este asunto debía ser tratado en una reunión junto a los diferentes responsables nombrados a tal efecto. Finalmente, recibió una respuesta positiva a su solicitud.

En cuanto al discurso de entrega de su legado⁶⁸, la primera parte fue principalmente improvisada. Había redactado algunos apuntes para guiarse en dicha improvisación. La considera en cierta forma la parte menos relevante del discurso y corresponde a cómo había sido el proceso de donación. Lo importante en su opinión llegaba después, cuando inicia la lectura del discurso

⁶⁸ Discurso citado al completo en el siguiente apartado.

propriadamente dicho acerca de su legado y de lo que supone para él depositarlo en una institución como la Biblioteca Nacional.

Con respecto a la donación, entregó todo lo que tenía hasta el momento; partituras manuscritas, digitalizadas, esbozos, fotografías, revistas en las que era entrevistado, notas al programa y todo tipo de material que concernía a su vida profesional. Greco tiene un acuerdo con la biblioteca mediante el cual continuarán recibiendo donaciones en el futuro. De hecho, tiene guardado material como programas de mano o cartelería que se ha producido después de la primera entrega en 2019. Se ha planteado incluso dejar en su testamento a la Biblioteca Nacional, en caso de que esta esté interesada, todo tipo de pertenencias personales profesionales como puedan ser cintas, libros o cualquier tipo de material que pudiera enriquecer el conocimiento acerca de su trabajo una vez que él no esté.

Vida cotidiana

Lo que sucede entre un evento y otro, es decir, su vida cotidiana entre composición y composición es, en opinión de Greco, bastante normal, incluso aburrida. Según él, para cualquiera que la viera desde fuera, su vida probablemente no resultara muy interesante. Va a la compra, se hace la colada, prepara la comida, hace gimnasia por la mañana, va a conciertos, exposiciones, queda con amigos para tomar café o un vino en la terraza, etc. Actualmente no viaja tanto. Cuando era joven viajaba mucho más, incluso aquí en España los primeros años viajó muchísimo con Cristina Argenta. A ella le encantaba y siempre deseaba descubrirle lugares de España que no conocía. También viajó mucho con su amiga Mercedes Palau, no solo en España sino fuera de ella. Por ejemplo en Italia, donde conoció Bolonia, la que se convertiría en su ciudad favorita.

Antes iba mucho a la filmoteca porque es un gran cinéfilo pero desde la pandemia ha dejado de ir para ver más películas en streaming, en casa y en su

ordenador. Se ha acostumbrado tanto a eso que ya apenas frecuenta la filmoteca. En cualquier caso, su programación es revisada por él cada vez que pasa por la calle Santa Isabel aunque ya no le resulta tan interesante como antes. Si no tiene ningún encargo, a veces tiene que esperar hasta que la chispa de la inspiración le llega de golpe. Ahora⁶⁹ lleva varios meses sin componer. De algún modo podría deberse a que estuviera pendiente de recibir algún encargo. Durante la pandemia compuso más música que nunca. Siete obras, todas importantes para él y escritas una tras otra, sin parar. Quizás fue en parte porque al tomar consciencia de la gravedad de la situación y de lo difícil que en ese momento resultaba realizar cualquier predicción sobre su desarrollo, decidió concentrarse en sí mismo, en su proceso compositivo. Como no tenía tantas distracciones, no podía salir ni asistir a conciertos. Cuando uno acude a manifestaciones culturales, la asimilación de esa información también forma parte del uso de la propia energía.

Al asistir a un concierto o a una exposición se realiza un importante trabajo mental. Greco suele leer mucho y durante la pandemia leyó aún más. Esto le supuso un cierto desgaste que se vio reflejado en una producción inferior a lo normal a comienzos de 2021. En cualquier caso, el año anterior fue tan productivo que compensó ese descenso puntual en su composición. Entre 2022 y 2023 Greco ha escrito siete obras de cámara (incluye el Concierto para violín y Ensemble de cuerda *La orilla del Mundo* dedicado al violinista Pablo Martos y a la Camerata Garnati, estrenado en Granada el día 22 de septiembre de 2023 en presencia del compositor), dos para instrumento a solo y una obra vocal (para soprano, clarinete, viola y piano).

⁶⁹ La información utilizada para la elaboración de esta biografía fue facilitada en gran parte a través de las entrevistas realizada durante el mes de noviembre de 2021.

Capítulo 3

Aspectos filosóficos y estéticos de su visión creadora

En líneas generales, el único tipo de discurso narrativo que busco a la hora de componer es una trama emotiva, que la obra lleve al oyente por diferentes estados emocionales que por un lado tengan una lógica inherente, pero por otro, que haya momentos que sorprendan. También se puede interpretar este tipo de discurso como un viaje por distintos paisajes evocados por la música.⁷⁰

Al preguntar a José Luís acerca de sus pretensiones estéticas aplicadas a su obra, su respuesta es muy aclaratoria; no trata de hacer nada, en el sentido de no intentar que su música sea moderna, anticuada, vanguardista, etc... Únicamente trata de plasmar con sonidos (la mayoría de ellos musicales aunque no exclusivamente) la música que oye en su cabeza, que siente en su corazón, que palpita en su cuerpo... Por esta razón, recuerda cómo tiempo atrás, al final de una entrevista, le surgió de manera espontánea el decir *“la composición no es una cosa que hago sino que... es lo que soy”*. Él no dedica tiempo a pensar si la crítica, el público, los intérpretes o la historia juzgarán si su música ha sido importante porque sea original, personal, buena, reveladora o por cualquier otro motivo. Greco solo desea que su música sea lo más fiel posible a cómo él la concibe, a cómo él imagina su propia música. Esto es lo único que le preocupa en cuanto al proceso de creación. Por otro lado, también desea que su música tenga la mayor difusión posible ya que él no compone únicamente para sí mismo. Aunque haya una parte de ello que hasta cierto punto sea así, lo más importante es que lo hace para los demás. Como dijo en el discurso que ofreció en la Biblioteca Nacional en el año 2019, lo hace para añadir algo de belleza, de valor, a un mundo que en su opinión realmente lo necesita. Si lo logra o no, no es algo sobre lo que él tenga control. Esto es algo que en su opinión lo decidirán los demás aunque naturalmente a él le agrada cuando su obra gusta al público o a los intérpretes. El hecho de que los propios ejecutantes reclamen más y más obras nuevas es algo que le aporta una gran satisfacción. Si no fuera por los

⁷⁰ Mensaje de J.L.Greco recibido el 10/04/2023 a las 17.21h

intérpretes, su música apenas se interpretaría ya que los programadores no siempre corresponden de la forma esperada. Así, son los propios intérpretes los que lo proponen y lo piden, ya que entre éstos sí que hay un enorme número de admiradores. Por otra parte, el público siempre reacciona de manera muy positiva a su obra. En cuanto a la crítica, se encuentran opiniones dispares, si bien predominan claramente las positivas. De hecho, después de observar muchas de esas críticas uno podría pensar que la trayectoria de su carrera es la del estrellato aunque esta no sea la realidad. En cualquier caso, a Greco lo que le importa es que su música se difunda lo máximo posible, que se escuche y que tanto público como intérpretes sientan que de alguna forma su obra les proporciona en su vida algo positivo.

Resulta en este apartado especialmente adecuado citar parte del discurso que Greco realizara en 2019 en la Biblioteca Nacional de España con motivo de la cesión de su legado musical:

¿Por qué querría un creador que su legado permaneciera en un lugar seguro, de prestigio, centenario, como es la BNE, y con la posibilidad de que futuras generaciones accedan a ese legado? Puede que la pregunta parezca que tenga una respuesta fácil. Evidentemente, es porque el creador considera que su obra tiene valor. Porque siente que es importante compartir su labor con un público, no solo mientras viva, sino en perpetuidad. Y porque piensa que en algún momento del futuro, a los estudiosos les interesará su obra y todo lo que hay detrás de ella, es decir, lo que ha contribuido a darle forma. La cuestión de qué otorga valor a una obra de arte, aunque nos pueda parecer sencilla, en realidad es un asunto complicado. Sobre todo cuando hablamos de una creación contemporánea que aún no ha superado la prueba del tiempo. ¿Es por el hecho de que la obra goza de mucha difusión, porque gusta a mucha gente, o porque satisface ciertos criterios intelectuales? Tal vez. Pero para darles alguna noción de cómo veo yo esta cuestión, primero tendré que arriesgarme profundizando en cuestiones de lo que se considera 'políticamente correcto', o mejor dicho, lo que se considera 'culturalmente correcto'. ¿Por qué

culturalmente correcto? Veamos. Tal vez no sea un caso universal, pero una gran parte de los creadores expresan, de una manera u otra, lo siguiente:

1. Hago lo que hago para mí. (Es decir, hacer algo porque a uno le gusta, que no es lo mismo que hacerlo porque algo dentro del creador le impulsa irremediabilmente a hacerlo.)

2. No sé, o no me importa, si mi obra tiene o no tiene valor.

Esta actitud es la que suele considerarse como culturalmente 'correcto'. Pero desde mi punto de vista, aquí se presentan unas importantes contradicciones:

-Si un creador crea sólo para sí mismo, entonces ¿por qué virtualmente todo creador desea que su obra se exponga delante de un público? ¿Por qué, cuando el público o los críticos rechazan su obra, se disgusta y dice que no se le entiende, que en el futuro el público habrá avanzado a un nivel desde el cual podrá apreciar su obra? Si el creador realmente crea solo para sí mismo, ¿qué más le da si el público rechaza o disfruta de la obra? O incluso, ¿qué más le da si la obra jamás se presenta al público?

-Por otra parte, a menudo se escucha a los creadores decir, lo cual considero falsa modestia, que no saben si su obra es buena o mala, si tiene o no tiene valor (al margen del valor narcisista de hacer algo que te gusta y cuyo resultado te complace). Creo que el creador, tenga o no razón – cosa que en última instancia dirá la historia, no los críticos contemporáneos – debe tener la convicción de que su obra es única, auténtica, necesaria. El mundo está saturado de objetos, energías, obras, ideas. Si un creador tiene la osadía de añadir algo a esa superabundancia, me parece que por lo menos debería creer que su atrevimiento es justificado. Y sí, creo que crear es un atrevimiento. Al margen de dar expresión exterior a un impulso interior, que seguramente es algo que el creador se siente compelido a hacer, el creador está manifestando – tal vez inconscientemente – un deseo de cambiar la realidad. No hablo aquí de 'cambio' en el sentido de mejorar el mundo, causas sociales, etc, sino de añadir algo que no existía antes, y por lo tanto, cambiar la realidad. También está expresando – y enfatizo, quizá

inconscientemente – la idea de que la realidad que existe no le satisface, que está incompleta, que necesita lo que él o ella puede añadirle. Por lo tanto, no les sorprenderá si les digo (y les ruego que me disculpen si les ofende lo que voy a decir ahora) : Estoy firmemente convencido de que mi obra tiene valor, porque es única, auténtica, necesaria. Única porque he logrado que sea una fiel reflexión de mi personalidad, carácter y trayectoria personal, cosas que, por supuesto, son únicas en cada individuo. Auténtica porque al darles forma musical a las ideas que cruzan por mi mente, no dejo que se contaminen por ninguna de las tendencias o modas que han ido imperando a lo largo del panorama musical contemporáneo. Y necesaria porque en la realidad creativa existente, en la que sobran las voces conformistas, hay pocas voces únicas y auténticas, cosas que hacen posible que la experiencia de una obra de arte sea vital y trascendente.

He considerado interesante citar un fragmento tan amplio, a pesar de estar redactado con la finalidad de ser declamado por el propio Greco y no leído por terceros, ya que en él se explica muy claramente cuál es el valor de la obra para él y cuál debería ser en su opinión la visión del artista acerca de su propia producción. En él alude a una máxima que guía constantemente su proceso creativo; una obra artística debe ser única, auténtica y necesaria. Supone esto sin duda una declaración de intenciones de enorme peso y valentía perfectamente extrapolable, en mi opinión, al campo de la interpretación.

En cuanto a su relación con los distintos géneros musicales, Greco siempre se ha sentido más cómodo componiendo para el género de la música de cámara. En su opinión es algo que está relacionado con la desnudez de los instrumentos, ya que en la música de cámara no se puede camuflar nada. Cuando realiza estas afirmaciones, se refiere a un conjunto que abarque desde un dúo hasta 10 instrumentos. Disfruta especialmente cuando se trata de un grupo de cámara amplio cercano a los diez instrumentistas, ya que se asemeja a una pequeña orquesta y a los efectos que a través de ella se pueden producir. Algo que le gusta de la música de cámara es su capacidad de que, aunque sean pocos instrumentos, parezca que suenen muchos más, gracias a un correcto empleo de los recursos instrumentales, las combinaciones de instrumentos y las

texturas. Su meta es hacer que una obra, por muy breve que sea, se convierta en todo un viaje a través de paisajes sonoros muy variados que cuenten una historia emocional, una trama dramática en el sentido de contrastes, de tensión y de relajación.

En el caso de la ópera, se trata de un género cuyas demandas son totalmente diferentes. En su última ópera, los participantes son cinco instrumentos, tres cantantes y un actor y tiene una duración de una media hora. Para Greco supone un reto muy complejo el hecho de escribir para la voz, más aún cuando no se trata de una simple canción sino de una obra en la cual la voz domina el discurso musical. El reto para él es la forma en la que se debe escribir para la voz acompañada de varios instrumentos u orquesta, teniendo en cuenta cuestiones como el equilibrio, la tesitura o la prosodia.

En la música sinfónica Greco afirma que la paleta de colores que uno tiene a su disposición es tremendamente variada y casi sin límite. Hasta el momento tiene catorce obras orquestales, siendo nueve de ellas conciertos para uno o varios solistas. Once de ellas poseen una plantilla sinfónica mientras que tres de ellas están destinadas a orquesta de cámara. Su última composición de este género, *La Orilla del Mundo*, se trata de un concierto para violín y orquesta de cuerdas compuesto en 2023, dedicado a Pablo Martos y a la Camerata Garnati. Fue estrenado el 22 de septiembre de 2023 en el Teatro Isabel la Católica de Granada.

Resulta también importante, hablando de su proceso creativo, incidir en la relación de Greco con los intérpretes de su obra. Cuando sabe de antemano quién será el intérprete de una obra en concreto intenta colaborar lo más estrechamente posible con él. Siempre surge alguna duda técnica ya que es realmente complejo conocer a la perfección los recursos de todos los instrumentos sinfónicos (el campo que más domina en este sentido es la cuerda y recientemente la percusión). En otras ocasiones cuando está escribiendo una obra únicamente porque le apetece y no tiene ningún estreno previsto, ni un

dedicatarlo en concreto, suele llamar a alguno de sus amigos músicos si necesita que le resuelvan alguna duda técnica en concreto. Normalmente les manda un fragmento de la obra en un archivo Sibelius y les pregunta si se puede o no realizar técnicamente en el instrumento. En otras ocasiones encuentra respuesta a su duda simplemente en alguno de sus libros de orquestación.

En relación a su lenguaje estético, resulta muy complejo tratar de analizarlo debido entre otras cuestiones al crisol de tendencias que en él se aglutinan. Con influencias de estilos como el Jazz, el Rock y otras músicas del mundo, el autor es capaz de destilar un lenguaje absolutamente propio manteniendo unas raíces ancladas en la denominada música clásica, pudiendo citar a Ravel y a Brahms como algunos de los referentes más importantes para él. Con motivo del estreno del quinteto con piano de Greco, que tuvo lugar el 9 de febrero de 2015, la revista *El Compositor Habla* obtiene esta serie de respuestas de José Luis, todas ellas relacionadas con su forma de componer y concebir la creación:

En primer lugar, quisiera advertir al lector que soy consciente de que hablar sobre la música es una tarea para mí un tanto frustrante. Como todos sabemos, la música cuenta cosas que solo se pueden expresar a través de la música, valga la redundancia. Me gustaría tener el don de escribir como Pierre Elie Mamou, que sabe llevar la experiencia musical a un plano verbal; al menos así lo entiendo yo. (...) Una buena obra debe estimular y retar a los intérpretes, técnicamente por supuesto, pero aunque sea solamente a nivel de interpretación ya tiene eso su mérito. Además, una buena obra debe comunicar, transportar o emocionar al oyente. También debe llevar el sello personal del compositor. El total debe trascender la suma de sus partes. Tampoco se debería distinguir su forma de su contenido; cada cosa una continuación o consecuencia de la otra. Una obra *maestra* manifiesta todas estas cualidades, pero a tal nivel que sigue comunicando su mensaje, sea cual sea y posiblemente diferente para cada oyente, a lo largo del tiempo, generación tras generación (...) Mi proceso compositivo es más

bien intuitivo. Dijo alguna cantante famosa que la técnica es para olvidarla una vez asimilada. Quizá lo único premeditado es la instrumentación y la duración aproximada. El primer paso suele ser una imagen vaga de un gesto musical. Lo esbozo y lo escucho una y otra vez, lo moldeo y refino hasta quedarme conforme y espero que la música misma me diga cómo tiene que seguir, y así hasta el final. Por supuesto, el intelecto funciona continuamente, aunque sea en un plano inconsciente, procesando y dando respuestas a cuestiones de equilibrio, etc... Si tuviera que darle nombre a mi manera de entender la composición, sería *coreografía sonora*.⁷¹

De esta manera podemos entender lo importante de la intuición a lo largo del proceso creativo del autor. Sus raíces como improvisador instrumental están también presentes en su forma de escribir música. Por esta razón, considero interesante realizar una reflexión sobre los diferentes parámetros del lenguaje utilizados en su obra siempre desde una postura abierta que se corresponda con el propio procedimiento compositivo que nos ocupa.

Como intérprete y estudioso de su obra propongo un breve análisis estético basado en aquellos parámetros que deben ser recalcados debido al personal uso que José Luis hace de ellos. En primer lugar, me centraré en el uso del timbre. Es muy frecuente advertir indicaciones como *sul ponti* (pasar el arco muy cerca del puente), *sul tasto* (pasar el arco sobre el diapasón), armónicos naturales y artificiales, sordina, *pizzicati* de todo tipo o el uso de recursos como el *tremolo*, que combina a menudo con otros efectos simultáneos. Esto podría conectar claramente con la admiración que le profesa a Ravel. Aunque el uso del color del sonido es utilizado de una forma muy diferente, ambos compositores trabajan en profundidad este aspecto. En este sentido resulta interesante la siguiente cita de Gramophone⁷²: "(...) La música de José Luis Greco expande y explota brillantemente las posibilidades instrumentales en una neblina impresionista de estilo de Debussy, atormentada

⁷¹ Prieto, 2015.

⁷² Christopher Stone y Compton Mackenzie. *Gramophone*, vol.86. (Reino Unido: General Gramophone Publications Limited, 2009), A-8.

por un flujo impulsado de sonido y textura ocasionalmente iluminada por ricas melodías (...).⁷³

Seguidamente corresponde en mi opinión centrarse en el ritmo. El uso de patrones complejos, polirrítmias, síncopas o valores irregulares está siempre presente en su obra. Se observa así una clara influencia del Jazz e incluso de la música india. En la entrevista que tuvo lugar en *La Dársena*⁷⁴ (RNE) en 2017 explicaba con motivo de su orquestación del segundo concierto para Sitar y Orquesta de Shankar cómo el transcribir los ritmos indios habían supuesto un gran reto para él. Esta experiencia le aportó sin duda una serie de destrezas que más tarde supo aplicar en determinados aspectos de su música. Aunque a menudo incluye barras de compás existen otras obras como *Symbolica* donde no las hay.

Otro elemento muy significativo dentro de su uso de la melodía es el *glissando*. En todas las obras para violonchelo analizadas existe algún momento en que encontramos este recurso, siempre con la indicación de que el *glissando* debe iniciarse en la nota de comienzo y continuar durante toda la duración de la misma. También es frecuente la existencia de grandes saltos de registro que implican a menudo incluso un cambio de clave.

En cuanto a la textura, es un factor que trata de enriquecer en su repertorio para violonchelo solo gracias al uso de dobles cuerdas o incluso a la ejecución simultánea de arco y *pizzicato* de mano izquierda. En las obras escritas para más de un instrumento es fácil encontrar una rica polifonía que incluye en ocasiones la superposición de ritmos muy complejos. En determinadas ocasiones existen también ejemplos minoritarios de melodía acompañada con la intención de aportar una mayor ligereza a este parámetro.

⁷³ Traducción del autor. Original: "José Luis Greco's music brilliantly expands and exploits instrumental possibilities in a hard-edged Debussy - style impressionist haze haunted by a driven flow of sound and texture and occasionally illuminated by tuneful melodies"

⁷⁴ La Dársena. *El Compositor José Luis Greco*, 11/11/2017, <https://www.rtve.es/play/audios/la-darsena/jose-luis-greco-entrevista/4297772> (consultado el 23 de abril de 2023)

En cuanto a la armonía, resulta difícil generalizar ya que posee un estilo que podría calificarse como neotonal, estando presente en ocasiones ciertos atisbos de modalidad e incluso de atonalidad.

Es también muy específico en cuanto a la articulación, escribiendo puntos, rayas o acentos cuando es requerido.

En cuanto al uso de ornamentación como puedan ser los trinos, es relativamente parco salvo excepciones como la del extenso fragmento de trinos presente entre los compases 299-317 de la obra *Curvas Peligrosas*.

Resulta interesante también detenerse a preguntarse el por qué de los títulos de sus obras. A este respecto Greco respondía en 2001 de esta manera:

Normalmente, uso títulos muy cortos: *Mudas, Gloria, Nila, Arena, Azul, Leyenda*. Algunos son varias palabras: *Fruta Madura, Dark Love, Nana de la nena*, pero en general me gusta palabras cortas que puedan tener varios significados, para que las personas pregunten, ¿qué querrá decir el compositor con esto? Prefiero que pregunten a que yo les diga. Lo bello del arte para mí es que cada persona lo pueda interpretar y beber de él a su manera. Esto refleja el propio carácter de la vida.⁷⁵

Cerraré esta sección citando un fragmento del libreto del cd *Geografías del Silencio* (Naxos 2016):

La idea de proceder a partir de un análisis de cómo la obra se desarrollará no es como trabajo. Empiezo con una imagen sonora, una idea, y esa idea impulsa la composición por su propio camino, compás por compás, pasaje por pasaje. Yo solo pongo el marco general, la obra se “auto-compone”. Es como si me dijese “Me pariste, ahora déjame vivir mi vida”.⁷⁶

Algo similar responde en 2023 para la Revista Melómano:

⁷⁵ Arcaro Gordon, “José Luis Greco: Toda música es un mestizaje”, *Revista Mundo Clásico*, 25/07/2001, <https://www.mundoclasico.com/articulo/586/Jos%C3%A9-Luis-Greco--Toda-m%C3%BAsica-es-un-mestizaje> (consultado el 13 de septiembre de 2023)

⁷⁶ Traducción de Gifford en *Geografías del Silencio; Investigación del proceso creativo del concierto para piano y orquesta de José Luís Greco*, (trabajo fin de máster, Universidad Rey Juan Carlos, 2018), 19.

(...) Quisiera que mi música transmitiera una sensación de viaje a través de diferentes paisajes emocionales (...) mis obras empiezan con una idea, nada trascendente. Una vez plasmada, el comienzo lo escucho una y otra vez hasta que la obra misma me dice adónde quiere ir. A lo largo de la composición de la obra surgen todo tipo de revisiones: cortes, desplazamientos, aumentaciones, etc. Pero es siempre la obra misma y mi intuición las que me guían.⁷⁷

Esta idea de obra *autocompuesta* es naturalmente parte del lenguaje artístico del autor, en el sentido de que a pesar de que la intuición sea probablemente el aspecto más importante a tener en cuenta en su proceso, es claro para un intérprete de su música como es mi caso que existe una estructura que vertebra cada una de sus obras, si bien es cierto que dicha estructura no viene prefijada por norma general, sino que va asentando su propia geografía gracias a la evolución del propio discurso musical.

⁷⁷ Castro, 2023.

Capítulo 4

Catálogo comentado de la obra para violonchelo de Greco

Existen un total de ocho obras para violonchelo: Un concierto para violonchelo y orquesta, dos obras para violonchelo sólo, dos obras para violonchelo y piano, un dúo para violín y violonchelo, un dúo para violonchelo y percusión y una obra para octeto de violonchelos. Este es el listado redactado por orden cronológico:

Invisible para ensemble de violonchelos. 1994
Nila Sonata para violonchelo y piano. 1998
Symbolica para violonchelo solo. 2002
Curvas peligrosas Concierto para violonchelo solo. 2004
The Jewel of Istanbul para violonchelo y percusión. 2009
A tientas para violonchelo y piano. 2009
Woman at a Window para violín y violonchelo. 2016
One Fell Swoop para violonchelo solo. 2021

A continuación desarrollo dicho listado con información adicional sobre cada una de las obras:

INVISIBLE

Instrumentación: Octeto de violonchelos.

Fecha de composición: 1994

Fecha de estreno: 26-02-95

Lugar de estreno: Instituto Francés de Madrid.

Duración aproximada: 16´19´´

Dedicatario: Elías Arizcuren; octeto Ibérico de violonchelos.

Intérpretes del estreno: Conjunto Ibérico dirigido por Elías Arizcuren.

Grabaciones: Channel Crossings CCS 10597

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea CDMC

Editorial: Inédita

“El título se me ocurrió en un viaje que hice a Medina Azahara, siendo el lugar de una ciudad que ahora era invisible”. J.L.Greco

En ese contexto, el título *Invisible*, puede interpretarse como algo no destinado al mundo del espectáculo. La obra data de 1994 y responde a un encargo del CDMC. Se estrenó un año más tarde en el Instituto Francés de Madrid por el conjunto de Elías Arizcuren, que la ha llevado al disco. Se compone de seis movimientos que se interpretan sin solución de continuidad: Contraluz, Indefenso, Vislumbrando, Horizonte, Destello y Mezquita. En ella se evocan las impresiones de un viaje del compositor por Andalucía. La inspiración no parece en absoluto localista, sino que es de naturaleza muy personal, ya que no se aprecian referencias al flamenco ni otros rasgos que pudiéramos calificar como andalucistas.

Invisible llama la atención por lo traslúcido de sus texturas. En todos los movimientos hay una clara renuncia a lo abigarrado que en tantas ocasiones predomina en la escritura para el octeto. Greco se sitúa en los antípodas de semejante planteamiento, predominando las armonías consonantes, las rítmicas claras (con algunos *ostinati*) y las sonoridades diáfanas. Estamos ante un discurso próximo al minimalismo pero que trasciende los planteamientos del repetitivismo americano. Si la obra tiende a lo estático, presentado diversos aspectos de la quietud en cada fragmento, encontramos el contraste en los movimientos centrales. Resulta especialmente llamativo el lirismo de *Vislumbrando*, que se inicia con un solo y cuyo desarrollo es de naturaleza melódica sacando partido de la división del octeto en dos cuartetos que se alternan. Por otra parte, *Horizonte* presenta un ritmo de danza (dos negras y tresillo de corcheas) sobre una misma nota. Si la obra se abre con un sonoro acorde, el arco se va a cerrar con la tenue textura de armónicos de Mezquita.

- Origen:

La composición de *Invisible* surge a petición del violonchelista y compositor Elías Arizcuren, para ser estrenada por el Octeto Ibérico de Violonchelos, creado por él mismo en el año 1989 con base en Ámsterdam. Debemos a este ensemble una gran cantidad de obras compuestas para esta formación específica, a través de encargos realizados por su director a un gran número de compositores contemporáneos, tales como Denisov, Donatoni, Gubaidulina, Glass, Harvey, Kagel, Nobre, Riley, Pärt o Xenakis. Posteriormente a su estreno, *Invisible* sería interpretada en más ocasiones, con especial mención a la actuación realizada en enero de 2010 en el Museo Reina Sofía de Madrid, momento en el cuál la formación estaba casi integrada por una mayoría de intérpretes españoles, aunque seguía manteniendo su base en Amsterdam.

- Situación dentro del catálogo:

Invisible representa la primera obra dedicada al violonchelo por este compositor, seguida por *Nila* cuatro años después, para la formación de violonchelo y piano. Dentro de su catálogo general, se encuentra precedida por la ópera lírica *Cuentos de la Alhambra* y por la obra *In Passing* (teatro-danza) ambas de 1993, antecediendo a su vez a otras tres obras de carácter escénico; los ballets *Azul*, *Mujeres* y *Movimiento Perpetuo*. Se trata por tanto de su primera incursión en la composición para el violonchelo como instrumento solista, en este caso dedicado a una original formación como es el octeto de violonchelos.

NILA

Instrumentación: Violonchelo y piano

Fecha de composición: 1998

Fecha de estreno: 06-02-99

Lugar de estreno: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Duración aproximada: 15´

Dedicatario: Nila Amparo

Intérpretes del estreno: Claude Druelle, violonchelo y Pablo Puig Portner., piano.

Grabaciones: Albany Records TROY1043

Encargo: Claude Druelle

Editorial: Music Sales Classical/Unión Musical Ediciones

- Origen:

Así hace referencia el propio autor al origen de la obra,

Nilá era el nombre de mi madre. En el exterior de la casa donde vivía había un móvil de seis grandes tubos que se golpeaban suavemente en la brisa primaveral y violentamente en los vendavales invernales. Quería escribir una obra que me recordara a mi madre y las seis notas producidas por los tubos me pareció un comienzo perfecto. Utilicé esas notas y a contraposición las seis restantes de la escala cromática para construir la obra, tanto las melodías como las armonías.⁷⁸

- Situación dentro del catálogo:

Escrita cuatro años después de *Invisible* y cuatro años antes de *Symbolica* para violonchelo solo, representa el primer trabajo para violonchelo y piano del autor. Dentro de su catálogo general, fue compuesta un año después de su famoso poema sinfónico *Perfume* y un año antes de su trío para piano, violín y violonchelo *In Passing*.

⁷⁸ Esta y las próximas referencias hechas por Greco al origen de sus obras para violonchelo me fueron enviadas por correo electrónico el día 7 de septiembre de 2023 a las 11.00h.

SYMBOLICA

Instrumentación: Violonchelo sólo.

Fecha de composición: 16 de septiembre de 2002

Fecha de estreno: 13.04.02

Lugar de estreno: Cuenca. “XLII Semana Religiosa de Cuenca”

Duración aproximada: 11´30´´

Dedicatario: Pieter Wispelwey

Intérprete del estreno: Pieter Wispelwey

Encargo: Festival de Música Sacra de Cuenca

Editorial: Music Sales Classical/Unión Musical Ediciones

- Orígen:

Symbolica nace del encargo de la XLII Semana Religiosa de Cuenca⁷⁹. Según José Luis Greco, cuando recibió el encargo no tenía previsto el realizar una obra de estas características. El autor afirmaba en su entrevista a Luís Suñén: “el proceso creador fue extraordinariamente rápido: en una semana estaba terminada”. Se trata de la primera obra para violonchelo sólo de su producción. En ella, se observa un sorprendente dominio de las posibilidades técnicas y expresivas del violonchelo.

A continuación ofrecemos las notas al programa de mano escritas por Luís Suñén con motivo del estreno de la obra en la Semana Religiosa de Cuenca el 13 de abril de 2003:

José Luis Greco nació en Nueva York en 1953, hijo de los bailarines José Greco y Nila Amparo. Estudió guitarra y piano, fue actor – trabajó en Broadway con Henry Fonda y Olivia de Havilland- y bailarín en el

⁷⁹ Pedro Mombiedro Sandoval. *DE MUSICA SPIRITUALI. Cuenca como paradigma de la música religiosa española*. (España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021)

New York City Ballet y con la compañía de su padre. Después de tocar en grupos de rock y jazz, estudió música en la New York City University –entre sus profesores estuvo el fabuloso pianista (y no sólo de jazz) John Lewis- y composición –con Mario Davidovski, Jack Beeson, Chou Wen-chung y George Edwards- en Columbia University. En los años ochenta comienza a cosechar sus primeros éxitos como compositor e intérprete –el primero su orquestación del Segundo Concierto “Raga-Mala” para sitar de Ravi Shankar, estrenado por la Filarmónica de Nueva York bajo la dirección de Zubin Mehta- y forma en los Países Bajos la compañía multimedia Cloud Chamber con la que da giras por toda Europa. Desde 1994 vive en España. En el año 2003 el sello discográfico británico ASV lanzará un CD monográfico dedicado a sus obras sinfónicas interpretadas por La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria bajo la dirección de Adrian Leaper.

La obra como compositor de José Luis Greco responde a lo múltiple de su personalidad, a su interés por todos los géneros, de la música de cámara al ballet, de la ópera al teatro para niños. La naturaleza polifacética de sus experiencias profesionales, su contacto directo con el teatro y la danza, y su manejo de múltiples estilos, le permiten que se sienta a gusto en cualquier ambiente creativo. Las reacciones que provoca su obra en la crítica y el público –y me atrevería a decir que también entre sus colegas de profesión- ponen de manifiesto, que más allá de su versatilidad, lo que le ha ganado el respeto y el entusiasmo de sus oyentes es la autenticidad, la sensibilidad que se trasluce en su música. Libertad se llama la figura.

A José Luis Greco no le gusta demasiado hablar de sus obras antes de que estas se estrenen. El autor de estas notas lo ha podido comprobar en conversación con él y, la verdad, ha comprendido desde el primer momento la posición del compositor. La música se explica sola y el proceso de comunicación que abre eso que llamamos inspiración sólo se cierra cuando el oyente lo completa. Un oyente, no lo olvidemos, que nunca será el mismo como nunca será la misma su propia circunstancia. La partitura de *Symbolica* está firmada el 16 de septiembre de 2002. El hecho de que su recopilatorio sea nada menos que Pieter Wispelwey, uno de los grandes violonchelistas de nuestro tiempo, hubo de influir necesariamente en su concepción, aunque Greco matice: “No me he preocupado a la hora de

considerar la dificultad técnica ni emotiva de la obra. Además, Pieter y yo nos conocemos desde finales de los ochenta, durante los diez años que viví en Amsterdam. Incluso habíamos colaborado en un proyecto. Antes de estrenar mi ópera Cuentos de la Alambra –encargo del Ministerio de Cultura de los Países Bajos-, cuando trabajaba en su orquestación definitiva, hicimos una representación con clarinete, trompa, violonchelo y piano. El violonchelista era Pieter. Me hizo mucha ilusión volver a colaborar con él en este proyecto”. Symbolica nace directamente del encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca: “No había pensado en componer una obra así” –dice Greco- “pero el proceso creador fue extraordinariamente rápido: en una semana estaba terminada”. Greco considera irrelevante el lenguaje en el que la pieza se ha escrito, cree más en el valor del proceso creativo, en la puesta en práctica de las ideas por encima de su formalización. Y lo mismo respecto a la presencia en la nueva composición de otras anteriores, aunque sí se rastree en ella su carácter de músico polifacético, su atención a tantas formas distintas de expresión: “Creo que todo lo que he hecho, incluso las cosas que no tienen nada que ver con la creación, ejercen una influencia más o menos fuerte en el momento de componer. Eso espero. Mi música debería reflejar de algún modo mi visión del mundo. Y mi visión del mundo está formada por todo lo que he hecho, escuchado, leído, comido, amado, odiado, sentido...” Hay también, naturalmente, una tradición a la que unirse voluntariamente, unos gustos que en Greco tienen el nombre de Brahms, Ravel, Dutilleux y Schnittke. “Pero también me parecen genios” – dice- “Jimi Hendrix, Gil Evans, Duke Ellington, Pete Townsend, Robert Johnson... y cómo no, tanta música proveniente de la tradición oral de todo el mundo, que me parece fascinante”. Symbolica tiene una duración aproximada de doce minutos y se divide en dos partes sin solución de continuidad. De sus elementos formales, Greco dice no destacar ninguno: “Me gustaría que el oyente escuchara la obra como un fluir de energía y emociones en el tiempo, que se sienta libre para hacer las asociaciones que quiera, sean visuales, coreográficas, anecdóticas... Si se les antoja a los más teóricos reflexionar sobre elementos estructurales –y, por supuesto, los hay- me parecerá estupendo. Lo que no quiero es dictar al público una noción preconcebida de la obra”. Respeto, pues, para quien se acerca al creador, que no es aquí un dios sino nuestro igual en trance de decirnos algo. Escuchemos, pues.

- Situación dentro del catálogo:

En cuanto a la situación dentro de su catálogo, la encontramos después de su sonata para piano y violonchelo, *Nila* (1998), y de su octeto de violonchelos, *Invisible* (1994). Representa la tercera obra de su catálogo dedicada a este instrumento. Es además su tercera obra dedicada a un instrumento en solitario, siendo las dos anteriores *Fugitive Pieces* (2000) y *The Earth's Sharp Edge* (1983), ambas para piano. En su catálogo general, alguna de sus obras inmediatamente anteriores a *Symbolica* es su trío *Wonderland* (2001) para violín, violonchelo y piano y otra posterior sería *When the world was still...* para soprano y piano y *Queen of Hearts* para clarinete, violín, violonchelo y piano, ambas fechadas en 2002.

CURVAS PELIGROSAS

Instrumentación: Violonchelo y orquesta.

Fecha de composición: 2004

Fecha de estreno: 07.10.05

Lugar de estreno: Teatro Hermitage de San Petersburgo, Rusia.

Intérpretes del estreno: Solista: Anton Gakkel. Orquesta: Hermitage State Orchestra. Director, Alexis Soriano.

Duración aproximada: 20´

Dedicatario: Mercedes Palau, Condesa de la Torre de Madrid y Miramar.

Editorial: Music Sales Classical/Unión Musical Ediciones

- Orígen:

Así hace referencia el propio autor al origen de la obra,

Iba en coche con una amiga por carreteras en tierras montañosas. A aparecer repentinamente una señal de 'curvas peligrosas' me di cuenta que la expresión denotaba perfectamente el sentido del concierto para violonchelo que en esos momentos estaba componiendo.

- Situación dentro del catálogo:

Escrita sólo dos años después de *Symbolica*, se trata de su primer y único concierto para violonchelo y orquesta hasta la fecha. Habrán de pasar cinco años más hasta su próxima obra (*The Jewel of Istanbul*) para este instrumento. En su catálogo general, fue escrito el mismo año que su concierto para piano *Geografías del Silencio*, después de su sonata para viola y piano *Southern Comfort* y antes de dos obras compuestas en 2005 (ambas vocales); *L'ultimo sogno di Malaspina* para soprano y piano, y *Los nombres*, cantata para voces solistas, coro y orquesta.

THE JEWEL OF ISTANBUL

Instrumentación: Violonchelo y percusión (Vibráfono, Marimba Bajo, Caja, 4 Tom-toms, platillos, glockenspiel.

Fecha de composición: 2009

Fecha de estreno: 2 de Junio de 2018

Lugar de estreno: SO XXI Festival, Canals, España.

Intérpretes del estreno: Joan Castello, Joaquín Fernández.

Duración aproximada: 12'

Dedicatario: No existe.

Editorial: Inédita.

- Orígen:

Así hace referencia el propio autor al origen de la obra,

“El título se refiere a una dama medio turca con quien mantuve relaciones cuando compuse la obra.”

- Situación dentro del catálogo:

Cinco años después de *Curvas Peligrosas*, se escriben tanto esta obra como *A Tientas*, lo que convierte el año 2009 en el primero en que Greco realiza dos obras con el violonchelo como protagonista.

Un año antes había escrito su concierto para violín y orquesta *The Island Come True*. Un año después llegarían otros trabajos como su sonata para violín y piano *No regrets*.

A TIENTAS

Instrumentación: Violonchelo y piano.

Fecha de composición: 2009

Fecha de estreno: 22-11-11

Lugar de estreno: Teatro Municipal São Luiz, Lisboa, Portugal.

Intérpretes del estreno: Adolfo Gutiérrez Arenas, violonchelo y Zynec Öszuca, piano.

Duración aproximada: 13´

Dedicatario: Encargo de Ramón Soler para la violonchelista Suzana Stefanovic (finalmente no la interpretó)

Editorial: Music Sales Classical/Unión Musical Ediciones

- Orígen:

Así hace referencia el propio autor al origen de la obra,

“Era un momento que no tenía muy clara la idea de lo que quería expresar con mi segunda obra para violonchelo y piano. Me vino una vaga idea para la melodía inicial, pero de ahí en adelante la composición se desarrolló *A Tientas*”.

- Situación dentro del catálogo:

Como he comentado, se trata de un año fructífero para el violonchelo en la obra del Greco. Sin embargo, pasarán siete años hasta su siguiente trabajo, *Woman at a Window*. Se enmarca dentro de su catálogo general de la misma forma que *The Jewel of Istanbul*.

WOMAN AT A WINDOW

Instrumentación: Violín y Violonchelo.

Fecha de composición: 2016

Fecha de estreno: 24-11-16

Lugar de estreno: Sala Manuel de Falla, SGAE, Madrid.

Intérpretes del estreno: Pablo Martos, violín; Alberto Martos, cello

Duración aproximada: 15´

Dedicatario: Pablo y Alberto Martos.

Editorial: Music Sales Classical/Unión Musical Ediciones

-Origen:

Así hace referencia el propio autor al origen de la obra,

La novia que tuve en aquella época me mandó una foto suya en la que se la veía de espaldas, su larga trenza cayendo por su hombro, y mirando por un ventanal a través del que se vislumbraba un paisaje lleno de flores; una imagen tremendamente evocadora.

La composición del dúo *Woman at a Window* surgió de manera espontánea. Jose Luís Greco había trabajado anteriormente con los hermanos Pablo y Alberto Martos en el Ciclo de Conciertos *Encuentros con el Autor*, celebrado en Otoño de 2015 en la sala Conde Duque de Madrid, donde Alberto interpretó la obra para violonchelo solo *Symbolica* y Pablo el trabajo para violín solo *A Take on Sephardic Time* (estreno absoluto). Desde el primer momento la relación entre el compositor y los intérpretes fue excelente, consiguiendo un alto grado de entendimiento musical entre ambos. Por esa razón, en Junio de 2016, Greco comunicó a los intérpretes que estaba componiendo por iniciativa propia un dúo para violín y violonchelo dedicado a ellos. Este trabajo fue finalizado al mes siguiente. El 24 de Noviembre de 2016 tuvo lugar el estreno en el Palacio de Longoria, sede de la SGAE en Madrid, dentro del concierto organizado por la editorial de esta obra; Unión Musical Ediciones-The Music Sales Group.

- Situación dentro del Catálogo:

Woman at a Window representa la penúltima obra de su catálogo dedicada al violonchelo, en este caso al dúo con el violín. Han pasado siete años desde su última obra dedicada a este instrumento. Nos referimos a *A tientas*, para violonchelo y piano compuesta en 2009. Este dúo de violín y violonchelo supone su séptima obra en la que el violonchelo juega un papel protagonista. Se trata de la única obra dedicada al violín y violonchelo escrita hasta el momento por el compositor. Dentro de su catálogo general, es precedida por otras como *Big Fun* (2015) para clarinete bajo, violín y piano y es seguida por otras como su octeto *Thieves Like Me* (2017).

ONE FELL SWOOP

Instrumentación: Violonchelo solo

Fecha de composición: 2021

Fecha de estreno: 12-05-2023

Lugar de estreno: Centro Federico García Lorca, Granada.

Intérprete del estreno: Alberto Martos

Dedicatario: Alberto Martos

Editorial: Inédita

Duración aproximada: 14''

- Orígen:

Así hace referencia el propio autor al origen de la obra,

Así me salió la obra: de golpe. Esta última, dedicada a Albero Martos, la compuse visualizando a Alberto interpretándola. Como ya le había visto y escuchado interpretar a Symbolica, tenía muy claro su manera de tocar tan dinámica y expresiva. También conocía muy bien su enorme habilidad técnica y eso me permitió escribir una música sin preocuparme demasiado por los límites técnicos del instrumento.

Esta obra surge como encargo del autor de estas líneas. Será analizada ampliamente en el capítulo 6 de esta tesis doctoral.

- Situación dentro del Catálogo:

Escrita cinco años después de *Woman at a Window*, representa su última obra para violonchelo hasta la actualidad. Dentro de su catálogo general es precedida por otras como su concierto para trompeta, vibráfono, percusión y cuerdas *7 Vidas de Marina Abramovic* (2020) y le siguen otras como *Las Ninfas de Nisa* para marimba y piano (2022).

Capítulo 5

Análisis del lenguaje instrumental en la obra para violonchelo de Greco

Recordando la cita de Pliego de Andrés: “Lo más lógico para el músico que quiera acometer una investigación musical es que la enfoque desde su formación especializada”⁸⁰, considero interesante tratar de aportar al estudio de este repertorio centrado en el violonchelo aquello que sólo un violonchelista podría añadir. De esta forma pretendo iluminar en la medida de lo posible el camino, tanto de aquellos intérpretes que deseen adentrarse en la obra de Greco, como de cualquier otro perfil sin formación instrumental especializada. Estas son las obras seleccionadas por orden cronológico para el análisis del lenguaje instrumental utilizado por el autor: *Nila* (1998) para violonchelo y piano, *Symbolica* (2002) para violonchelo y piano, el concierto para violonchelo y orquesta *Curvas Peligrosas* (2004), *The Jewel of Istanbul* (2009) para violonchelo y percusión, *A Tientas* (2009) para violonchelo y piano, *Woman at a Window* (2016) para violín y violonchelo y *One Fell Swoop* (2021) para violonchelo solo.

La razón de esta selección es que suponen la totalidad del repertorio dedicado al violonchelo como instrumento protagonista. Aunque existe otra interesante obra dedicada a octeto de violonchelos (*Invisible*, 1994), he optado por no incluirla en el listado ya que el lenguaje utilizado es más camerístico que solista y por lo tanto no tan representativo como en el resto de títulos propuestos. En lo relativo al lenguaje instrumental del compositor y después de haber estudiado gran parte de su repertorio, resulta muy interesante el uso que realiza de las denominadas técnicas extendidas propias de la música contemporánea de los siglos XX y XXI. En mi opinión como instrumentista y violonchelista, lo novedoso de su lenguaje procede, no de la cantidad de recursos utilizados por primera vez dentro de la literatura para violonchelo (ya que prácticamente todos ellos han sido empleados por otros autores anteriormente), sino de la audaz y absolutamente personal manera que tiene de

⁸⁰ Martínez Peláez et al., *Investigar en Creación e Interpretación Musical en España*, 94.

implementarlos en su obra para mi instrumento, llevando su uso a extremos inéditos hasta el momento. En este sentido, es también importante recordar la forma en la que juega con material estético muy novedoso pero dentro de un lenguaje relativamente convencional. Si observamos su grafía, en primera instancia nos llamará la atención el hecho de encontrarnos ante un sistema de notación completamente clásico, en el cual aparecen pentagramas, figuras musicales tradicionales, barras de compás, etc. Se trata este de un hecho no tan usual en aquellos compositores más vanguardistas de la escena actual como puedan ser, solo por citar unos pocos ejemplos de nuestro país, Tomás Marco, Mauricio Sotelo, Sánchez Verdú, Luis de Pablo o Joan Guinjoan.

Con la intención de clarificar, estructurar y clasificar el uso del lenguaje instrumental utilizado en estas obras he considerado apropiado elaborar unas taxonomías de análisis. Me basaré en cada uno de los ítems creados a tal efecto para ubicar ejemplos concretos dentro del repertorio. Para ello he creado tres categorías, una que engloba problemáticas referidas a la mano izquierda, otra relativas a la mano derecha -arco- y por último otra que aglutina una serie muy variada de dificultades combinadas. Partiendo de cada una de estas dificultades instrumentales, profundizaré en los ejemplos con la intención de mostrar por una parte la relación musical existente con cada una de estas técnicas y por otra el grado de utilización que de ellas hace el compositor en el resto de su producción para violonchelo. Además ofreceré de una forma muy sucinta algunos consejos para su ejecución (véase el vídeo adjunto⁸¹).

A continuación propongo la siguiente matriz de análisis:

⁸¹ Enlace a 102 ejemplos del repertorio para violonchelo de Greco: <https://youtu.be/IA1LLOLKAAg>

Mano izquierda	Mano derecha (arco)	Dificultades combinadas
Glissando	Golpes de arco: <i>spiccato</i>	<i>Pizzicato</i> izquierda simultáneo al paso del arco
<i>Glissando</i> de armónicos simples y dobles	Golpes de arco: <i>ricochet</i>	<i>Pizzicato-glissando</i>
<i>Glissando</i> armónicos medido	Golpes de arco: <i>arpeggiato</i>	<i>Pizzicato</i> izquierda-derecha
<i>Glissando</i> libre	Golpes de arco: <i>bariolage</i>	Trémolo- <i>glissando</i>
<i>Pizzicato</i> de mano izq.	Golpes de arco: trémolo	Trino con <i>glissando</i>
Agilidad en posición de pulgar	<i>Pizzicato</i> ordinario	Trémolo <i>sul ponti</i>
Armónicos naturales y artificiales	Acordes de dos o más sonidos en <i>pizzicato</i>	Trémolo <i>sul ponti</i> en dobles cuerdas con <i>glissando</i>
Registro extremo agudo	Recursos tímbricos: a) <i>sul ponti</i>	Trémolo <i>col legno battuto</i>
Digitaciones especiales	Recursos tímbricos: b) <i>sul tasto</i>	Trémolo armónico
Colocaciones inusuales de la mano	Recursos tímbricos: c) <i>sonido roto</i>	Trémolo armónico con <i>glissando</i>
Uso del pulgar	Recursos tímbricos: d) sordina	Trémolo doble cuerda
Grandes saltos interválicos	Notas repetidas	Acordes arco y cambios de posición
Patrones de mano izquierda	-	Acordes <i>pizzicato</i> y cambios de posición
Extensiones	-	<i>Gliss</i> y <i>sul ponti</i>
Posiciones acórdicas	-	-
Dobles cuerdas	-	-
Cejillas	-	-
<i>Senza Vibrato</i>	-	-
Trinos	-	-
Trinos de más de un tono	-	-

TABLA 1. ELEMENTOS TÉCNICOS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

MANO IZQUIERDA

Glissando

Uno de los recursos más característicos en la obra de Greco para cuerda frotada es su particular y audaz uso del *glissando*. No en vano es usado en mayor o menor medida en todas sus obras para violonchelo. A menudo incluye la indicación: “el glissando siempre con la duración de la nota de la que procede”.

As if reaching for the stars ♩ = 60

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

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

mp

Ejemplo 1. *Symbolica*, 1ª página, 1er sistema.

Con esta indicación el autor demanda que el intérprete deslice un dedo, a ser posible dentro de la misma cuerda, hacia arriba o hacia abajo dependiendo de cada caso, con la idea de conectar dos notas entre sí y generalmente dentro del mismo arco. Solicita, además que el deslizamiento comience en el mismo instante en que empieza a sonar la primera de las dos notas y durante todo el valor de la misma.

El 10 de octubre de 2015 interpreté *Symbolica* en público por primera vez en la sala Conde Duque de Madrid dentro del ciclo *Encuentros con el Compositor* organizado por la agencia OE Oficina. Para la preparación de esta actuación tuve el privilegio de contar con la ayuda personal del compositor en el ensayo de la misma. Recuerdo cómo, hablando precisamente de este recurso, José Luis me indicó su gusto por el uso del *glissando* en sus obras para cuerda frotada. El origen del mismo tiene un componente relacionado con sus vivencias y por lo tanto biográfico. Greco recuerda cómo le impresionó escuchar por primera vez al guitarrista Jimi Hendrix y la forma mágica en la que ejecutaba sus

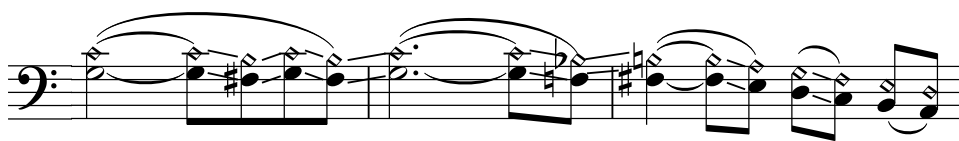
glissandi. Esta es la razón de que podamos encontrar tan a menudo dicha técnica en multitud de obras de su repertorio. Enlaza pues con una estética inspirada en el rock'n'roll, estilizada ahora y adaptada al lenguaje personal utilizado en su obra para violonchelo.

Teniendo en cuenta el tipo de *glissando* que el compositor solicita (recordemos que debe tener la duración de la nota de la que procede), será imprescindible tener en cuenta tanto el *tempo* en el que nos encontramos como la duración de la nota en cuestión. Esto determinará la rapidez con la que debemos ejecutar el movimiento, que a su vez debe poseer, si no se nos indica lo contrario, una velocidad constante. Para su ejecución en el violonchelo es conveniente que el dedo pise la cuerda de forma ligeramente oblicua y manteniendo algo de pronación, de manera que la cantidad de yema que esté en contacto con la cuerda no sea excesiva, ya que podría dificultar el deslizamiento sobre la misma. Por último, se deberá tener en cuenta un adecuado uso de la presión del dedo sobre la cuerda, pues un exceso de la misma contribuiría a una mayor dificultad de movimiento.

Solo por citar algunos otros ejemplos de este recurso podemos recurrir a *Curvas Peligrosas* (cc. 40, 45, 46, 47...), *A Tientas* (5 cc. antes del 12 de ensayo...), *Nila* (cc.58-62...), *One Fell Swoop* (cc.114-121...), *The Jewel of Istanbul* (cc.18, 46...) o *Woman at a Window* (cc.192, 355...).

***Glissando* de armónicos simples y dobles**

Tanto el *glissando* como los armónicos son recursos muy utilizados por el compositor con la finalidad de enriquecer la tímbrica del pasaje. Aquí encontramos un ejemplo claro de ello con *glissando* de armónicos artificiales simples:

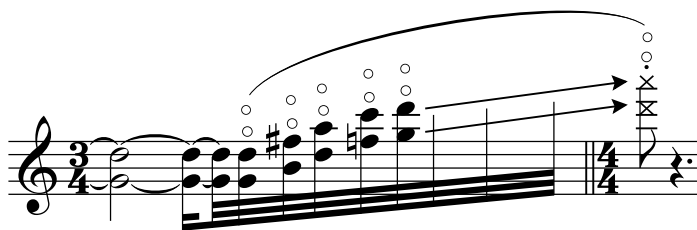


Ejemplo 2. A *Tientas*, cc. 3, 4 y 5 antes del nº 12 de ensayo.

Encontramos en este fragmento la necesidad de realizar armónicos artificiales ejecutados con pulgar y tercer dedo de la mano izquierda en un registro medio del violonchelo y en posición de mástil. Aparece la dificultad añadida del *glissando* en tonos conjuntos entre cada una de las notas. En cierta forma el *glissando* nos va a facilitar los cambios de posición de tono y semitono ya que será más fácil escuchar el recorrido entre las notas, aunque será necesario ser consciente de la distancia entre el pulgar y tercer dedo para ejecutar en todo momento el armónico artificial a la distancia adecuada (cuarta justa) para que se produzca una afinación exacta. Como siempre que se realizan armónicos es conveniente, además de que el arco pase lo más paralelamente posible al puente, que el punto de contacto sobre la cuerda sea muy cercano a éste.

Encontramos *glissando* de armónicos simples en otras obras como *Curvas peligrosas* (cc.177, 179, 180, 182...) o *Nila* (cc.114, 209, 210...).

Similar al recurso anterior, aquí lo encontramos con armónicos naturales (no se precisa usar un dedo como cejilla y otro rozando, sino que un sólo dedo roza la cuerda) en dobles cuerdas en un registro que va de agudo a muy agudo, sobre las cuerdas II y II (re y sol) culminando en un sonido muy agudo pero indefinido.



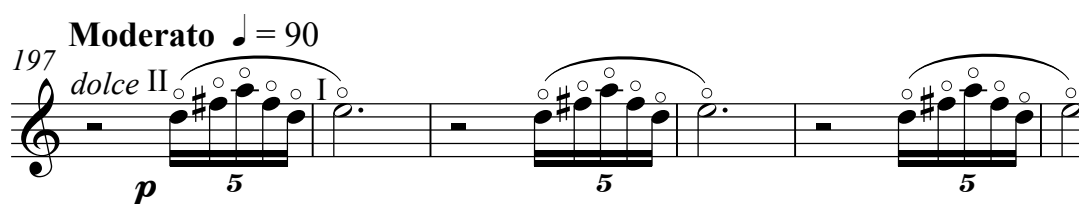
Ejemplo 3. A *Tientas*, un compás antes del n° 5 de ensayo.

Para su ejecución será suficiente con colocar el pulgar de la mano izquierda sobre las notas sol y re y deslizarlo sólo rozando la cuerda, sin llegar a bajarla del todo, hasta traspasar la zona del diapasón. Es importante tener en cuenta que se inicia en la segunda semicorchea del tercer pulso del compás con un tempo de negra igual a cuarenta, por lo que este *glissando* servirá de anacrusa al compás siguiente (n.5 de ensayo).

Esta es la única obra en la que encontramos este recurso en concreto.

Glissando de armónicos medido

También es posible encontrar este particular efecto. Así ocurre en el siguiente fragmento de la obra *Nila*.



Ejemplo 4. *Nila*, cc. 197-202.

Como podemos observar, no aparece la indicación de *glissando* como tal sino una sucesión de armónicos naturales ascendentes y descendentes que

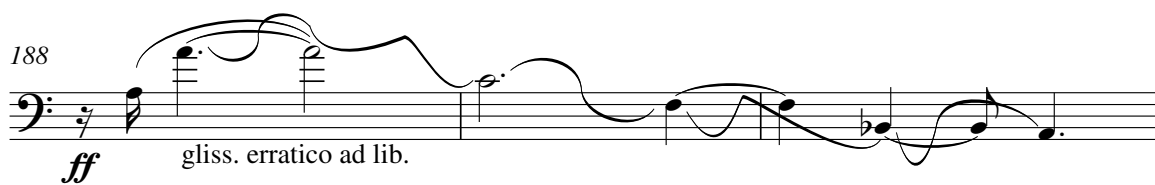
debido al *tempo* de ejecución indicado produce un efecto de *glissando*, con una velocidad muy controlada ya que los valores se encuentran escritos y esto determina el movimiento exacto de la mano izquierda sobre la cuerda⁸².

Este fragmento podría trabajarse íntegramente con digitación de pulgar, ejecutando en primer lugar los armónicos con arcos separados para después ligarlos a un *tempo* inferior hasta alcanzar el definitivo. Como todos los armónicos, deben ejecutarse pasando el arco muy cerca del puente.

Otros ejemplos los podemos encontrar en *Curvas Peligrosas* (177,178,180... en este caso los valores son tan rápidos que el efecto es de *glissando* ordinario).

Glissando libre

En el siguiente ejemplo aparece el término “*glissando errático ad libitum*”:



Ejemplo 5. *Curvas Peligrosas*, cc.188-190.

Esto implica que manteniendo el pulso el intérprete adquiere cierta libertad para la realización del *glissando*, que debe estar guiado a través de ciertos puntos como son las cabezas de las notas (fa- do- fa- si b- la) que aparecen en estos compases. Algo similar ocurre en *A Tientas* un compás antes del nº 15 de ensayo, aunque no con la misma indicación redactada.

⁸² Véase ejemplo 4, minuto 02'14'' del siguiente vídeo: <https://youtu.be/IA1LLOLKAAG>

Pizzicato de mano izquierda

Consiste en pulsar la cuerda con un dedo de la mano izquierda. Es más inusual que hacerlo con la derecha (modo ordinario). Se trata de un recurso frecuentemente utilizado por el compositor. Encontramos un ejemplo en este fragmento de la obra *Symbolica*:

The earth and sky dancing ♩ = 110

The image shows a musical score for the piece 'The earth and sky dancing' by a composer, with a tempo marking of ♩ = 110. The notation is in bass clef and 4/4 time. It consists of three measures. The first measure has a whole note with a '+' above it. The second measure has a quarter rest followed by a quarter note with a '+' above it. The third measure has a quarter note with a '+' above it, followed by a quarter rest. The dynamic marking 'pp' is at the beginning, and 'cresc.' is placed under the second measure.

— *pp* *cresc.*

Ejemplo 6. *Symbolica*, página 3, último pentagrama, tres últimos compases.

En estos compases el *pizzicato* es relativamente sencillo ya que pulsa cuerdas al aire. Es una técnica que aparece en la totalidad de las obras del compositor, en ocasiones de manera aislada y en otras de forma simultánea al paso del arco, siempre con la intención de enriquecer el timbre y en otras ocasiones también la articulación y la textura. Para el ejemplo propuesto se puede usar tanto el dedo índice como el segundo.

Otros ejemplos los podemos encontrar en la obra *A Tientas* (4 cc. después del nº 11 de ensayo), *Curvas Peligrosas* (cc.143-145), *One Fell Swoop* (cc. 38, 40...), *The Jewel of Istanbul* (cc.9, 11, 13...), *Nila* (cc.228-232), o en *Woman at a Window* (cc. 62, 64, 66...).

Agilidad en posición de pulgar



Ejemplo 7. *Curvas peligrosas*, cc. 1-2.

Existen numerosos pasajes en la obra de Greco que requieren una gran agilidad en los dedos de la mano izquierda debido a los valores cortos en un *tempo* rápido que se pueden encontrar. En esta ocasión me refiero explícitamente a aquellos fragmentos que incluyen esta dificultad sin combinarla con otras como pudieran ser los arcos separados. Por esta razón propongo el siguiente ejemplo de notas rápidas en posición de pulgar, (registro medio alto) donde la sucesión de notas aparece ligada dentro de arcos relativamente largos pero cómodos de ejecutar.

Según me transmitió el propio compositor, el título de esta obra surgió mientras viajaba en coche y observó un cartel con esta precisa indicación. De alguna manera el inicio del concierto con una línea melódica que asciende y desciende a gran velocidad es una metáfora sonora de este título.

Para su correcta ejecución. Se recomienda tener en cuenta una correcta posición del codo izquierdo, así como una articulación que provenga de los nudillos de la mano, manteniendo en todo momento la palma lo más relajada posible y sin movimientos innecesarios. También se recomienda tener en cuenta los patrones de tono y semi tono entre los dedos pulgar, uno, dos y tres para poder alcanzar la velocidad deseada con la claridad necesaria.

Otros ejemplos similares los podemos encontrar en *Symbolica* (pág. 4 pentagramas 6 y 7, en esta ocasión en doble cuerda y con arcos separados), *Woman at a Window* (cc 49-54), *The Jewel of Istanbul* (cc. 116-118), *One Fell Swoop* (cc. 5-6 también en doble cuerda y con arcos separados), *A Tientas*

(cc.2,3 y 4 después del nº 10 de ensayo, ahora con arcos separados) o *Nila* (371-376).

Armónicos naturales y artificiales, simples y dobles

Encontramos el uso de armónicos, ya sean naturales o artificiales, en la totalidad de la obra para violonchelo de Greco. Al interpretar un armónico cambia radicalmente el timbre del sonido. En este sentido se observa con claridad el enorme interés del autor por explotar al máximo este parámetro del lenguaje.

Aunque acústicamente no existe ninguna diferencia entre lo natural y artificial, ésta radica en la forma de ejecutarlo. Mientras que para producir un armónico natural basta con que un dedo roce un nodo característico de la cuerda, para el artificial será necesario crear una cejilla bien con el dedo índice o con el dedo pulgar mientras que otro dedo, normalmente el tercero o el cuarto, rozará la cuerda por lo general a distancia de cuarta justa ascendente (si bien existen otros tipos de armónicos artificiales, los de cuarta justa son los más utilizados por Greco).



Ejemplo 8. A *Tientas*, cc. 4 al 9 a partir del nº 1 de ensayo.

En este caso concreto encontramos una serie de armónicos artificiales de cuarta justa. Para su correcta ejecución se recomienda pasar el arco muy cerca del puente. Otro ejercicio interesante para la afinación de los artificiales sería tocarlos con arcos separados y únicamente con el dedo que utilizemos para la cejilla. Aunque sonarán otras notas, nos ayudará a sentar las bases para

más adelante añadir el dedo que roce a intervalo de cuarta superior. Se proponen las digitaciones de 1er dedo pisando y 4º dedo rozando o pulgar pisando y tercero rozando.

Otros posibles ejemplos existen en *Nila* (cc.97-100...), *Curvas peligrosas* (cc 177, 178...en este caso con un efecto de *glissando*), *Symbolica* (en numerosos compases de la pág.5, esta vez en doble cuerda y alternándose con modo ordinario), *One Fell Swoop* (128-133...), *Woman at a Window* (96-98...) o *The Jewel of Istanbul* (cc 1-2, 4-9...).

Registro extremo agudo

Es característica del compositor explorar todas las posibilidades sonoras del violonchelo en su repertorio. Por esta razón investiga también el uso del registro extremo agudo en muchas de sus obras. Se trata en este sentido de experimentar en un instrumento de naturaleza media-grave, como es el violonchelo, el uso de una tesitura más cercana a otros como el violín.



Ejemplo 9. *Curvas Peligrosas*, cc. 215-216.

Para este pasaje, al igual que para cualquier otro de estas mismas características, se recomienda usar un punto de contacto del arco sobre la cuerda muy cercano al puente. Con respecto a la mano izquierda se debe tratar de colocar los dedos muy juntos, tocándose, de manera que los intervalos de semitono se puedan producir en este lugar del diapasón donde las distancias son anormalmente cortas comparadas con otras pertenecientes a registros más usuales del instrumento⁸³.

⁸³ Véase ejemplo 9, minuto 03'27'' del siguiente vídeo: <https://youtu.be/IA1LLOLKAAG>

Otros ejemplos similares se pueden hallar en las notas superiores de los acordes que aparecen en los cinco primeros pentagramas de la obra *Symbolica*, *The Jewel of Istanbul* (cc. 15-16...), *Nila* (70-71...), *A Tientas* (c.1 después del nº 10 de ensayo) o *Woman at a Window* (cc. 164-166...).

Digitaciones especiales

Tras haber tenido la oportunidad de trabajar estrechamente con Greco en numerosas ocasiones, me he percatado de cómo su discurso se despliega libremente, sin ataduras técnicas o idiomáticas instrumentales. Aunque esto aporta una nueva dimensión a su lenguaje, ciertamente dificulta en muchas ocasiones la labor del intérprete, principalmente en lo relativo a la mano izquierda. Por esta razón muy a menudo es necesario buscar digitaciones especiales y poco comunes, como en este caso con uso del cuarto dedo en posiciones agudas sobre la cuerda re.

1 3 4 1 2 0

0

Ejemplo 10. *One Fell Swoop*, c. 6.

Para trabajar este fragmento propongo hacerlo sin la cuerda sol al aire, con notas ligadas usando diferentes combinaciones con el fin de interiorizar la melodía y de asegurar los cambios de posición.

Otro ejemplo interesante se encuentra en esta misma obra:

0 3
2 2



Ejemplo 11. *One Fell Swoop*, c. 21.

Se recomienda utilizar el segundo dedo sobre la nota re en la cuerda homónima mientras pisamos con tercer dedo la cuerda la, sobre la nota del mismo nombre en octava alta. Además se deberá realizar un pequeño *pizzicato* cada vez que retiremos el tercer dedo de la cuerda para que la alternancia entre cuerda al aire y cuerda pisada suene con claridad. Para todo ello es conveniente también realizar un pequeño gesto de aducción con la mano izquierda, que permitirá alinear segundo y tercer dedo en posición de quinta justa.

En el siguiente fragmento encontramos una escritura que precisa una digitación muy concreta:

1 1 3 1 1
2 2 3 2 2 φ

178

Musical notation for Example 12, starting at measure 178. It shows a sequence of chords on a staff. The chords are: G4-B4 (quarter), A4-C5 (quarter), B4-D5 (quarter), C5-B4 (quarter), A4-G4 (quarter). The first note has a fermata above it. The staff is in 3/8 time.

I III
II IV

Ejemplo 12. *One Fell Swoop*, c. 178.

Ejecutar estas dobles cuerdas al *tempo* indicado (negra igual a 110) es todo un reto para el instrumentista. Teniendo en cuenta la alternancia entre quintas disminuidas, quintas justas y otros intervalos, propongo una digitación que aboga por buscar dedos fuertes como el primero, el segundo o incluso el *capotasto* aunque esto implique un mayor número de cambios de posición⁸⁴.

⁸⁴ Véase ejemplo 12, minuto 04'02'' del siguiente vídeo: <https://youtu.be/IA1LLOLKAAG>

Otro ejemplo interesante de digitación especial se encuentra a continuación (indico propuesta de digitación arriba y de cuerdas abajo) :



Ejemplo 13. *Woman at a Window*, c. 288.

Teniendo en cuenta el dibujo melódico y el *tempo*, será necesario encontrar una digitación muy práctica que nos permita ascender en el registro de la forma más ágil posible. Para ello propongo realizar el primer cambio de posición hasta la nota *la* con dedo pulgar. Se trata de una digitación poco frecuente pero que facilitará el pasaje de forma considerable.

En toda la obra para violonchelo de Greco existen fragmentos donde se hace imprescindible que el ejecutante despierte su creatividad para buscar nuevas soluciones de digitación a menudo poco convencionales.

Colocaciones inusuales de la mano izquierda

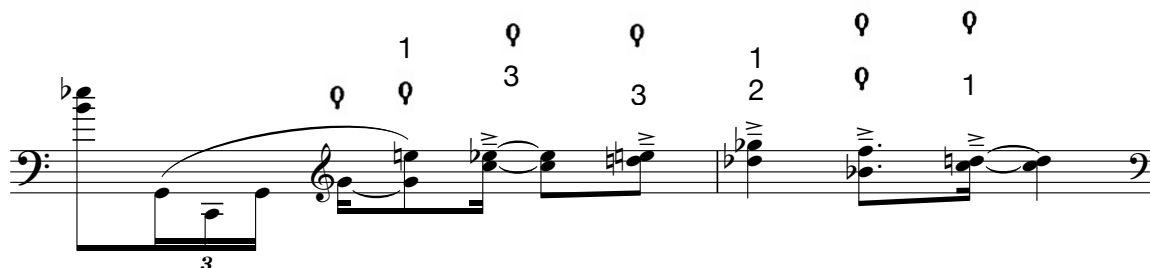
Por las mismas razones expuestas anteriormente, se encuentran a menudo fragmentos que rozan lo imposible en cuanto a digitación se refiere. Este tipo de exigencias se pueden solventar a menudo utilizando colocaciones de la mano izquierda poco frecuentes, tal y como ocurre en el siguiente ejemplo (propuesta de digitación sobre las notas donde la x indica extensión) :

realizar con la mano izquierda un movimiento de aducción para pisar con primer dedo dicho do sobre la cuarta cuerda.

La necesidad de una colocación inusual de la mano izquierda para algún pasaje determinado es frecuente en toda la obra para violonchelo de Greco.

Uso del pulgar de la mano izquierda

Otra muestra de la exigencia técnica de la música que estamos analizando es la necesidad de dar un nuevo enfoque al uso de ciertas digitaciones para poder ejecutar ciertos pasajes. El uso del pulgar o *capotasto* suele darse especialmente en registros agudos, donde dicho dedo suele mantenerse estable en forma de cejilla. En este ejemplo se observa cómo será necesario moverlo en diferentes ocasiones para poder interpretar las dobles cuerdas solicitadas. De esta forma será necesario prestar especial atención para no perder la referencia de la posición de la mano izquierda sobre el diapasón:



Ejemplo 16. *Symbolica*, página 8, cuarto pentagrama.

Para ello recomiendo en primer lugar que la mano izquierda no pierda el contacto con la cuerda mientras se interpretan los tresillos con cuerdas al aire. Además será necesario tomar consciencia del intervalo que el pulgar debe

recorrer en los distintos cambios que exige el pasaje. Otros ejemplos con uso especial del *capotasto* los podemos encontrar en *Woman at Window* (c.49, 281, 288...).

Grandes saltos interválicos

Los grandes saltos interválicos se complican considerablemente cuando no se encuentran ligados dentro del mismo arco y más aún cuando tenemos un silencio entre la primera y la segunda nota ya que esto contribuye a perder la referencia dentro del diapasón.

(glissando always the duration of note from which it proceeds)
 -----> ord.

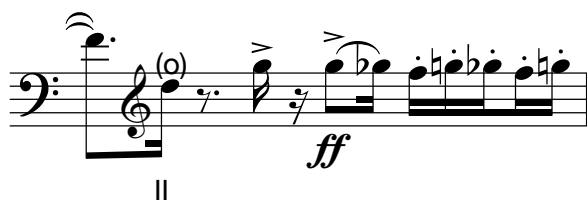
The image shows two musical staves. The first staff is in bass clef and contains a glissando marked 'gliss.' and 'mn' (mezzo-novo) with a dotted quarter note. A dashed arrow points from the end of this note to the start of the second staff. The second staff is in bass clef and contains a passage marked 'ff' (fortissimo) and 'sul pont.' (sul ponticello) with a dotted quarter note. A dashed arrow points from the end of this note to the right.

▲ sul pont. ---> ord.

Ejemplo 17. *Symbolica*, final primer pentagrama a inicio del segundo.

En *Symbolica* encontramos este mismo problema. Tras el silencio (veníamos de la nota sí en primera posición sobre la cuerda la) es necesario volver a ubicar la posición aguda (ya que la primera doble cuerda do-sol son cuerdas al aire). Para ello será de ayuda el uso de la memoria visual, ya que se trata de volver a la misma posición con la que se inicia la obra.

A continuación un ejemplo similar:

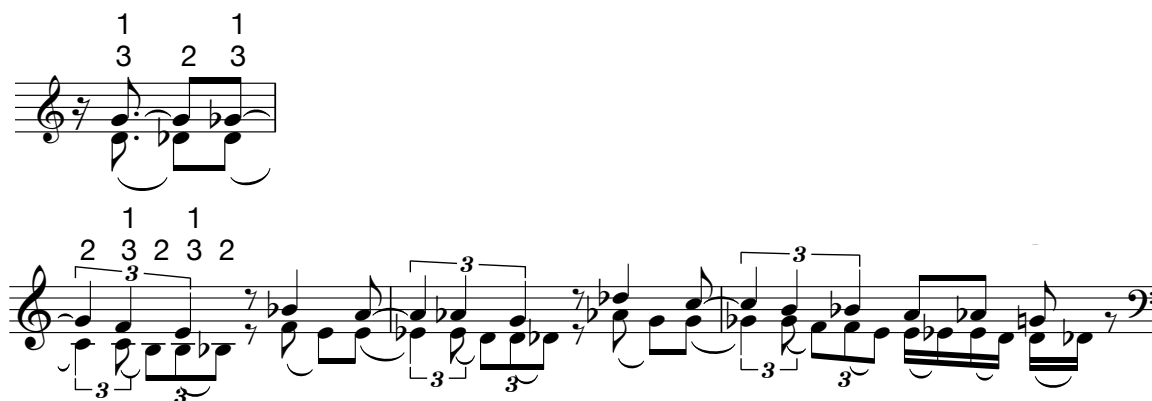


Ejemplo 18. *A Tientas*, segundo compás después del nº 10 de ensayo.

En *A Tientas* una posible solución sería realizar el sol semicorchea armónico (con tercer dedo), aunque no esté indicado. El cambio de color es prácticamente imperceptible y sin embargo nos ayuda a encontrar la nueva posición aguda con mayor facilidad⁸⁵. Otros ejemplos similares se pueden observar en *Nila* (c.31, 32, 69...), *Curvas peligrosas* (c.79, 383...), *The Jewel of Istanbul* (c.15, 24 a 25...), *One Fell Swoop* (cc 55 a 56, 123 a 124...), *Symbolica* (sexto pentagrama de la pág. 4...) o *Woman at a Window* (cc. 85 a 86...).

Patrones repetidos de mano izquierda

Greco utiliza a menudo una serie de secuencias melódico-rítmicas para cuya ejecución resultará de utilidad tratar de usar un mismo patrón de digitación. Este es el caso del siguiente ejemplo.



Ejemplo 19. *A Tientas*, cuatro compases antes del nº 11 de ensayo.

⁸⁵ Véase ejemplo 18, minuto 05'09'' del siguiente vídeo: <https://youtu.be/IA1LLOLKAAG>

Para este fragmento considero interesante usar siempre el primer dedo sobre la cuerda la y el segundo seguido del tercero sobre la cuerda re. La distancia interdigital es siempre de semitono y únicamente será necesario preparar correctamente en los silencios cada uno de los cambios de posición para empezar de nuevo el siguiente patrón.

Otros posibles ejemplos se encuentra en *Woman at a Window* a partir del c.90 en adelante, *The Jewel of Istanbul* (cc. 88-92) en *Curvas Peligrosas* (cc.172-173), *Nila* (cc 26-29), *One Fell Swoop* (152-155) o en *Symbolica* (pág. 7).

Extensiones

Si bien las extensiones suponen un recurso muy común dentro de cualquier tipo de obra dedicada al violonchelo, existen casos muy particulares en la obra del Greco como el que encontramos a continuación en este compás de la obra *Symbolica*.



Ejemplo 20. *Symbolica*, pág. 6, penúltimo pentagrama, 3er compás.

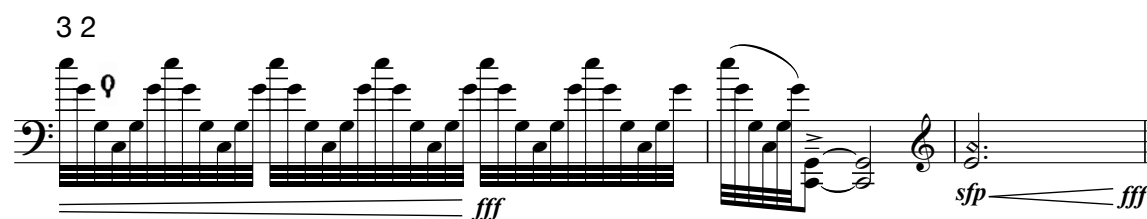
Teniendo en cuenta la digitación propuesta nos vemos en la obligación de realizar una extensión entre primer y cuarto dedo con una inclinación poco usual de la mano izquierda en supinación, mientras mantenemos la posición del pulgar en registro medio. Se propone interpretar el sol con cuarto dedo armónico sobre cuerda III (sol). Todo este se complica aún más al tratarse de una doble cuerda.

Para la realización de cualquier extensión considero imprescindible relajar al máximo posible la mano izquierda y buscar una inclinación de pronación que permita al pulgar estar en todo momento detrás del segundo dedo. En el caso anteriormente comentado se complica ya que únicamente es posible a través de una inclinación en supinación, para lo cual deberemos de ayudarnos del codo izquierdo buscando un ángulo que nos aporte la mayor comodidad posible.

Otros ejemplos de extensiones especialmente exigentes los encontraremos en *One Fell Swoop* (cc. 62-62 con extensiones de más de un tono entre primero y segundo o con extensiones de tono entre tercero y cuarto) o *A Tientas* (nº 14 de ensayo con extensión de un tono entre segundo y tercer dedo).

Posiciones acórdicas

Uno de los ejemplos más característicos para el mantenimiento de la mano izquierda en posición de acorde lo encontramos en las dos últimas páginas de la obra *Symbolica*.



Ejemplo 21. *Symbolica*, pág. 8, último pentagrama.

Si nos centramos en estos últimos compases observaremos además la necesidad de mantener la mano en posición de *capotasto* con extensión, lo cual supone una dificultad añadida.

Para la práctica de cualquier posición acórdica mantenida en el tiempo, se recomienda tomar consciencia de la importancia de la relajación muscular tratando de buscar una sensación similar a colgar el brazo derecho del mástil para evitar apretar los dedos más de lo necesario, aprovechando la gravedad natural del peso del brazo.

Otros ejemplos de posiciones acórdicas se encuentran en *One Fell Swoop* (cc. 226-228), *Nila* (cc. 346-353) y *Woman at a Window* (cc. 117-150).

Dobles cuerdas

El uso de dobles cuerdas y acordes es recurrente en la obra de Greco. Supone un intento más de explotar los recursos del instrumento en busca del estudio de una textura polifónica.



Ejemplo 22. *Symbolica*, pág. 6, 4º pentagrama, cc. 5-8.

En este ejemplo concreto, en el que se indica *senza vibrato* e *introspective*, encontramos notas largas a un tempo moderado con intervalos de segunda menor, segunda mayor o cuarta justa, los cuales requieren de una afinación muy precisa para mostrar con claridad la evolución de cada una de las líneas melódicas que conforman esta sección.

En el estudio de cualquier doble cuerda es recomendable interpretar las voces por separado pero colocando en la cuerda que no se escucha el dedo correspondiente, de manera que la mano se acostumbre a colocar los dos dedos a la vez. En segundo lugar, será conveniente practicar los cambios de posición que cada pasaje requiera primero con una sola cuerda y después con las dos a la vez.

Otro ejemplo de doble cuerda particularmente interesante se encuentra en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for double bass. The top staff is in treble clef, 4/4 time, and contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The notation includes a 'sul pont/non vibrato' instruction, a series of eighth notes with a slur, and a sixteenth-note run marked with a '6' and a slur. The bottom staff shows the corresponding fingering for the left hand, with notes on the E, A, and D strings, also starting with a piano (*p*) dynamic.

Ejemplo 23. *Woman at a Window*, cc. 186-187.

El interés de este fragmento reside en el registro tan amplio -más de dos octavas- que se consigue entre las cuerdas re grave al aire y la voz superior, para la cual la mano izquierda debe colocarse en una posición muy aguda sobre la cuerda la.

La escritura de doble cuerda en la cual existe una voz que se mueve mientras la otra (por lo general cuerda al aire) permanece estática es muy frecuente en la obra para violonchelo de José Luís. Algunos otros ejemplos los encontramos en *One Fell Swoop* (tres primeros pentagramas), *Symbolica* (pág. 4, 6º y 7º pentagrama) y *The Jewel of Istanbul* (cc. 129-139, en esta ocasión con un bajo mantenido aunque no al aire).

Cejillas

La realización de dobles cuerdas con intervalo de quinta justa es un recurso usual, si bien en la escritura que nos ocupa resulta a menudo necesario realizar una cejilla con algún tipo de dificultad añadida. Esto ocurre en el siguiente ejemplo de la obra *One Fell Swoop* :



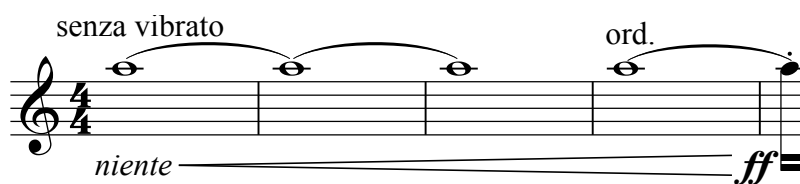
Ejemplo 24. *One Fell Swoop*, cc. 100-101.

En las dos voces superiores tanto del primero como de segundo y cuarto acorde, se precisa el uso de cejilla con dedo meñique. Al tratarse del más débil, una vez más debemos realizar una colocación de la mano izquierda ligeramente inusual. La supinación nos ayudará a aportar el peso necesario al cuarto dedo, que puede ser acompañado por el tercero para que caiga con mayor naturalidad sobre la cuerda. A pesar de ser conveniente una cierta supinación, es importante no realizar ningún gesto de abducción-aducción con la mano izquierda ya que esto afectaría a la afinación de las notas inmediatamente posteriores.

Casos similares, en cuanto a posición de cejilla con una problemática añadida se refiere, se observan en *One fell Swoop* (c. 100, donde la cejilla con meñique en pizz. exige pisar la cuerda firmemente), *Woman at a Window* (c.191, cejilla de primer dedo con extensión) o *Symbolica* (pág. 3, sexto pentagrama, cejilla más *pizzicato* de mano izquierda).

Senza Vibrato

José Luis Greco es extremadamente explícito con sus indicaciones musicales. En lo relativo al uso de un recurso expresivo como el *vibrato*, indica en ocasiones la forma en que éste debe ejecutarse. Un ejemplo al respecto lo encontramos al inicio de la obra *Nila*.



Ejemplo 25. *Nila*, cc. 1-4.

Comienza con la indicación *senza vibrato* con un crescendo que nos lleva hasta el FF en ordinario, esto es, ahora con *vibrato*. En este fragmento, al comenzar con una nota aguda en dinámica piano sin ningún tipo de oscilación en la mano izquierda, causa un efecto musical tremendamente sugerente más aún cuando culmina en una dinámica extrema y con un sonido cuyas ondas evolucionan en frecuencia y amplitud hasta volver al modo de *vibrato* ordinario.

Aunque no aparece en todas sus obras, la indicación *senza vibrato* podemos encontrarla en otras como *The Jewel of Istanbul* (cc. 104 a 107), *Woman at a Window* (c. 86, 193) y *Symbolica* (pág. 6 a partir del 4º pentagrama).

Trinos

Si bien el uso del trino no es especialmente destacable en la obra para violonchelo de este autor, considero conveniente resaltar este fragmento de su concierto.

The image displays a musical score for cello, consisting of four staves of music. The first staff begins at measure 298, marked with a box containing the number 38. It starts with a rest, followed by the instruction 'arco' and a dynamic marking of *pp*. The music features a series of trills, each marked with 'tr', connected by a slur. The dynamics progress from *pp* to *cresc.* (crescendo). The second staff starts at measure 302, marked with a box containing the number 39, and begins with a dynamic marking of *p*. It continues with trills marked 'tr'. The third staff starts at measure 308 and continues the trill pattern. The fourth staff starts at measure 312, marked with a box containing the number 40, and ends with a fermata over a whole note, with a '4' above it. The dynamic marking *pp* is present at the beginning of this staff.

Ejemplo 26. *Curvas Peligrosas*, números 38 al 40 de ensayo.

Un pasaje de 19 compases de trino ininterrumpido es sin duda digno de reseña. La partitura indica en todo momento si el trino debe realizarse de tono o semitono, así como si comienza desde la nota inferior o superior (en este caso comienza siempre desde la nota real). La dificultad estriba no únicamente en la necesidad de relajar la mano izquierda y articular los dedos con la suficiente claridad sino en mantener la línea melódica, ayudándonos también del arco para ejecutar un legato adecuado que clarifique el discurso musical.

Otro pasaje de cierta duración donde se encuentran trinos de forma sucesiva lo encontramos en *Nila*, (cc. 334 y 344).

Trémolo de dos notas ligadas (efecto trino) de más de un tono

A continuación se expone un ejemplo de rápida alternancia entre dos notas con un efecto similar al trino pero con una distancia de más de un tono entre ambos sonidos (la x indica extensión) :

1 x 4 1 4 1 x 4

123

p *cresc. poco a poco*

127

mf *pizz.* *mf*

Ejemplo 27. *Nila*, cc. 123-129.

En la alternancia entre primer y cuarto dedo será necesario vigilar cuándo se trata de una tercera mayor o menor y ejecutar extensión cuando sea preciso. Este tipo de recurso es relativamente poco utilizado por el autor.

MANO DERECHA

Golpes de arco

a) Spiccato

No se trata de un recurso demasiado utilizado, aunque podemos encontrar ejemplos como el siguiente:

293



Ejemplo 28. Woman at a Window, c. 293.

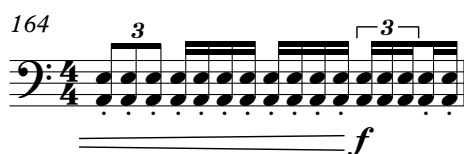
En él además trata de mostrar un cambio en la articulación con respecto al compás que lo precede, idéntico en tempo y en figuras rítmicas. La indicación para este fragmento es de negra igual a 115 (*Scherzando*) por lo que aún se podría hablar de *spiccato* sin llegar a ser un *sautillé*, para el que se requeriría mayor velocidad. Al bajar de manera súbita la dinámica y la articulación se crea un contraste musicalmente muy llamativo. Este golpe de arco saltado requiere de gran flexibilidad en la mano derecha. Se recomienda estudiarlo primero a la cuerda para poco a poco iniciar el salto creando un sistema de golpes de arco activos y reactivos que faciliten la relajación del brazo derecho.

El autor suele indicarlo con puntos sobre las cabezas de las notas. Otros fragmentos aparecen en *A Tientas* (compases 1, 2 y 3 después del nº 10 de ensayo), *Symbolica* (pág.4, 6º y 7º pentagrama) o *One Fell Swoop* (cc. 164, 255...).

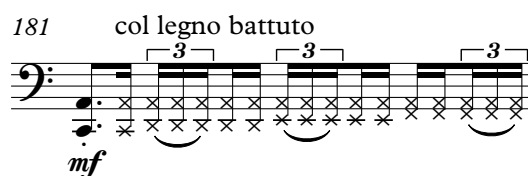
b) Ricochet

Aunque Greco no indica este golpe de arco de forma explícita, encontramos de manera muy recurrente en su obra *One Fell Swoop* la necesidad de realizar *spiccato* sobre la misma nota de forma muy rápida (a menudo tresillo o grupo de cuatro fusas). Tras probar distintas opciones, por ejemplo con arcos separados, me fue fácil comprobar cómo lo idóneo era ejecutar todas las notas en la misma dirección, lanzando el arco desde una cierta altura. El resultado para esta velocidad era mucho más adecuado,

resultando una articulación precisa y más clara que con arcos separados. Antes de utilizar de forma generalizada este golpe de arco en la obra que nos ocupa consulté con el compositor, quien me dijo que este tipo de soluciones técnicas quedaban por completo a mi discreción. Cuando le envié un audio con un pequeño ejemplo, quedó satisfecho por lo que lo incluí en la interpretación de esta pieza siempre que aparecían células rítmicas de estas características. A continuación indico varios fragmentos, diferenciándose el primero de ellos por ejecutarse al modo ordinario, el segundo *col legno battuto*, es decir, con la vara del arco y el tercero de la misma forma pero añadiendo ritmos irregulares que complican su ejecución de forma considerable.



Ejemplo 29. *One Fell Swoop*, c. 164.



Ejemplo 30. *One Fell Swoop*, c. 181.



Ejemplo 31. *One Fell Swoop*, c. 237.

Para la práctica de este golpe recomiendo combinar el movimiento vertical con el horizontal. Será imprescindible lanzar el arco desde cierta altura,

aproximadamente a un palmo de la cuerda, sin perder en ningún momento la dirección horizontal. Asimismo, resultará mucho más sencillo si lo ejecutamos arco abajo que arco arriba.

Otros ejemplos de esta técnica los podemos encontrar en *Woman at a Window* (cc, 245, 247...).

c) Arpeggiato

Este golpe de arco es utilizado en varias de las obras del autor. En algunas de ellas además se emplea de una forma similar, en el sentido de aparecer durante fragmentos relativamente extensos de la obra. Uno de estos fragmentos lo encontramos en *Woman at a Window*, cc.117-149. A continuación se muestran a modo de ejemplo los tres primeros compases de esa sección:



Ejemplo 32. *Woman at a Window*, cc. 117-119.

Para la realización del *arpeggiato* se recomienda tener muy en cuenta tanto la altura del brazo derecho como los planos del arco en cada una de las cuerdas (vara paralela con respecto al puente).

Otros ejemplos similares los podemos encontrar en la obra *Symbolica* (pág. 7 al completo y parte de la pág. 8), en *One Fell Swoop* (c.305), o en *Nila* (cc. 437 a 357), por lo que supone un recurso recuente en la obra de José Luis.

recursos más utilizados por Greco con la intención de crear una tímbrica determinada. A continuación observamos un ejemplo de ello:



Ejemplo 34. *Curvas peligrosas*, cc. 249-252.

En este fragmento de cuatro compases encontramos no solamente una serie de líneas que cruzan las plicas afectando así a su valor rítmico, sino la indicación expresa de *tremolo* escrito sobre el pentagrama. En este caso la mano izquierda no supone un problema ya que nos encontramos en posiciones graves, aunque sí será necesario tener en cuenta el *crescendo* que nos lleva de una dinámica *mp* hasta *F*. Para su ejecución se recomienda utilizar la parte superior del arco como cualquier otro tipo de *tremolo* pero ampliando la velocidad y el peso sobre la cuerda hasta llegar a la dinámica deseada.

Otros ejemplos de trémolo, en ocasiones combinado con otro tipo de dificultades, los encontramos en *Nila* (cc.73-77...), *One fell Swoop* (cc.117-122...), *The Jewel of Istambul* (cc.3, 18...) y *A Tientas* (4 cc. antes del nº 20 de ensayo y 3 últimos compases).

Pizzicato ordinario

Esta técnica es utilizada en todas las obras para violonchelo del compositor. Su interés por la guitarra así como por el estilo *jazz*, podría tener algo que ver en su gusto por el uso de este recurso. En el siguiente ejemplo aparece una larga sección en *pizzicato*:

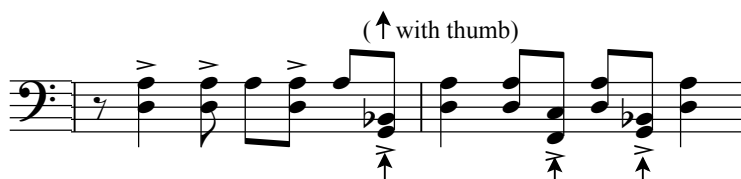


Ejemplo 35. *Woman at a Window*, cc.1-4.

Durante los primeros 20 compases de la obra encontramos cómo el violonchelo acompaña al violín realizando un *pizzicato* con ciertas reminiscencias de la técnica jazzística de *Walking Bass* (bajo caminante). A menudo el intérprete deberá preguntarse con qué dedo realizarlo, siendo generalmente los más usuales el pulgar, el índice o el corazón. Para esta en concreto, y teniendo en cuenta que la estética trata de recordar una atmósfera jazzística que podría evocar la comparación del violonchelo con el contrabajo, sugiero que sea el dedo pulgar el encargado de hacer todos los *pizzicati* ya que el timbre del sonido resultante es más redondo y adecuado en este sentido.

Acordes de dos o más sonidos en pizzicato

Muy frecuentemente encontramos el *pizzicato* a modo de acorde. Este es el caso del siguiente fragmento:



Ejemplo 36. *Symbolica*, página 4, 3er y 4º compás.

Resulta particularmente interesante ya que debido a su velocidad será necesario alternar para la realización de esta técnica el uso del pulgar y el índice de la mano derecha. Utilizando el pulgar en dirección derecha-izquierda para los

acordes graves (cuerdas sol y do) y el índice en dirección contraria para las agudas (cuerdas la y re), conseguiremos ejecutar estos compases al *tempo* indicado. El autor indica la dirección del *pizzicato* con flechas.

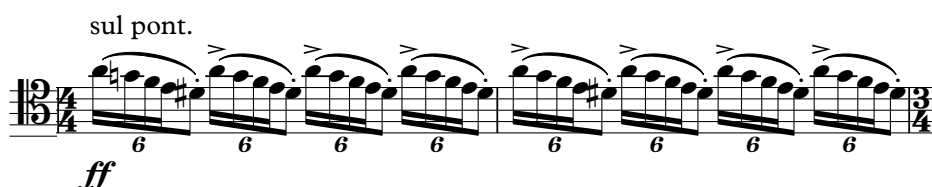
Otros ejemplos de acordes de dos o más notas los encontramos en *Nila* (cc. 306-308, *One Fell Swoop* (cc. 79-81, 85-89...) o *Woman at a Window* (cc. 19-20).

Recursos tímbricos

Si bien ya hemos analizado algunos recursos tímbricos tales como los armónicos o el trémolo, a continuación me detendré a examinar otros más relacionados con el punto de contacto del arco sobre la cuerda y su presión sobre ella. Para Greco, la importancia del timbre es absoluta. Por esta razón en la totalidad de sus obras se encontrarán indicaciones haciendo alusión a este parámetro del lenguaje sonoro.

a) *Sul pont.*

Con esta indicación se insta al intérprete a pasar el arco muy cerca del puente, casi rozándolo. De esta forma se produce un sonido muy particular con un timbre muy metálico. La razón de que sea así es que el sonido que se produce atenúa o elimina a la nota fundamental mientras que sí se escuchan en toda su riqueza una tremenda variedad de armónicos del sonido en cuestión.



Ejemplo 37. *One Fell Swoop*, cc. 229-230.

Este pasaje si se realizara con una digitación que requiriera cambio de cuerda habría de vigilarse de forma especial mantener el punto del arco sobre la cuerda cercano al puente en todo momento.

Esta indicación aparece en muchos otros lugares tanto de ésta como de otras de sus obras a menudo combinado con otro tipo de dificultades. Así sucede en *Symbolica* (primer pentagrama y otros), *Nila* (cc. 81-83...), *The Jewel of Istanbul* (c.3 y últimos 3 compases de la obra, en esta obra la indicación aparece en inglés *-on the bridge-*) o de nuevo en *One Fell Swoop* (cc. 16, 119-122, 198...).

b) Sul tasto

Cuando aparecen estos términos es necesario pasar el arco en un punto de contacto de la cuerda que se encuentre sobre el diapasón, habiendo un margen de varios centímetros para ello dependiendo del color del sonido que el intérprete decida buscar para cada momento concreto. El efecto resultante de esta técnica es un sonido que incluye a la fundamental pero carece de la mayor parte de armónicos, por lo que es muy opaco y algo nasal.



Ejemplo 38. *Nila*, cc. 142-146.

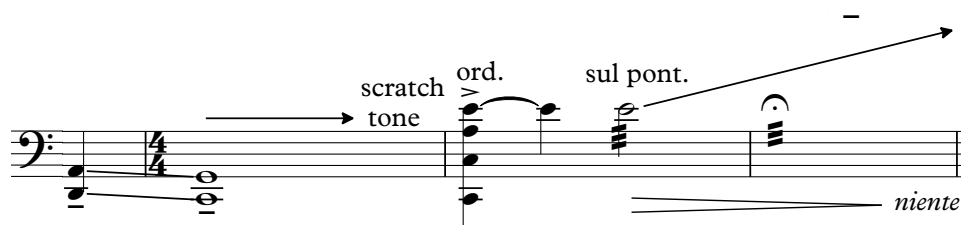
Se observan aquí una serie de notas escritas en clave de sol y en registro agudo. En este caso concreto será muy importante calcular de forma muy precisa el punto de contacto del arco sobre la cuerda para que el *sul tasto* no produzca una calidad de sonido indeseable. Al tener los dedos de la mano izquierda en una posición aguda, el fragmento de cuerda vibrante se reduce, por

lo que el margen para acercar el arco al diapasón no será tan amplio como si tocáramos en un registro más grave.

Se trata este de un recurso muy poco utilizado por Greco pero que podemos encontrar en otras obras como *Woman at a Window* (c.191).

c) Sonido roto

Este recurso, muy poco utilizado por el autor en su repertorio para violonchelo, aparece al final de la obra *One Fell Swoop*:



Ejemplo 39. *One Fell Swoop*, c. 312-314.

Mediante una sobrepresión del arco sobre la cuerda, coordinada con una velocidad de arco algo inferior a lo que sería proporcional para un sonido ordinario, se produce ese sonido rasgado (*Scratch Tone*) que demanda el compositor. Este es el único ejemplo en el que podemos encontrar esta técnica dentro del repertorio para violonchelo de Greco.

d) Sordina

Continuando con el gran abanico tímbrico de las obras analizadas, cabe destacar la sordina como nuevo recurso para aportar variedad a este parámetro del sonido. Con ella se obtiene no solo un volumen inferior sino un timbre más oscuro y nasal. Aunque existen diversos tipos de sordinas, el autor no hace

de este recurso los podemos encontrar en diversos puntos de esta misma obra así como en *A Tientas* (nº9 de ensayo), en una larga sección de *Nila*, del c.5 al 29, así como en otros fragmentos de esa obra, *Curvas peligrosas* (nº 3 de ensayo y otros fragmentos) y *Symbolica* en varios pasajes destacando los 5 últimos pentagramas de la página 5.

DIFICULTADES COMBINADAS

***Pizzicato* de mano izquierda simultáneo al paso del arco**

Este efecto, muy presente en su obra para violonchelo, consiste en la ejecución con el arco de una nota normalmente larga mientras que se realiza un *pizzicato* con la mano izquierda, por lo general, en cuerda al aire. A continuación se ofrece el siguiente ejemplo:



Ejemplo 42. *The Jewel of Istanbul*, cc. 100-102.

Aquí encontramos este recurso enriquecido con un armónico natural sobre la cuerda la. Se recomienda ejecutarlo con primer dedo para poder pulsar la cuerda re con el tercer dedo, todo ello sin que afecte a la estabilidad del arco que debe producir un sonido homogéneo.

El *pizzicato* de mano izquierda simultáneo al paso del arco lo podemos encontrar en casi la totalidad de obras de José Luis, como por ejemplo en la *One Fell Swoop* (cc. 38, 40, 42...), *Nila* (cc.228-232), *Curvas peligrosas* (cc.1143-145...), *Symbolica* (segunda página dos primeros pentagramas) o

Woman at a Window, combinado con dobles cuerdas en el arco a partir de la letra E de ensayo.

Pizzicato con glissando

El resultado de esta técnica produce un sonido muy expresivo y característico. Observemos el siguiente ejemplo:



Ejemplo 43. *Woman at a Window*, c. 192.

Este compás se ve enriquecido por el *sul ponti* donde culmina el *gliss* del *pizzicato*. Se recomienda realizar pulsar la cuerda con el dedo corazón de la mano derecha mientras sujetamos el arco para rápidamente poder pasarlo sobre la cuerda junto al puente, tal y como indica la partitura. Se trata de un recurso poco frecuente como tal en la obra de Greco⁸⁷.

Pizzicato izquierda-derecha

Este singular efecto podría evocar en cierta forma el sonido de una campana, ya que se trata de dos notas de la misma altura pulsadas repetidas en un corto espacio de tiempo:



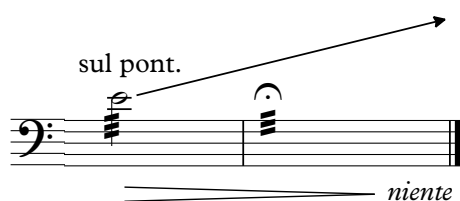
Ejemplo 44. *The Jewel of Istanbul*, cc. 178-180.

⁸⁷ Véase ejemplo 43, minuto 11'11'' del siguiente vídeo: <https://youtu.be/IA1LLOLKAAG>

En este ejemplo se propone realizar el *pizzicato* de mano izquierda de la fusa (+) pulsando el cuarto dedo sobre la cuerda sol al aire, para inmediatamente después pulsar la negra con el pulgar de la mano derecha sobre la cuerda do en cuarta posición pisando con el primer dedo de la mano izquierda. Otro fragmento similar se encuentra en lo cc.76-78 de *The Jewel of Istanbul*. Este recurso es utilizado de forma poco frecuente.

Trémolo glissando

Una nueva combinación utilizada por el autor es la de usar un rápido trémolo con el arco a la vez que un *glissando* en la mano izquierda.



Ejemplo 45. *One Fell Swoop*, cc. 314-315.

Aquí el recurso se ve además enriquecido por el sonido metálico propio del *sul ponti*. Como en el resto de casos de trémolo se recomienda ejecutarlo en la parte superior del arco y en esta ocasión sobre el puente, ralentizando el golpe de arco poco a poco hasta llegar a desaparecer (*a niente*) y ascendiendo en la afinación de forma constante en todo momento hasta el final del diapasón. Lo encontramos también en otros pasajes como los cc.307 y 308 de *One Fell Swoop*, donde además incluye *Sul ponti*. En el c.476 de *Curvas Peligrosas* encontramos una variante similar en dobles cuerdas aunque en lugar de en tremolo con semi corcheas repetidas.

En los cc.58-60 de *Nila* encontramos un ejemplo muy particular, ya que incluye la rápida alternancia entre dos notas. Aquí mostramos el compás 58 (en clave de sol) a modo de ejemplo:

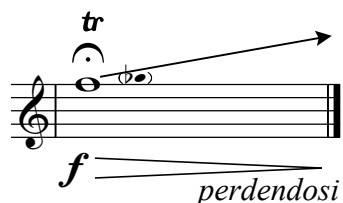


Ejemplo 46. *Nila*, c. 58.

Se propone interpretar estas notas (y los dos compases siguientes) en primer lugar sin trémolo pero siempre con el mismo dedo (tercero) para practicar tanto el ritmo como la afinación. Posteriormente se añadirá el trémolo y finalmente el *diminuendo*.

Trino con glissando

Al final de *Nila* se utiliza un efecto similar al usado el final de *One Fell Swoop*. En esta ocasión en lugar de realizar un trémolo con el arco, éste pasa normalmente sobre la cuerda mientras la mano izquierda realiza un trino con el *glissando* ascendente para también terminar en la desaparición del sonido (aquí en lugar de *A niente* utiliza *perdendosi*).



Ejemplo 47. *Nila*, c. 395.

Teniendo en cuenta que en este caso concreto empezamos en un registro agudo, es importante que el dedo que realiza el glissando (se recomienda el primero) y el que hace la batida (se recomienda el segundo) estén cada vez más cerca el uno del otro conforme más agudo sea el sonido. Esta combinación en concreto es poco frecuente en la obra del autor.

Trémolo sul ponti

Este efecto tremendamente colorista es utilizado en el siguiente ejemplo:



Ejemplo 48. *Nila*, c. 81.

Aunque no aparece marcado como trémolo, la repetición de notas a esa velocidad crea un efecto muy similar.

Trémolo *sul ponti* en dobles cuerdas con *gliss*

En el siguiente ejemplo encontramos un pasaje sumamente particular y muy complejo técnicamente. En él convergen diferentes problemáticas a tener en cuenta:

En principio las notas aparecen repetidas y medidas para poco a poco ir desembocando en un golpe de arco trémolo a la punta con la particularidad del *glissando* en la voz inferior, para la realización del cual entre otras aspectos a tener en cuenta se requerirá buscar una digitación idónea que permita ejecutar la doble cuerda además del movimiento deslizante sobre la cuerda re. En el

c.184-185 de *Woman at Window* encontramos este mismo efecto pero sin *glissando*.

los golpes de arco incrementan en velocidad paulatinamente

poco a poco a

115

----- sul pont.

118

f

121

----- ord.

mp *p*

Ejemplo 49. *One Fell Swoop*, cc. 115-122.

Trémolo col legno battuto

Aquí una variante del trémolo ejecutado ahora con la vara del arco:

col legno battuto

pizz.

pp *mp*

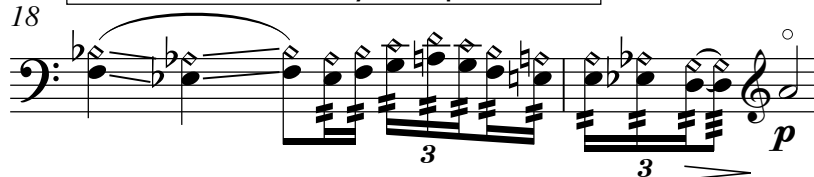
Ejemplo 50. A *Tientas*, 4º y 3er compás antes del nº 20 de ensayo.

La ejecución es muy similar a la anterior pero en este caso variando el ángulo del arco, de manera que sea la vara junto a las cerdas las que rocen la cuerda. Es un recurso poco utilizado por el autor en su obra para violonchelo.

Trémolo en armónicos

En este caso encontramos el *tremolo* pero con armónicos artificiales:

N.B. All glissandi take up the full metric value of the notes to which they correspond.



18

3

3

p

Ejemplo 51. *The Jewel of Istanbul*, cc. 18-19.

A pesar de que no aparece de forma explícita la palabra trémolo, se da por supuesto debido a las líneas que cruzan la plicas solicitando la repetición de las notas que a esa velocidad produce un resultado sonoro de trémolo. También cabe destacar la dificultad añadida de una rítmica compleja y unos armónicos artificiales de intervalo de cuarta justa. Para un pasaje así se recomienda solfear en primer lugar sin instrumento para asegurar el ritmo interno, en segundo lugar realizar con notas largas los armónicos artificiales para asegurar la afinación y finalmente añadir el tremolo ejecutado en la parte superior del arco⁸⁸. Vuelve a repetirse este recurso en *The Jewel of Istanbul* (c.29).

Trémolo armónico con *glissando*

Una nueva propuesta de trémolo, tan usual en la obra de Greco, lo encontramos enriquecido con el *glissando* en estos compases:

arco/sul pont.



3

niente

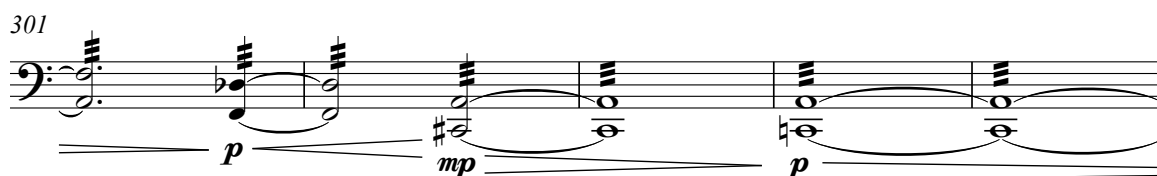
Ejemplo 52. *A Tientas*, cuatro últimos compases.

⁸⁸ Véase ejemplo 51, minuto 13'29'' del siguiente vídeo: <https://youtu.be/IA1LLOLKAAG>

La dificultad estriba principalmente en la mano izquierda, cuya distancia entre el dedo que pisa a modo de cejilla y el que roza a distancia de cuarta justa debe ser muy exacta a pesar de los *glissandi*. Se propone la digitación de primer dedo pisando y cuarto rozando. El hecho de que esté indicado *sul ponti* no afecta demasiado al sonido final, ya que cualquier armónico debe ejecutarse por norma general bastante cerca del puente.

Trémolo doble cuerda

También es posible encontrar pasajes de trémolo *ordinario* en doble cuerda, como el siguiente:



Ejemplo 53. *Nila*, cc. 301 a 305.

Para un pasaje como este se recomienda estudiar con manos separadas. En primer lugar, sería conveniente practicar la afinación realizando notas largas sin trémolo y en segundo lugar practicar el trémolo con cuerdas al aire con la finalidad de mejorar la capacidad para conseguir la dinámica solicitada a través de los reguladores propuestos.

Acordes con arco y cambio de posición

Es frecuente encontrar acordes que para ser ejecutados requieren ser arpeggios con el arco de forma obligatoria ya que el registro es tan grande que implica un cambio de posición dentro del mismo acorde. Este es el caso del siguiente ejemplo:



Ejemplo 54. *One Fell Swoop*, c. 236.

Para ejecutarlo se ha de interpretar las notas mi bemol-do del bajo en segunda posición y las notas superiores si bemol-fa bemol en tercera posición. Otros ejemplos se pueden encontrar en obras como *Nila* (c. 272), o a partir del c.117 en *Woman at a Window* (a pesar de no ser acordes como tal se trata de una serie de arpeggios a alta velocidad que auditivamente se traducen en acordes desplegados). En *Woman at a Window* aparece de nuevo esta casuística en los cc.199, 329 y 330.

Acordes en *pizzicato* y cambio de posición

De la misma forma encontramos este tipo de acordes, pero ahora *pizzicato*, como ocurre en el siguiente ejemplo (escrito en clave de fa en cuarta):

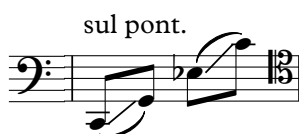


Ejemplo 55. *One Fell Swoop*, c. 100.

Será conveniente para su ejecución coordinar ambas manos correctamente, adelantando ligeramente el cambio de posición a la pulsación con el pulgar de la mano derecha. En esta misma obra aparece esta situación en más ocasiones como puedan ser en los cc.150, 152 o 154.

Glissando con sul ponti

En otras ocasiones aparece la necesidad de realizar *glissando* con la mano izquierda, lo que conlleva además necesariamente un cambio de posición, mientras pasamos el arco sobre el puente como ocurre en la siguiente ejemplo (escrito en clave de fa en cuarta):



Ejemplo 56. One Fell Swoop, c. 285.

En este caso la exigencia no es excesiva ya que nos encontramos dentro de un registro medio-grave. En los cc. 307-308 de esta misma obra encontramos de nuevo este caso, pero por la dificultad añadida del tremolo, como ocurre también en los dos últimos compases de la obra.

Síntesis del lenguaje instrumental en su obra para violonchelo

Tras todos los ejemplos propuestos, son varias las conclusiones que podemos obtener acerca de la utilización que hace del lenguaje instrumental en su obra para violonchelo. Una de las observaciones más aclaratorias sería la importancia que tiene para él el trabajo de los recursos tímbricos del instrumento. Técnicas como el *sul ponti*, *pizzicato*, trémolo, *sul tasto* o *glissando* son encontradas muy frecuentemente en su producción. Como hemos analizado anteriormente, muchas de ellas se utilizan en ocasiones de forma superpuesta (*gliss* más *tremolo*, *gliss* más *pizz* o *sul ponti* más *tremolo*, sólo por citar algunos ejemplos). Por esta razón será muy recomendable tener presente este aspecto a la hora de interpretar cualquiera de sus obras, tratando de resaltarlo y dedicando al estudio del mismo el tiempo necesario para producir una interpretación exitosa de dichos recursos. Según Fallowfield⁸⁹ todavía no existe una definición consistente sustentada por textos musicológicos acerca del término *Técnicas Extendidas*: “La definición está cambiando porque la idea de lo que es poco convencional, poco ortodoxo e inadecuado cambia con el tiempo y con la práctica”⁹⁰. Aún así, encontramos numerosas de las citadas por Russi Guzmán⁹¹ tales como el *Col legno*, *col legno battuto*, *jetè* (o *ricochet* en inglés), trémolo, *sul ponticello*, *sul tasto*, *glissando* en *pizzicato* o *glissando* en armónicos.

Otro aspecto a tener en cuenta es su uso de la rítmica, empleando a menudo síncopas y valores irregulares que dificultan considerablemente la ejecución del pasaje. Por esta razón será conveniente clarificar aspectos

⁸⁹ Ellen Fallowfield. *Cello map: A handbook of cello technique for performers and composers. Tesis Doctoral. (Birmingham: University of Birmingham, 2009), 27*

⁹⁰ Traducción del autor. Original: “The definition is in flux because the idea of what is unconventional, unorthodox and improper changes with time and with Practice.”

⁹¹ Luisa Fernanda Russi Guzmán. *El violonchelo desde una mirada contemporánea: Creación de un método basado en la exploración de las técnicas extendidas para violonchelo y la libre improvisación musical. Programa de Música. Línea de profundización en Musicología. (Colombia: Universidad Autónoma de Bucaramanga, 2021)*

relativos a lenguaje musical, cantando o solfeando el fragmento en cuestión si fuera necesario antes de llevarlo a la ejecución instrumental.

De lo anterior se deriva una nueva problemática existente principalmente en aquellos pasajes de gran velocidad. Me refiero a la necesidad de encontrar una digitación adecuada. Teniendo en cuenta la escritura del autor, llena de fantasía y libertad creadora, será necesario buscar soluciones en ocasiones poco convencionales para poder interpretar la partitura correctamente. Esto forzará al instrumentista a expandir sus horizontes en cuanto a las habilidades técnicas aprendidas buscando ahora alternativas que sirvan de forma exclusiva a este lenguaje violonchelístico revolucionario.

El sistema de notación es completamente clásico y es el uso que hace del mismo lo que aporta un carácter único a su lenguaje instrumental. Como he mencionado en anteriores apartados, otros compositores actuales poseen sistemas de notación muy elaborados siendo en ocasiones tan personales que requieren de una explicación previa al inicio de la partitura. En el caso de Greco encontramos algunos elementos como el *glissando* que, aún no siendo innovador *per se*, aportan gran personalidad a su escritura. A modo de ejemplo, recordemos cómo siempre que indica este efecto solicita al intérprete que el *glissando* comience justo al inicio de la primera nota y se ejecute durante todo su valor. Es uno de los recursos que incluye en la práctica totalidad de sus obras, contribuyendo así a aportar un sello personal. En este sentido, es digno de reseñar el advertir cómo el autor se ha mantenido fiel a una estética propia al margen de las modas e influencias circundantes.

Capítulo 6

***One Fell Swoop*: proceso creativo y propuesta interpretativa**

En este apartado pretendo no únicamente mostrar una serie de propuestas metodológicas creadas por mí para el estudio de una obra nueva dedicada a mi instrumento sino también lo que considero aún más importante, transparentar el proceso creativo que viene dado en primera instancia por la composición de la obra de manos del autor, José Luis Greco y en segunda instancia por las aportaciones realizadas desde el punto de vista del intérprete, en este caso, yo mismo. Se trata de la obra *One Fell Swoop*, compuesta en 2021 para violonchelo solo a petición mía. Con la intención de incluirla como objeto de estudio en la presente tesis, solicité a José Luis que la compusiera en varias ocasiones aunque no fue hasta 2021 cuando le concretara mi deseo de que la dedicase al violonchelo en solitario. También le manifesté mi interés en incluirla en la Guía Docente de mi centro de trabajo (Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada) con el afán de divulgar su obra entre el alumnado de violonchelo. Fue finalmente el 13 de noviembre de 2021 cuando Jose Luís me escribiera el siguiente mensaje: “¡Querido Alberto, el picor de la composición ya me picó definitivamente y hoy he empezado el nuevo solo para tí!”⁹² Mi idea no era otra que la de, aprovechando mi cercanía al autor, documentar tanto el trabajo realizado en conjunto durante el proceso de composición como mi posterior estudio de la misma.

Ha sido para mí un verdadero privilegio poder aportar mis conocimientos violonchelísticos al servicio de la creación de la que considero una gran obra. La singularidad de la sección que propongo ahora reside en la relación entre compositor e intérprete. Ésta ha facilitado una serie de datos que mostraré más adelante, a partir de los cuales podré documentar la evolución del proceso creativo de *One Fell Swoop*. Asimismo aportó como material complementario el vídeo citado en mi Anexo I, dedicado a esta sección a partir del minuto 14'47''.

⁹² Mensaje de whatsapp recibido el 13/11/2021 a las 19.03h



Captura de pantalla del vídeo con 102 ejemplos del repertorio para violonchelo de José Luis Greco, elaborado como material complementario. Fuente: Archivo personal del autor.

Dos fechas delimitan el punto de inicio y el de conclusión de la obra. Se trata del 13 de noviembre de 2021 y del 6 de diciembre de ese mismo año (más del triple de lo que le llevara escribir *Symbolica*, su otra obra escrita hasta el momento para violonchelo solo). En ese transcurso de tiempo recibí numerosas propuestas por parte de José Luis para la interpretación de diferentes fragmentos. La conexión entre intérprete y compositor es extremadamente fluida como se podrá apreciar más adelante, con un rápido intercambio de mensajes tanto de texto como de voz e incluso vídeo. Frecuentemente en un mismo día surgían diferentes propuestas por parte de José Luis, a las que yo trataba de responder de la forma más inmediata posible. Todo ello muestra no sólo el compromiso adquirido entre nosotros sino un sentimiento auténtico de ilusión ante la creación de esta nueva obra. Una vez terminada, decido transcribir todos los mensajes de audio que nos hemos intercambiado a través de WhatsApp. A la descripción que realizaré sobre este proceso creativo se le sumarán los mensajes de texto tanto de WhatsApp, como de correo electrónico intercambiados durante ese periodo con el mismo propósito. Como

observaremos más adelante, la mayoría de dudas por parte del compositor están relacionadas con la técnica del instrumento. Se producirá una relación de influencia mutua, ya que a menudo le mostraré a través de grabaciones las diferencias en el resultado sonoro resultantes de elegir una u otra opción. El hecho de que este proceso sea interactivo, se puede observar a través de diferentes ejemplos. Cuando el autor me solicitaba interpretar varias opciones para un mismo fragmento podía escuchar, no a través de un programa informático sino a través de un instrumento acústico, los diferentes resultados. Por otra parte, cuando José Luis me consultaba sobre la viabilidad técnica de algún pasaje mi respuesta le influía a la hora de tomar una decisión compositiva. Este proceso de retroalimentación ha sido sin duda una de las mayores aportaciones que puedo mostrar dentro de esta propuesta.

Situación y significado dentro de su catálogo

Atendiendo a su catálogo general, esta obra fue compuesta inmediatamente después que *Six impossible things before breakfast*, para clarinete, viola y piano o que *Anthropology 101*, para flauta, percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo (ambas de 2021) y antes que *My Lady laments no longer* (2022) para clave solo.

Dentro de su producción dedicada al violonchelo es 9 años posterior a *Symbolica* (2002), para violonchelo solo, y cinco años a *Woman at a Window* (2016), para violín y violonchelo. Considero importante puntualizar que he tenido la ocasión de trabajar ambas obras con José Luis en el pasado y las he interpretado en público en su presencia. Si tenemos en cuenta que la obra *Woman at a Window* fue dedicada a mi hermano Pablo Martos y a mí después de haber trabajado también conmigo *Symbolica*, resulta interesante que *One Fell Swoop* fuera la segunda obra escrita para mí. Se trata pues de la tercera obra que voy a trabajar junto al compositor. José Luis suele tener en mente, cuando es posible, al dedicatario/a de su obra mientras la está componiendo. Esta información que me ha transmitido él directamente hace que a menudo, cuando la está escribiendo, piense en las virtudes de dicho intérprete con la finalidad de que pueda sacar el máximo rendimiento a la composición en la que se encuentre inmerso. Dicho esto, he de exponer que aunque su obra para violonchelo en general es de una dificultad técnica muy alta, *One Fell Swoop* es probablemente la más exigente ya que demanda un dominio instrumental extremo y una gran energía por parte del intérprete como veremos más adelante. Aunque no deja de ser en cierta forma halagador el hecho de que confíe en mí a la hora de escribir una obra de una dificultad tan alta, he de señalar que se trata de uno de los retos más importantes a los que me he enfrentado como intérprete.

Fase inicial o de creación

En este apartado me centraré en la relación entre José Luis Greco y yo durante el proceso de creación de la obra. En él explicaré cada uno de los pasos que tuvieron lugar en la creación de la misma. Para ello he ordenado todas las conversaciones, ya sean por escrito o de forma oral, que hemos mantenido y las he utilizado para estructurar esta primera fase de gestación.

El 14 de noviembre de 2021, día siguiente al inicio de la composición, comienza el proceso de colaboración compositor-intérprete. A las 11.05h recibo los 19 primeros compases de la obra. Le indico a José Luis que el compás cuatro parece muy exigente técnicamente pero que no debe haber problema una vez estudiado.



Ejemplo 57. *One Fell Swoop*. c. 4.

La razón de mi preocupación acerca de este compás reside en la necesidad de realizar la voz superior sobre la segunda cuerda para poder hacer sonar al mismo tiempo la tercera cuerda al aire (sol), todo ello ascendiendo en patrones poco convencionales y a un *tempo* rápido. Intuyo desde el primer momento que será necesario buscar una digitación muy específica que pueda facilitar el pasaje en la medida de lo posible.

A las 12.25 me pregunta cuál de estas cuatro opciones podría funcionar mejor (cada una de ellas consta de dos pentagramas) :

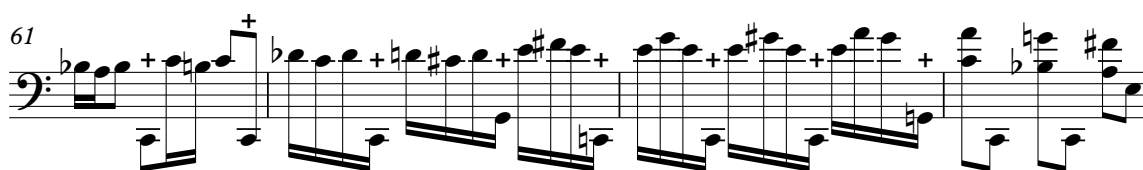
The image displays a musical score for a piano exercise titled "One Fell Swoop". The score is presented in four different options, labeled A, B, C, and D, each showing a different fingering and articulation for the piano part. The music is in 3/4 time and consists of 18 measures. Options A, B, and C are written in treble clef, while option D is written in bass clef. Each option shows a different fingering and articulation for the piano part. Option A uses a simple fingering with slurs. Option B uses a more complex fingering with slurs and accents. Option C uses a different fingering with slurs. Option D uses a different fingering with slurs and accents.

Ejemplo 58. *One Fell Swoop*. Prueba 1.

Le respondo que de estas cuatro opciones que me manda, todas son posibles. La primera opción es realmente incómoda y la última sería la más sencilla de todas. La segunda y la tercera opción se diferencian únicamente en pisar o hacer armónico el re blanca con puntillo. Le indico también que la última

opción es muy sencilla y suena muy abierta por la cuerda re al aire. Le propongo grabar un ejemplo si lo desea aunque finalmente no me lo pide. Ese mismo día me responde que en efecto es lo que se imaginaba y que iba a optar por la segunda opción. Inmediatamente después me comunica que quizá sea aún mejor la tercera opción, con el re pisado. Yo le respondo que en mi opinión la opción con el re armónico proporcionará una afinación más estable, decidiéndose José Luis finalmente por mi recomendación y dando la sesión de trabajo de este día por terminada.

El 17 de noviembre a las 19.18h me envía el primer tercio de la obra, de unos tres minutos y medio de duración, que incluye varias modificaciones con respecto a los 19 primeros compases que me envió el 14 de noviembre. Me pregunta mi opinión y le indico que la riqueza rítmica que consigue junto a las dobles cuerdas con líneas melódicas internas me resulta sorprendente. Aprovecho también para preguntarle por los *pizzicati* de los compases 62 y 63 en la cuerda do. En la versión que me envía aparecen como *pizzicato* de mano izquierda, pero le propongo hacerlos con el pulgar de la mano derecha. Me responde que le parece muy bien y que si esto también es aplicable para las notas sol de los compases 62 y 63, a lo que yo respondo que sí. Este es el fragmento sobre el que discutimos:



Ejemplo 59. *One Fell Swoop*. Prueba 2.

Con la opción propuesta por mí, realizo todos los *pizzicati* pulsando con la mano derecha, alternando índice para la cuerda la y pulgar para la cuerda do y sol al aire (sin pisar con los dedos de la mano derecha).

Al día siguiente, el 18 de noviembre, José Luis, me envía un fragmento de audio. Me indica que suena como *sul ponti* (arco sobre el puente) pero exagerado hasta el límite y tocado *ffff*, golpeando las cuerdas. Me pregunta si es así como se consigue o si existe otra forma de ejecutarlo. Le contesto que se consigue tocando *forte* y *subponti*. En la grabación me da la impresión de que pasa el arco a una cierta velocidad pero que no trata de conseguir un triple fuerte sino únicamente un *forte*. También le indico que creo que el ruido que se produce al caer los dedos de la mano izquierda en la cuerda se hace más audible porque en muchos momentos el inicio de cada grupo comienza con cuerda al aire. Cuando me envía esta duda no sé para qué parte de la obra está destinada a aplicarse. Sólo cuando me la entrega al completo observo que hace referencia al final de la misma:



Ejemplo 60. *One Fell Swoop*. Prueba 3.

Este fragmento, que continúa en dinámica fortísimo, podría estar inspirado en la duda que me plantea. Concretamente en el *Scratch Tone* del compás 312 (errata al escribir *scatch*), si bien no es exactamente el mismo efecto que me envía en la grabación del 18 de noviembre.

El 19 de noviembre a las 12.07h. me envía un fragmento doble cuerdas con *glissando* en la nota más grave. El *glissando* debe durar el valor entero de la nota. Me pregunta si el pasaje posible:

110 *lo más legato posible*

115 *f*

119 *mf p*

Ejemplo 62. *One Fell Swoop*. Prueba 5.

El 22 noviembre a las 11.10h le respondo que después de observar detenidamente los compases 112 a 120, prácticamente toda la voz inferior se puede hacer con *glissando* aunque resulta extremadamente difícil técnicamente. Le indico también que la mayor dificultad se encuentra en la tercera negra del compás 116. El primer dedo debe pasar bastante por encima del segundo para poder hacer las notas do y si corcheas de la voz inferior. Se trata de un ejemplo similar al que le puse el día anterior. A los pocos minutos le envíé un mensaje preguntándole acerca del compás 118 y 119. Mi duda reside en que, al haber en ambos compases cuatro corcheas ligadas, si quisiera *glissando* entre cada una de ellas, se debería buscar una digitación muy específica. Por otra parte, le pregunto si el *gliss* del c.118 lo desea solamente entra en mi-re / mi-re. En ese caso quizá sería conveniente partir los arcos. Si tuviera interés en que el *gliss* de la voz inferior fuera continuo, le comunico que la tercera parte del compás 116 sería realmente incómoda aunque no imposible. Ese mismo día a las 12.50 José Luis me envía el siguiente pasaje para que le dé mi opinión:

24 *lo más legato posible*

pp subito *cresc. poco a poco*

27

30 *f*

Ejemplo 63. *One Fell Swoop*. Prueba 6.

Me agradece el que responda tan rápidamente a sus dudas y me comunica que le encanta estar trabajando conmigo. Va a dejar a mi juicio el dónde hacer los *glissandi* y me pide amablemente un pequeño vídeo del pasaje para poder hacerse una idea más clara. También me traslada el carácter que busca en este pasaje. Se trata de una sensación casi de dolor, tratando de alcanzar algo inalcanzable, como si se intentara trepar una montaña.

La sensación de la que habla es casi de angustia. Me pide finalmente que haga los *gliss* siempre que pueda, exceptuando los dos compases que me resultan más difíciles.

A las 15.09 le respondo que me pongo a ello, aunque necesitaré un par de días al menos para estudiar tan exigente pasaje y poder grabarlo en video. También le planteo si ha concebido la posibilidad de realizar este fragmento una octava más baja. Me responde que ha estudiado la posibilidad pero piensa que no expresaría el sentimiento que desea.

El 24 de noviembre a las 19.26h y antes de que le haya enviado el vídeo solicitado, me pregunta si el siguiente pasaje se puede ejecutar *col legno battuto* a esa velocidad y con esa digitación. He aquí el fragmento:

♩ = 120
 III IV col legno battuto

37 I II III IV3 I II III IV 3 3 3 3 3 3 I II III IV3

40 3 3 3 3 3 3 I II I II

43 III IV I II III IV I II III IV I II III IV

Ejemplo 64. *One Fell Swoop*. Prueba 7.

A las 19.48, antes de haber visto este nuevo fragmento, le envió el vídeo que me había solicitado sobre el pasaje con *gliss*. A las 19.53 me pregunta cómo creo que sonaría en *sul ponti*. A las 19.59 le comunico que creo que podría funcionar bien. El pasaje es bastante complicado pero muy expresivo. Lo probaré al violonchelo y le diré algo lo antes posible.

El día 26 a las 20.15 le envió un pequeño vídeo del fragmento en *col legno battuto* para que observe el resultado sonoro. Le indico que daría tiempo a hacerlo a esa velocidad, sobre todo si se puede usar algo de cerdas. Sería *col*

legno battuto pero no exclusivamente golpeando con la vara ya que esto lo hace más difícil de controlar. El involucrar un poco de cerdas facilita el pasaje, sobre todo si tenemos tres tresillos y dos semicorcheas, como por ejemplo en el compás 36. Le propongo hacer tres notas abajo y dos arriba, como en el vídeo que le acabo de enviar. Con respecto a las cuerdas sobre las que propone realizar algunos acordes de dos notas, le indico alguna pequeña sugerencia tal como cambiar las cuerdas que él indica para las notas la y mi de los compases 36, 37 y 38, haciéndolo en tercera y segunda cuerda, en lugar de tercera y cuarta. A las 20.21 José Luis me agradece el vídeo y me comunica que entiende perfectamente a qué me refiero. El hecho de involucrar algo de cerdas le parece muy bien. Me dice que ha estado alargando muchísimo esta sección, alternando los golpes de arco *col legno* con otras en *ordinario*, usando siempre ese tipo de figuras rítmicas. También me comenta que no le importa en qué cuerda lo toque, razón por la que decide no indicarlo en la partitura y dejarlo a mi elección. Me indica que el pasaje va a resultar con un número alto de compases *ordinario* y otros tantos *col legno*, alternando después entre uno y otro a un ritmo más rápido. Con respecto al fragmento anterior con *glissandi* del que no estaba totalmente satisfecho, me indica que finalmente lo va a escribir una octava más baja y que cree lo voy a agradecer. Inmediatamente después, le respondo con respecto a este mismo fragmento que grabé indicándole que puede funcionar muy bien en *ponticello* o *sul ponti*. En mi opinión, los primeros compases resultan muy interesantes con este timbre aunque dicho efecto cambia a partir de la dinámica fuerte. Le sugiero que otra opción sería ir poco a poco de *ordinario* a *sul ponti*. A las 20.32 José Luis me envía la nueva versión de este fragmento y me indica que ha añadido un pequeño texto que lo precede para intentar transmitirme más claramente la sensación que busca:

la idea de este pasaje es que la dinámica, el timbre de normal a sul pont, y el arco arriba y abajo todo vaya en crescendo y aumentando hasta el último compas, donde la tensión se resuelve por un gesto en dirección contraria.

46 *lo más legato posible*

pp subito *cresc. poco a poco*

poco a poco a ----- sul pont.

50 *f*

54 ----- ord.

Ejemplo 65. *One Fell Swoop*. Prueba 8.

El 28 de noviembre le comunico que funciona muy bien en la práctica y le doy las gracias. Él me responde que finalmente la obra durará unos 12 minutos, tal vez algo más larga de lo que yo esperaba. También me comenta que aún quiere revisar los últimos compases que le parecen además los más difíciles.

El 30 de noviembre a las 11.57 José Luis, me envía un último fragmento para que le dé mi opinión. Le preocupa especialmente si es factible el segundo pentagrama usando golpe de arco *col legno* a esa velocidad. Se trata del siguiente fragmento:

♩ = 70

56

♩ = 70

58 col legno

Ejemplo 66. *One Fell Swoop*. Prueba 9.

Le explico con respecto al compás 56 y 57 que esas fusas efectivamente se pueden ejecutar. Puntualizo que al ser necesario realizar un salto interválico muy grande desde la primera hasta la segunda nota, que es en esa misma cuerda pero al aire, aportaría claridad realizar un pequeño *pizzicato* de mano izquierda. Le pongo un ejemplo concreto en la misma nota de voz en la que le contesto. En lo relativo al compás 58⁹³, le indico que también es factible siempre y cuando la dinámica no sea demasiado piano, principalmente en el tresillo, que sería interesante interpretar con un pequeño acento en la primera nota y haciendo las tres dentro del mismo arco. Le grabo un pequeño ejemplo también en la misma nota de voz.

El 3 de diciembre a las 13.35h me envía la última parte de la pieza, desde los compases, 161 a 315. Esta última sección posee un tempo de negra igual a 110. Me pregunta mi opinión. Le preocupa, especialmente si las ligaduras están correctamente escritas y si todo es factible a ese tempo. El 6 de diciembre

⁹³ Véase ejemplo 66, minuto 20'14'' del siguiente vídeo: <https://youtu.be/IA1LLOLKAaG>

(no le respondí antes porque estaba de viaje y sin violonchelo) le respondo el siguiente texto literal:

Querido Jose Luís! Todo funciona! Los pasajes rítmicos, al ser tan extensos, agotan bastante el brazo derecho y las ligaduras son en ocasiones incómodas para la mano izquierda pero nada que no pueda resolverse con una buena digitación! Es técnicamente muy exigente y apta solo para el alumnado de enseñanzas superiores más avanzado, pero aún así yo lo dejaría todo como está... Es una auténtica pasada! La escritura es de una frescura, inteligencia, refinamiento y originalidad absolutamente apabullante... Mil gracias.

Un abrazo muy fuerte!

Ese mismo día José Luís responde:

Querido Alberto,

Adjunto la partitura completa. Mil gracias por tu impagable ayuda. Como te dije esta mañana, fue una gozada componer esta obra para ti.

Un fuerte abrazo,

JL

Finalmente el 7 de diciembre le escribo el último mensaje de esta serie:

Gracias por este trabajo colosal, por esta absoluta joya que incorporas con letras de oro al repertorio para violonchelo. No te imaginas lo mucho que supone para mí!! Ha sido maravilloso ser partícipe de tu proceso de creación...un auténtico regalo!

Un abrazo enorme!

Análisis de *One Fell Swoop*

En la primera fase del análisis funcional que realizaré de esta pieza (observación en primer orden), me centraré en señalar los elementos más importantes que la componen a nivel estructural. También distinguiré aquellos fragmentos que considero más exigentes técnicamente explicando qué razones me llevan a realizar esta selección. El diferenciar una estructura supone un aspecto clave en la organización de la información recibida tras una lectura de la partitura. Tras organizar dicha información, procederé a seleccionar aquellas que considere más importante para el proceso de montaje de la obra, pudiendo hacer referencia no solo a aspectos formales, sino también a otros puramente técnicos. De esta manera, propongo un análisis enfocado desde el primer momento a lo performativo.

En la siguiente fase de mi análisis realizaré una observación en segundo orden, según la cual tomaré decisiones interpretativas que explicaré de la manera más detallada posible. Para ello incluiré mis observaciones en un diario de campo en el que se indicarán cada una de las sesiones de estudio que he necesitado para el trabajo de esta pieza. Con esta metodología pretendo dejar testimonio del desarrollo del proceso de investigación artística que he llevado a cabo y que se materializará no solo en la interpretación final de la obra sino también en este informe escrito, siguiendo el marco teórico que he descrito en el primer capítulo de este trabajo.

Observación de primer orden

- Estructura:

Con una extensión total de 315 compases, la obra se divide en tres grandes bloques, cada uno de los cuales viene delimitado por una indicación de cambio de tempo y de carácter. De esta forma, nos encontramos con la primera sección (*Intenso*, con la indicación metronómica de negra igual a 90) que abarca

los 96 primeros compases, una segunda sección del c.97 al c.160 (*Tierno*, negra igual a 60) y finalmente la tercera sección que comienza en el c.161 y concluye en el c.315 (*Juguetón, con maldad* y una indicación de negra igual a 110). Nos encontramos por tanto con una primera parte A de 96 compases, una más breve central B de 63 y una final C, la más extensa, de 155. A su vez, atendiendo a los cambios ya sean totales o parciales de material, podríamos diferenciar las siguientes subsecciones:

A (cc.1-96)	B (cc.97-160)	C (cc.161-315)
A1 (cc.1-18)	B1 (cc.97-112)	C1 (cc.161-196)
A2 (cc.19-30)	B2 (cc.113-123)	C2 (cc. 197 con anacrusa- 210)
A1' -puente-(cc.31-36)	B3 puente (cc.124-133)	C1' (cc. 211- 221)
A3 (cc.37-44)	B4 (cc.134-148)	C3 (cc. 222-236)
A1'' (cc.45-56)	B5 (cc.149-160)	C4 (cc.237-285)
A4 (cc.57-66)	-	C5 (cc. 286-296)
A5 (cc.67-78)	-	C6 -coda- (cc. 298-315)
A6 (cc.79-89)	-	-
A7 (cc.90-96)	-	-

TABLA 2. ESTRUCTURA DE LA OBRA. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

- Análisis preliminar de dificultades técnicas:

Conviene señalar que la obra para violonchelo de José Luis Greco posee como norma general un nivel de exigencia técnica verdaderamente alto. Esto hace que sea imprescindible buscar soluciones a numerosos pasajes antes incluso de plantearse cualquier tipo de decisión musical. En mi experiencia he podido observar cómo técnica y música deben ir de la mano en todo momento. En este caso esa fase deberá ser secundaria ya que no será posible tomar decisiones musicales sin haber solventado los numerosos fragmentos de

altísima demanda que el compositor nos ofrece. Para ello resulta imprescindible elegir una digitación adecuada que sirva para facilitar en la medida de lo posible aquellos pasajes más exigentes. Estas soluciones a menudo resultan muy poco convencionales ya que su escritura así lo demanda. Es por lo tanto de una especial importancia realizar una lectura inicial a *tempo* muy lento con el objeto de ubicar dichos fragmentos especialmente complejos técnicamente. Sin este paso previo, resultará imposible iniciar una observación en segundo orden que incluya procesos más complejos por parte del violonchelista. No es posible tomar decisiones interpretativas si no se han solucionado antes todas las demandas técnicas que exige la pieza. Para ello se habrá de tener en cuenta también los diferentes *tempi* con sus respectivas indicaciones metronómicas así como aquellos pasajes con elementos rítmicos especialmente complejos, los cuales representan una parte muy abundante en toda su obra y requieren ser descifrados previamente sin el instrumento. Para ello procederemos a solfearlos a un tempo inferior y subdividir en caso de que sea necesario.

Ubico a continuación aquellos pasajes que encuentro *a priori* más exigentes técnicamente. Los distingo y clasifico en función del tipo de dificultad de la siguiente manera:

Dificultad técnica	Compases
- Digitación compleja	- cc. 4-6, 19-23, 25-29, 62-63, 92, 94, 123-127, 176-180, 190-194
- Dobles cuerdas poco convencionales	- cc.19-23, 25-29, 38, 40, 42-44,
- Arco + pizz mano izquierda	- cc 51-56
- Grandes saltos de registro	- cc 73, 75,
- Afinación de acordes	- cc 100, 149-160
- Cambio de posición dentro del mismo acorde	- cc. 113 a 122
- Dificultades combinadas	- cc. 305, 306-7
- Armónicos artificiales	- cc.129 a 133
- Alternancia tímbrica	- cc.196-210, 313-315
- Arpeggiato y rápidos cambios de cuerda ligados	- cc.226-228, 286-296, 305
- Ritmos complejos, golpes de arco combinados, largas secciones col legno y col legno battuto a tempo rápido con valores cortos e irregulares en dobles cuerdas, alternancia de golpes de arco variados	- c.160 a fin

TABLA 3. DIFICULTADES TÉCNICAS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

Hasta este punto únicamente he señalado y diferenciado distintos elementos de la obra basándome primero en su estructura y después en los diferentes tipos de dificultad técnica encontrados. Aún no he reflexionado ni tomado decisiones acerca de ninguna iniciativa relativa a mi ejecución. Para ello será necesario realizar una observación en segundo orden mediante la cual avanzaré en el estudio de la obra diferenciándome de la misma y elaborando mis propias aportaciones interpretativas.

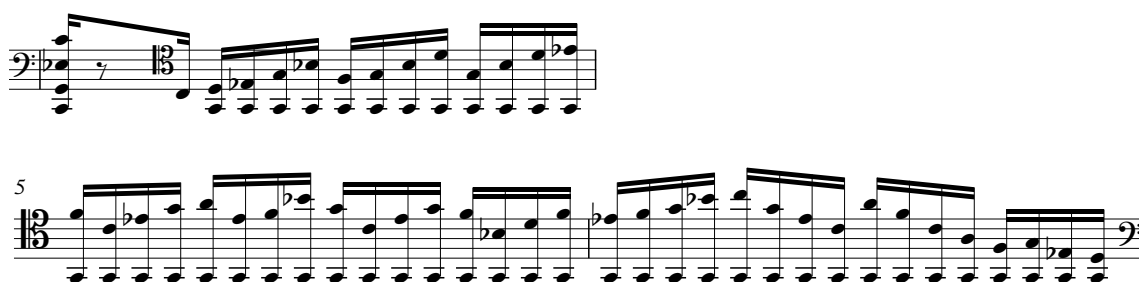
Observación de segundo orden: cuaderno de campo

Con la intención de proporcionar el mayor rigor posible al proceso de transparentar mi investigación interpretativa acerca de esta obra, inicio un cuaderno de campo en el que iré anotando de manera secuenciada mis sesiones de estudio. En cada una de ellas plasmaré las decisiones que irán marcando el desarrollo de aprendizaje e interiorización necesarios para, en una fase final, poder interpretar esta pieza en público. Como indiqué anteriormente, comienzo por dedicar un primer bloque de sesiones exclusivamente a buscar las mejores soluciones posibles para solventar los numerosos pasajes técnicos de alta demanda. Esto requerirá de mí tomar decisiones, buscando diferentes soluciones para finalmente elegir una y descartar el resto. Es esto, junto con las demás decisiones que habré de tomar más adelante en el campo de lo estrictamente musical, lo que convierte esta segunda fase del estudio en una observación en segundo orden, tal y como explica Luhmann⁹⁴.

Sesión 1a: lectura de los cc.1-18 a un *tempo* muy inferior al definitivo. Ubico en los cc. 4,5 y 6 las primeras dificultades técnicas. En estos compases será necesario avanzar a posiciones muy agudas en la cuerda re mientras mantengo un pedal en la cuerda sol. Además requerirá buscar una digitación muy específica, ya que los patrones melódicos son complejos para la mano izquierda puesto que incluyen cada tres o cuatro semicorcheas una vuelta a posiciones inferiores. Para ello, me veo obligado a hacer uso del pulgar de la mano izquierda así como del cuarto dedo en posiciones agudas, siendo esto último muy poco convencional dentro de la literatura del violonchelo. Tomo consciencia además de la dificultad que supone resaltar la melodía dentro de un pasaje con arcos separados y un pedal de sol grave. Las posiciones agudas en la cuerda re resaltan poco debido a la opacidad del sonido que en ese registro se produce. Por esta razón deberé balancear el peso de mi arco hacia la

⁹⁴ Josu Okiñena, *Cap. 13: La teoría sistémica de Niklas Luhmann en La interpretación musical como proceso artístico y científico. Dos dimensiones complementarias* (Bilbao: Deusto, 2021), 135-144.

segunda cuerda, ya que la tercera cuerda siempre suena al aire y tenderá a tapar la melodía. Por último, distingo una nueva dificultad no apreciada anteriormente. Se trata de la necesidad de coordinar los cambios de arco (mano derecha), con los cambios de posición (mano izquierda) a un *tempo* tan rápido y con una figuración de semicorcheas. Para trabajar la coordinación estudio a un *tempo* inferior, únicamente sobre la cuerda re, anticipando en todo momento los cambios de posición a los cambios de arco.



Ejemplo 67. *One Fell Swoop*. cc. 4-6.

Distingo también una nueva dificultad referente a las notas repetidas que aparecen a partir de la tercera parte del c.9. Para ejecutarlas a un *tempo* tan rápido necesitaré buscar la zona correcta del arco. Será necesario hacerlo en la parte superior del mismo para que el brazo se mantenga relajado en todo momento y la articulación del codo pueda abrirse correctamente.



Ejemplo 68. *One Fell Swoop*. c. 9.

Sesión 2a: Compases 19-65. La siguiente dificultad técnica ante la que me encuentro aparece en los compases 19-29. Coincide además con la primera duda que José Luis tuvo al comenzar a escribir la pieza y responde a la mejor opción que encontramos entre los dos para este pasaje. En él

apreciamos la particularidad de tener siempre un pedal, a menudo de nota re armónico en la segunda cuerda, a la vez que una serie de 12 semicorcheas por compás en la cuerda la en la que se alternan la propia cuerda al aire y una nota pisada. Percibo que es especialmente incómodo mantener la afinación en estas dobles cuerdas, ya que a menudo he de buscar soluciones en digitaciones complejas como puede ser el caso del mismo compás 19, en el que debo realizar una quinta justa sobre dos cuerdas con dos dedos diferentes. En este caso el segundo dedo para rozar la nota re sobre la cuerda re y el tercero para pisar la nota la sobre la cuerda la, que alterna a su vez con cuerda al aire:



Ejemplo 69. *One Fell Swoop*. c. 19.

En los cc. 38, 40, 42, 43 y 44 aparece la dificultad combinada de mantener una nota larga pisada con algún dedo de la mano izquierda con el arco mientras hago *pizzicati* con otro dedo de la mano izquierda sobre una cuerda al aire cercana o lejana a un ritmo irregular. Primero estudio la afinación de la nota pisada, después, ejecuto por separado el *pizzicato* con la mano izquierda sobre la cuerda al aire, manteniendo el dedo puesto en la cuerda sobre la que pasaré el arco, pero sin hacerlo ahora. Los cc. 42, 43 y 44 poseen además la exigencia de realizar una doble cuerda con el arco mientras ejecuto *pizz.* con la izquierda.



Ejemplo 70. *One Fell Swoop*. cc. 42, 43 y 44.

En los cc. 50-57 encontramos grandes saltos de registro, alternando las cuerdas graves sol y do al aire con otras notas en registro muy agudo escritas en clave de sol y en ocasiones en dobles cuerdas. En un primer momento me pregunto cómo podría practicar este fragmento para sin referencia alguna encontrar la afinación correcta al comienzo de cada uno de los pasajes agudos. Tras interpretarlo despacio, una vez y observar detenidamente la partitura, intuyo que la mejor opción es mantener los dedos en la posición aguda sobre la cuerda la y buscar la nota del siguiente pasaje mientras interpretó con el arco las cuerdas graves al aire. Esto me da tiempo y me hace no perder la referencia de los dedos sobre el diapasón. El salto del c. 55 en clave de fa al 56 en clave de sol (entre los cc. 54 y 56 tenemos de nuevo las cuerdas graves, esta vez realizadas con un ritmo más sincopado) es uno de los más incómodos ya que ambos dedos de la mano izquierda deben de cambiar de posición, lo que dificulta la afinación de la doble cuerda mi-sol. Lo practico ligado dentro de ese mismo arco, como si las notas graves intermedias no existieran, para que mi oído entienda el intervalo y mi mano aprenda la distancia.



Ejemplo 71. *One Fell Swoop*. cc. 55-56.

No tarda en aparecer otro pequeño acertijo de digitaciones en los compases 62 al 63. Tras meditarlo un tiempo no veo más solución para realizar los grandes saltos, a un tiempo tan rápido y todo en *pizzicato*, que ejecutar

grandes extensiones combinadas con cambio de posición, manteniendo siempre como dedo pivotante el segundo de la mano izquierda. Para ello será necesario hacer uso de gestos de pronación y supinación en dicha mano, alternándose dependiendo de si pisamos con primer o con cuarto dedo.



Ejemplo 72. *One Fell Swoop*. cc. 62-63.

Sesión 3a: En el compás 65 encontramos la dificultad combinada de *pizzicati* con dobles cuerdas, incluyendo ritmos sincopados, rápidos cambios de cuerda y digitaciones especiales. En primer lugar, diferencio las dificultades en cuestiones relativas a la mano izquierda y cuestiones relativas a la mano derecha. En cuanto a los cambios de cuerda, me planteo con qué dedos de la mano derecha realizar la pulsación tanto en dobles cuerdas como en las notas simples. Pruebo diferentes opciones, pulsando primero cuerdas al aire (elimino por el momento la problemática de la mano izquierda) hasta comprobar que la forma más ágil, al menos para mi mano, es la de pulsar con el dedo pulgar y corazón las semicorcheas y repetir dedo pulgar para las corcheas graves. A continuación me planteo cuál es la digitación más adecuada, especialmente para el cambio entre la primera semicorchea y la segunda corchea del compás. Teniendo en cuenta la rapidez que se requiere, no resulta posible realizar la nota grave con el mismo dedo que haya usado en la doble cuerda anterior por lo que utilizaré el primer dedo para el do de la corchea grave, necesitando hacer un giro de muñeca poco convencional para conseguir ejecutar las notas a esta velocidad.



Ejemplo 73. *One Fell Swoop*. c. 65.

En los cc. 77 y 78 aparece la misma dificultad de dobles cuerdas con arco más *pizzicato* de mano izquierda que ya vimos en los compases 42, 43 y 44. Las trabajo del mismo modo.

En la siguiente sección (*Tierno*) encuentro en numerosos acordes en *pizzicato* la problemática de tener que realizar un cambio de posición dentro del mismo acorde. Esto ocurre en los cc. 100, 150, 152, 154, 156-158 y 160. Afortunadamente, el compositor ha escrito el signo de arpegiado para dichos acordes, muy probablemente teniendo en cuenta la dificultad de la que hablo. Aún así será necesario coordinar ambas manos de forma muy precisa para realizar el cambio de posición justo antes de pulsar la nueva cuerda.



Ejemplo 74. *One Fell Swoop*. c. 100.

A continuación encontramos el pasaje⁹⁵ sobre el que estuvimos discutiendo José Luis y yo desde el 19 de noviembre de 2021 y durante más de una semana hasta encontrar un resultado satisfactorio. Se trata de aquél comprendido entre los compases 113 y 122. En él encontramos la dificultad de realizar dobles cuerdas, primero con figuras medidas y después en trémolo con ritmos irregulares y utilizando *glissandi* constantes en la voz inferior. Además se añade la cuestión tímbrica; se comienza con el arco frotando la cuerda en

⁹⁵ Véase ejemplo 75, minuto 21'59'' del siguiente vídeo: <https://youtu.be/IA1LLOLKAAG>

posición ordinaria para poco a poco llegar hasta *sul pont* y luego volver a modo ordinario. Este fragmento me ocupará un tiempo considerable en resolverlo debido al gran número de dificultades combinadas que aglutina.

En primer lugar, me centro en la problemática de la mano izquierda y la búsqueda de una digitación correcta para poder realizar el *glissando* en la voz inferior. Compruebo que el dedo pulgar y el índice son los más indicados para deslizarse sobre la cuerda grave. En la tercera parte del compás 117 (sol bemol en voz aguda y gliss de do a si en la voz inferior) encuentro muy complejo el hecho de realizar el *glissando* en la voz grave ya que tendría que realizar un giro de muñeca muy poco convencional si quisiera interpretar el do grave con el dedo índice. Tras probar numerosas opciones observo que la más indicada sería realizar el *glissando* de la voz inferior con primer dedo pero acabándolo con pulgar a pesar de tratarse de una distancia de semitono. De esa forma podré mantener un ángulo correcto de la muñeca que favorezca una adecuada afinación.

A continuación, practicaré únicamente con la mano derecha sobre cuerdas al aire para trabajar el paso de figuras medidas a trémolo, realizando pequeños acentos en los cambios de nota aguda para entender la rítmica compleja del fragmento. Cuando esto ha sido conseguido paso a incluir la cuestión tímbrica procediendo de la misma forma pero fijándome ahora en el punto de contacto del arco sobre la cuerda, según requiera *sul ponti* u ordinario.

Finalmente, interpretaré todo el fragmento tal y como está escrito a un *tempo* inferior hasta progresivamente acercarme al *tempo* final.

*lo más legato posible
y creciente ansiedad*

pp subito *cresc. poco a poco* -----

115 *poco a poco a* -----

----- *sul pont.*

118 *f*

121 ----- *ord.*

----- *mp*

Ejemplo 75. *One Fell Swoop*. cc. 113-122.

A partir del c. 130 comienza un pasaje de armónicos artificiales de cuarta justa, que también trabajaré de forma aislada. Utilizaré la digitación de pulgar para pisar la cuerda y tercer dedo para rozarla. En primer lugar interpretaré la nota pisada con el pulgar y practicaré los cambios de posición requeridos. En segundo lugar, añadiré el tercer dedo para producir los armónicos y actuaré de la misma forma con diferentes golpes de arco y a un *tempo* inferior al definitivo hasta alcanzar la negra igual a 60 indicada al inicio de esta sección.

133

Ejemplo 76. *One Fell Swoop*. cc. 130-133.

Sesión 4a: Comienza ahora la tercera gran sección. Es la más extensa y sin duda la más compleja técnicamente de toda la pieza. El 24 de noviembre, José Luis me consultó sobre la viabilidad de realizar partes de esta sección, como son aquellas escritas a *tempo* rápido con valores irregulares y golpes de arco *col legno battuto*. En primer lugar acoto el fragmento a practicar entre los compases 161 y 197. Realizo una primera lectura sin instrumento para comprender e interiorizar la rítmica compleja ante la que me encuentro. Incluye numerosos tresillos a tempo rápido, células rítmicas cambiantes y poco intuitivas para el intérprete, así como diferentes usos de golpes de arco. En este sentido el compositor únicamente indica las opciones de *col legno battuto* (golpeando con la vara del arco) y vuelta al modo ordinario, a menudo cambiando el tipo de golpes de arco en un corto espacio de tiempo.

Mi primer dilema aparece en el primer tresillo que encontramos al final del compás 164 y que después vuelve a aparecer con variaciones en numerosas ocasiones más adelante. Pruebo a ejecutarlo con arcos separados y a la cuerda (el compositor no indica ninguna ligadura ni exigencias con respecto al golpe de arco). Compruebo que el resultado sonoro es algo torpe y poco articulado para esta velocidad. Experimento ejecutando los tresillos en un solo arco abajo con golpe de arco *ricochet*⁹⁶. Resultado es mucho más claro y preciso. Le consulto a Greco la posibilidad de hacerlo de esta manera y me responde que confía en mí para que encuentre la mejor solución posible. Práctico siempre que aparece esta célula primero con cuerdas al aire y después pisándolas según las notas indicadas.

⁹⁶ Véase p.141 acerca del uso del *ricochet* en el lenguaje para violonchelo de Greco.

164

168

f

mp

f

Ejemplo 77. *One Fell Swoop*. cc. 164-171.

Encuentro ahora una gran dificultad a la hora de digitar los compases, 177 y 178. Primero por la rítmica cambiante, segundo por el uso de dobles cuerdas y por último debido a los cambios de posición a gran velocidad que se requieren. Después de meditarlo largamente, busco las posiciones más cercanas posibles, haciendo uso del pulgar. Compruebo que para poder ejecutarlo a tiempo rápido debo tener muy en cuenta la altura de mi codo izquierdo preparando los cambios con suficiente antelación. Lo práctico con notas simples y a un *tempo* muy inferior para progresivamente interpretar literalmente el texto de la partitura al tempo final.

177

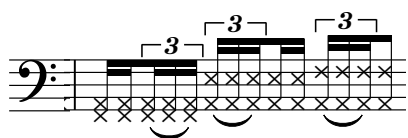
178

f

Ejemplo 78. *One Fell Swoop*. cc. 177 y 178.

El siguiente reto será conseguir un golpe de arco preciso cuando el compositor indique *col legno battuto*. La primera vez aparece en el compás 181. La forma de proceder será similar a la indicada en los tresillos que realizaba anteriormente golpeando las tres notas en el mismo arco abajo, pero ahora inclinando el arco de manera que sea la vara con un poco de cerdas la que caiga sobre la cuerda. Para ello debo calcular la forma de arquear cada una de las notas, de manera que todos los tresillos caigan arco abajo salvo excepciones

puntuales como cuando encontramos dos tresillos seguidos (compás 187). En este último caso, será necesario aportar un acento extra al arco arriba para que puedan rebotar en la vara las tres notas a un tempo tan rápido. A todo esto, hemos de añadir el hecho de estar interpretando en todo momento dobles cuerdas, que deben ser pisadas con los dedos de la mano izquierda. Aunque el resultado sonoro no será tan nítido como si fuera ejecutado con las cerdas del arco (modo ordinario), procedo también a comprobar la afinación con notas simples y golpe de arco *detachè* con valores largos.



Ejemplo 79. *One Fell Swoop*. c. 187.

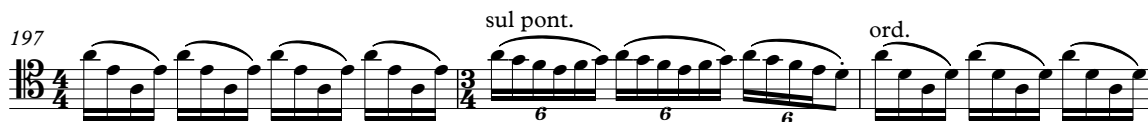
En los cc.191-193 encontramos otro fragmento que requerirá de una digitación especial. Al igual que en el compás 178, será necesario utilizar el pulgar como cejilla sobre las cuerdas tercera y cuarta del violonchelo. Teniendo en cuenta que dicha cejilla se alternará con otra doble cuerda sobre la primera y la segunda, será importante tener en cuenta la posición del codo izquierdo. Además de la cuestión relativa a la digitación, en estos compases encontramos también una rítmica compleja, por lo que antes de utilizar el violonchelo será conveniente solfearlo sin instrumento e interiorizarlo adecuadamente.



Ejemplo 80. *One Fell Swoop*. cc. 191-193.

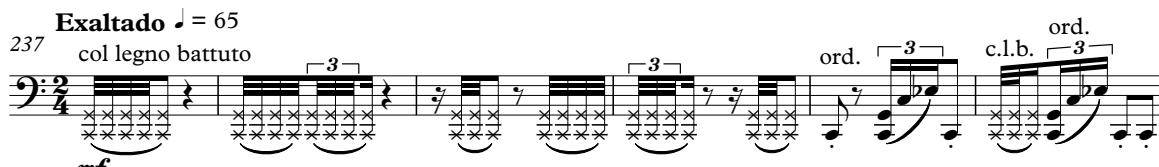
Entre los compases, 196 y 210 encontramos una alternancia tímbrica entre modo ordinario y *sul ponti*. Será conveniente tener en cuenta que nos

encontramos en una dinámica fuerte por lo que trataremos de exagerar aún más el contraste, pasando el arco verdaderamente cerca del puente con una presión y velocidad adecuadas para crear el efecto deseado.



Ejemplo 81. *One Fell Swoop*. cc. 197-199.

En el siguiente fragmento (*Exaltado*) encontramos entre los cc. 237 y 276 una problemática similar a la anterior, en cuanto a ritmos complejos y alternancia entre golpes de arco ordinario y *col legno battuto*. Procedo igualmente con un paso previo en el que solfeo sin instrumento para posteriormente digitar y ejecutar a un *tempo* inferior cada uno de los compases de esta sección para alcanzar progresivamente el tempo final.



Ejemplo 82. *One Fell Swoop*. cc. 237 a 242.

El siguiente fragmento a tener en cuenta se trata de aquel comprendido entre los compases 286 a 296 y el compás 305. Tenemos encontramos una sucesión de grupos de cuatro fusas ligadas con cambios de cuerda que requerirán de una digitación especial. Entre los compases 190 y 296 se aprecia la peculiaridad de requerir alternar en la cuerda la una nota pisada, que primero va ascendiendo melódicamente para después descender, seguida inmediatamente por la misma cuerda la pero ahora al aire. Al estar ligadas se tenderá a producir, más a a este tiempo, un efecto de silbido justo al quitar el dedo de la nota pisada y pasar a la cuerda al aire. Para evitarlo será necesario

hacer un pequeño *pizzicato* de mano izquierda cada vez que retiremos el dedo, principalmente sobre posiciones altas del instrumento.



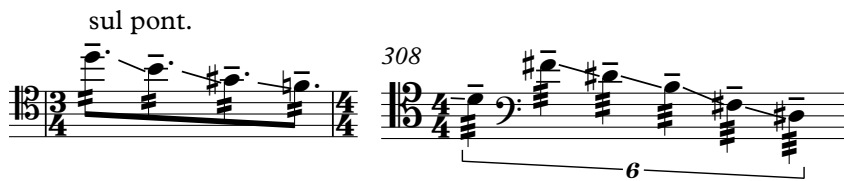
Ejemplo 83. *One Fell Swoop*. cc. 290-292.

Dentro de esta misma sección, encontramos especial dificultad para digitar el compás 305. A esta velocidad y con unos intervalos tan grandes entre cada una de las notas me veo en la necesidad de buscar una digitación poco convencional que me permita ejecutarlo a un tiempo tan rápido. Tras buscar numerosas opciones, entiendo que será necesario hacer uso no solamente del pulgar sino también del cuarto dedo a pesar de encontrarme sobre posiciones agudas del instrumento. Es justamente esto lo que convierte esta digitación en algo relativamente poco usual.



Ejemplo 84. *One Fell Swoop*. c. 305.

En los compases 307 y 308 encuentro de la dificultad combinada de realizar un *glissando* en trémolo y *sul ponti* con una rítmica irregular. Como todos los fragmentos que incluyen ritmos complejos procedo primero a solfearlo sin el instrumento. Tras buscar una digitación adecuada para el *glissando*, lo ejecuto primero sin trémolo con un arco para cada nota. Posteriormente añado el trémolo que interpreto a la punta para poder liberar mi brazo derecho en un *tempo* tan rápido como el que requiere este golpe de arco.



Ejemplo 85. *One Fell Swoop*. cc. 307-308.

En el c.313 aparece la indicación *Scratch Tone* sobre las cuerdas do y sol al aire. Le pregunto a José Luis, si me puede aclarar lo más exhaustivamente posible cuál es su idea de sonido roto para este fragmento. Me indica que el arco no ha de pasar sobre el puente ni cerca del mismo, sino por un punto de contacto intermedio entre puente y diapasón con una sobre presión que produzca la sensación de un sonido quebrado.

Una vez he buscado solución a los fragmentos de alta demanda técnica, procedo a realizar una segunda lectura de la obra al completo sin instrumento para recordar las diferentes partes en que he dividido previamente su estructura. Esto me ayudará a comprender la relación existente entre ellas y proceder al estudio secuenciado de toda la pieza.

Considero importante advertir que la forma en que me acerco a cada obra nueva de José Luis adquiere una dimensión tremendamente más rica por el hecho de haber estudiado antes otras. El conocer su lenguaje de antemano, poder observar su evolución junto con el hecho de haber realizado una biografía exhaustiva del compositor me proporciona una ayuda determinante a la hora de enfocar cuestiones estilísticas e interpretativas en su música. A pesar de que ésta habla por ella misma, conocer aspectos biográficos tales como las incursiones del compositor en otros géneros como el rock, jazz o la música india, va a modificar mi predisposición hacia la partitura, además de proporcionarme una valiosa información para aquellas decisiones interpretativas que habré de tomar. Podremos observar por tanto aquí un claro ejemplo de

cómo tener una visión amplia del compositor y de su vida, puede llegar a influir en el resultado sonoro de su obra. A continuación inicio un segundo bloque de sesiones de estudio caracterizado por la toma de decisiones relacionadas de forma más directa con aspectos de carácter interpretativo.

Sesión 1b: Al igual que en el primer bloque, procedo a realizar un trabajo inicial solo con la partitura y sin instrumento. En primer lugar solfeo mentalmente a un *tempo* algo inferior toda la pieza, fijándome en toda la información que me ofrece el texto relativa a cada uno de los parámetros del lenguaje, como puedan ser el *tempo*, ritmo, melodía, armonía, textura, dinámica, articulación, timbre, carácter y agógica. Seguidamente, trato de obtener una idea general acerca de la relación entre estos parámetros y su función dentro de cada una de las secciones que conforman la estructura de la pieza. Rápidamente comprendo que esta obra está cimentada sobre la importancia del *tempo* y del ritmo, que incluye a menudo unos valores muy complejos. Por esta razón, me detengo a marcar muy claramente desde el principio cada una de las indicaciones metronómicas existentes, así como cualquier otra anotación relativa al *tempo*. Para ello elaboro la siguiente tabla:

Compás	Indicación metronómica	Indicación agógica	Indicación de carácter
1	Negra= 90		Intenso
7-8		Poco rit. / a tempo	
35, 36, 37		Rall. /rit. / a tempo	
97	Negra= 60		Tierno
161	Negra= 110		Juguetón, con maldad
237	Negra= 65		Exaltado

TABLA 4. INDICACIONES METRONÓMICAS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

La segunda idea que distingo es la del concepto de *moto perpetuo* inherente a la escritura en casi todo momento. Este es uno de los motivos por los que he optado por separar, tal vez más de lo que acostumbro hacer, en dos bloques el estudio técnico y musical de la obra. Para mantener el *tempo* con unas figuraciones tan breves y repetitivas como las que a menudo encontramos, se requiere haber solucionado previamente cualquier dificultad técnica existente. Ser capaz de sostener la tensión musical a lo largo de toda la obra ejecutando esta serie de valores rápidos continuados será uno de los principales retos a enfrentarse. Entre los compases 1 y 36 aparecen principalmente sucesiones de semicorcheas, en ocasiones dobladas (c.10, 14 , 15 etc.). A partir de ese momento encontramos una mayor variedad rítmica para comenzar de nuevo un *obstinato* entre los compases 79 y 90 consistente en la figuración del motivo repetido de semicorchea-corchea-semicorchea interpretado ahora en *pizz*. La sección central (cc.97 a 160) nos regala una pausa en cuanto a esta idea de *moto perpetuo*, para en la sección final, recuperar la importancia del motor rítmico, que ahora incluye numerosos tresillos alternados con semicorcheas, grupos de seisillos, así como series de ocho fusas. Este carácter fuertemente rítmico se ve acentuado a causa del golpe de arco que habrá de efectuarse a menudo como es el *ricochet* y el *col legno battuto*.

Sesión 2b: En los seis primeros compases⁹⁷ aprecio la línea melódica que aparece sobre la cuerda re. Para tener una concepción más clara de la misma primero procedo a cantarla, sin el violonchelo. Seguidamente la interpreto eliminando por el momento la nota pedal de la cuerda sol al aire y añado largas ligaduras para que mi oído pueda apreciar mejor los intervalos que tienen lugar en la misma. Aprecio cierta influencia modal en la melodía y decido marcar ligeramente cuando ocurra un giro inesperado o un intervalo especialmente grande, todo ello dentro de la dinámica *forte* que propone el compositor. Seguidamente procedo a ejecutarla con la nota pedal de la cuerda sol y observo

⁹⁷ Véase ejemplo 86, minuto 24'58'' del siguiente vídeo: <https://youtu.be/IA1LLOLKAAg>

que mi arco deberá aportar un mayor peso a la cuerda re para que resalte la melodía y no sea tapada por la cuerda sol al aire.

Intenso ♩ = 90

3

5

Ejemplo 86. *One Fell Swoop*. cc. 1-6.

Tras los acordes del compás siete y el primero del compás ocho entiendo que, aunque no encontremos ninguna nueva anotación, debo realizar la melodía algo más fuerte que anteriormente. Tomo esta decisión primero con la intención de hacer más visible el *diminuendo* del compás nueve y también para evidenciar que la melodía aparece ahora en un registro más agudo y sobre la cuerda la. Se trata, además de la última vez que aparecerá este tipo de escritura en la obra.

a tempo

Ejemplo 87. *One Fell Swoop*. cc. 8-9.

Entre los cc. 19 y 29 aprecio la dos indicaciones importantes del compositor. La primera hace referencia a la dinámica *piano* en los compases 19, *crescendo* en el compás 24 y de nuevo *piano* súbito a partir del 25. La segunda hace referencia al timbre, que se producirá dependiendo del punto de contacto del arco sobre la cuerda. A esto se hace referencia en los compases 19 con *sul tasto* (el arco frota la cuerda sobre el diapasón), 24 con *anacrusa* volviendo a *ordinario* (el arco frota la cuerda en algún lugar centrado entre el diapasón y el puente) y 25 con *sul tasto* para volver a *ordinario* en el compás 30. Este fragmento, que como hemos analizado previamente es técnicamente complejo, nos impone ahora la necesidad de crear una atmósfera muy específica que se crea gracias al *piano* súbito, junto con este color tímbrico tan característico (*sul tasto*) y que sucede siempre después de un gran *crescendo* (cc.18, 24 y 30). Tomo consciencia de cómo para crear un efecto verdaderamente contrastante será fundamental hacer un gran cambio en el volumen de sonido a través de cada uno de los *crescendi*, ya que los compases en doble cuerda con nota pedal re no podrán ser excesivamente *piano* a pesar de la indicación *sul tasto* debido a la limitación que el instrumento nos brinda en este registro y con este tipo concreto de escritura que alterna grandes intervalos intercalados con cuerda al aire.

The image shows a musical score for measures 19 to 25 of 'One Fell Swoop'. The score is written for a double bass line with a pedal point on the note 're'. The time signature is 3/4. Measure 19 is marked 'sul tasto' and 'p subito'. Measure 21 is marked 'ord.'. Measure 24 is marked 'f' and 'sul tasto'. Measure 25 is marked 'p subito'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 88. *One Fell Swoop*. cc. 19-25.

Sesión 3b: La siguiente sección a analizar desde el punto de vista interpretativo y fraseológico, será la comprendida entre los compases 31 y 49.

Tres elementos llaman inmediatamente mi atención a simple vista; la indicación de notas repetidas (cc.32-35, 39,41, 45-48), la distinción entre subdivisión binaria y ternaria (tresillos en los cc.39 y 41) y el motivo de notas largas ejecutadas con arco a la vez que *pizzicato* de mano izquierda con ritmos irregulares (cc.38,40,42-44).

Lo primero que me planteo es si las notas dobles deberían ser ejecutadas con la misma intención en los grupos de semicorcheas que en los grupos de tresillos. Para ello las interpreto en primer lugar de forma muy rítmica en ambas ocasiones y en segundo lugar creando una diferencia en el ataque del arco de manera que los grupos de semicorcheas dobles tengan un carácter más vertical (*spiccato*) y los grupos de tresillos más horizontal (*legato*). Con esta segunda opción observo cómo el pasaje adquiere una mayor riqueza, resaltando el carácter melódico de los tresillos y aportando un mayor sentido a los compases de *pizz.* de mano izquierda con los que se alternan. Estos últimos poseen una rítmica algo incómoda a la hora de una lectura inicial pero muy fácil de interiorizar cuando se entiende su sentido casi improvisatorio que recuerda a ciertos ritmos de *jazz*. Con esto tomo consciencia una vez más de lo importante que ha sido trabajar en profundidad aspectos biográficos del autor, ya que los guiños al *jazz* existentes en su obra son fruto de las experiencias vividas por José Luis. Es esto algo que afectará sin duda a mi interpretación ya que incluso en algo escrito con tanta precisión como esta suerte de juegos rítmicos se podrían admitir diferentes realizaciones cuyas variantes son sutiles pero afectan definitivamente al carácter y por tanto a mi ejecución final. En este caso concreto, decido añadir un pequeño *diminuendo* no escrito en cada uno de estos compases para aportar un matiz que evoque lo improvisatorio.

33

35 *rall.* *rit.* *a tempo*

38 *mf*

Ejemplo 89. *One Fell Swoop*. cc. 33-40.

Sesión 4b: Me detengo a observar la partitura entre los compases 49 y 97, siendo este último el primero de la sección central (*Tierno*). Percibo cómo aparecen secciones más largas en *pizzicato* (cc.57-66, 78-89) que se alternan con otras ejecutadas en arco (cc. 49-57, 67-78, 89-96). Entiendo los cc. 49 a 57 como el enlace hacia una nueva subsección que ejerce en mi opinión como coda de la primera parte de la obra. En el compás 57 encontramos la indicación de *mezzoforte*, sin que vuelva a aparecer ninguna anotación referida a la dinámica hasta el compás 97, *mezzopiano*, donde se inicia la parte central de la pieza. Por esta razón busco a través de qué parámetros y con qué nivel de fluctuación dentro de cada uno de ellos deberé aportar a este fragmento el suficiente interés musical como para permanecer en una dinámica similar a lo largo de 40 compases. Después de analizar el material que me ofrece el texto, considero que podré añadir sutiles reguladores de sonido que faciliten el entendimiento del fraseo. Este tipo de trabajo entre la dinámica intencional y opcional es ampliamente desarrollado por Gerhard Mantel en su obra *Interpretación*⁹⁸. En este sentido, y solamente a modo de ejemplo, encuentro momentos en los que la línea melódica indica si el regulador debe ascender o

⁹⁸ Gerhard Mantel, *Interpretación, del texto al sonido* (Madrid: Alianza Editorial, 2010), 61-63.

descender, dependiendo del registro de la misma. Esto ocurre por ejemplo en los compases 58 y 59⁹⁹, donde sugiero realizar un *diminuendo* al inicio de cada uno de los dos compases, de manera que aporte direccionalidad al material.



Ejemplo 90. *One Fell Swoop*. cc. 58-60.

Otra de las cuestiones a tener en cuenta sería el carácter rítmico vs. carácter melódico. Como norma general, encontramos también aquí el tresillo como mensajero del lo horizontal en el discurso musical (cc.67-68,70-71) indicado con arco. A estos compases que interpretaré especialmente *legato* se le oponen otros en *pizzicato* con *obstinato* de semicorcheas (cc.62-63), el motivo repetitivo de semicorchea-corchea-semicorchea (79-81, 85-89) o la alternancia de ambos (82-84). Éstos deberán por tanto poseer un fuerte carácter rítmico manteniendo el pulso en todo momento.

Finalmente, volvemos a ejecutar con arco los cc. 90 a 96, que nos devuelven la horizontalidad en el fraseo gracias a sus ligaduras y a sus abundantes líneas compuestas por grados conjuntos. De nuevo, trataré de mantener un *legato* constante en este fragmento.



Ejemplo 91. *One Fell Swoop*. c. 62.

⁹⁹ Véase ejemplo 90, minuto 26'26'' del siguiente vídeo: <https://youtu.be/IA1LLOLKAAG>



Ejemplo 92. *One Fell Swoop*. c. 67.



Ejemplo 93. *One Fell Swoop*. cc. 90-91.

Sesión 5b: A partir del compás 97 (*Tierno*) comienza una nueva sección a un *tempo* más lento (pasamos de negra=90 a negra=60). Entre el compás 97 y el 112 se encuentra la primera parte de este eje central de la pieza. Es fácil observar en un primer momento cómo el compositor busca ahora un carácter menos rítmico y más melódico a pesar de iniciarse en *pizzicato*. Con la intención de delimitar y mostrar lo más claramente posible la línea melódica pruebo a ejecutar los compases iniciales con el arco y en *legato*. Esto me clarifica el fraseo a interpretar, al cual añado de nuevo pequeños reguladores que van unidos a la melodía en función de su ascenso o descenso en el registro.

Pruebo a realizar el *pizzicato* con el dedo índice de la mano derecha y posteriormente con el pulgar, observando cómo con este último es más fácil buscar una línea a pesar de estar indicado en cuerda pulsada. Los *pizzicati* se alternan con otros compases de arco, debiendo mantener en todo momento el carácter apacible y *cantabile*.

97 **Tierno** ♩ = 60

103

Ejemplo 94. *One Fell Swoop*. cc. 97-106.

Sesión 6b: Entre los cc. 113 y 122 el compositor indica “*lo más legato posible y creciente ansiedad*” y “*los golpes de arco incrementan en velocidad paulatinamente*”. Este pasaje fue objeto de numerosos intercambios de información entre José Luis y yo. Recuerdo cómo el 21 de noviembre de 2021 me decía que buscaba en él una sensación casi de dolor, tratando de alcanzar algo inalcanzable, como si se intentara trepar una montaña. La sensación de la que habla es casi de angustia. Observo la maestría del autor en su escritura para tratar de buscar ese efecto musical. Escribe de hecho tan claramente sus indicaciones que, siguiéndolas de manera estricta, se consigue fácilmente la atmósfera deseada. Es en realidad una suerte de *accelerando* escrito a través de la condensación de valores rítmicos ya que primero subdivide las figuras en corcheas, luego en tresillos, después en semicorcheas y finalmente en un *trémolo* que debe ir aumentando en velocidad. Este hecho, unido al cambio tímbrico que produce ir acercándose poco a poco al puente con el arco causa la sensación de angustia buscada por el compositor. En el compás 122 la tensión se resuelve por movimiento contrario en las voces, manteniendo una atmósfera mucho más relajada durante todo lo que queda de sección, es decir, hasta el compás 160.

En el compás 137 indica *dolce*. Reflexiono sobre las decisiones a tomar en cuanto a lo instrumental para producir el carácter solicitado. En primer lugar tomo consciencia de la importancia del *tempo* y de la necesidad de no

precipitarme en ningún momento, pues esto afectaría a la paz que busco ahora en mi fraseo. En segundo lugar, pienso qué otros parámetros del lenguaje debo tener especialmente en cuenta y rápidamente opto por buscar un tipo de *vibrato* uniforme cuya amplitud sea media y con una frecuencia no excesivamente rápida. Por último, me centro en aspectos tímbricos que contribuyan a crear un sonido redondo en la dinámica que corresponda. Para ello, trato de observar el punto de contacto de mi arco sobre la cuerda, de manera que se encuentre principalmente en una zona central, entre el puente y el diapasón. Los *pizzicati* de acordes finales vuelvo a interpretarlos con el dedo pulgar, ya que esto me facilita además el arpegiado que indica José Luis. Buscando mantener la atmósfera *dolce*, investigo también sobre el punto de contacto del dedo pulgar al pulsar las cuerdas, observando que debe producirse sobre el diapasón, no demasiado cerca del puente, para que el sonido resultante sea más amable y menos percutido. Teniendo en cuenta que anteriormente expliqué el fragmento comprendido entre los cc.113 y 122, muestro a continuación dos ejemplos inmediatamente posteriores:



Ejemplo 95. *One Fell Swoop*. cc. 137-140.

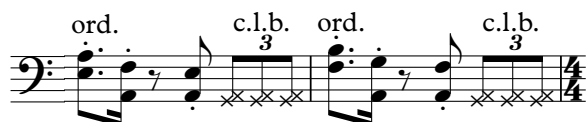


Ejemplo 96. *One Fell Swoop*. cc. 149-153.

Sesión 7b: A partir del compás 161 (*Juguetón, con maldad*) con indicación metronómica de negra igual a 110, reaparece para quedarse hasta el final la

importancia de lo vertical, de lo rítmico frente a lo melódico. Después de solfear a un *tempo* más lento hasta el compás 237 (*Exaltado*), comienzo a interpretarlo con el instrumento y con la ayuda del metrónomo. Mi primera duda surge a partir del compás 167, cuando encuentro la combinación de tresillos seguidos por dos semicorcheas. Se trata esta de una célula que aparecerá muy a menudo a partir de ahora. Aunque el compositor no indica que el tresillo deba de hacerse en un solo arco, observo cómo si lo realizara con arco separados al *tempo* final el resultado sería algo torpe y poco articulado. Pruebo a ejecutarlo en un solo arco que lanzo a la cuerda con la suficiente fuerza como para que la segunda y tercera semicorchea del tresillo pueden rebotar de forma reactiva (*ricochet*). Compruebo cómo el resultado sonoro es mucho más preciso. Por esta razón decido incorporarlo siempre que aparezca dicho motivo. Para ello me veo en la necesidad de arquear las notas que lo procedan de manera que el tresillo caiga siempre arco abajo, ya que es así como se produce el rebote más exacto.

A partir del compás 181 se alterna el golpe de arco *col legno battuto* (que ahora sí indica en un solo arco cuando es tresillo de semicorcheas) con el golpe de arco ordinario. Trato de realizar las notas en ordinario algo más largas para mostrar la diferencia a pesar de contradecir así en cierta forma la indicación del compositor que coloca un punto (articulación corta) sobre todas las notas aunque estén ejecutadas al modo ordinario. Tomo también consciencia de la importancia de ser muy radical en cuanto al punto de contacto del arco sobre la cuerda en aquellos pasajes que alternan rápidamente entre modo ordinario y *sul ponti.*, como ocurre entre los compases 197 y 210.



Ejemplo 97. *One Fell Swoop*. cc. 183-184.

Sesión 8b: A partir de *Exaltado* (c. 237) la rítmica gana aún más en complejidad y riqueza. Después de solfear a un *tempo* más lento esta última sección que ocupa hasta el final de la pieza medito sobre cuál es la manera de ejecutar las figuras que crean grupetos irregulares de la forma más precisa y articulada posible. Ya en el compás 238 observo cómo la sucesión de los rápidos golpes *col legno battuto* van a requerir que añada una serie de acentos en lugares estratégicos con el fin de diferenciar muy claramente el ritmo escrito. De esta forma, pruebo en este compás a acentuar lo que sería el segundo grupo de notas ligadas arco arriba, que incluye un tresillo de fusas y una semicorchea. Observo cómo esto permite, a pesar de no estar escrito en el texto musical, una mayor claridad en la emisión de la rítmica y decido incorporarlo.

Exaltado ♩ = 65
237 *col legno battuto*

mf

Ejemplo 98. *One Fell Swoop*. cc. 237-238.

A partir del compás 273 con anacrusa comienzan a intercalarse compases de fusas en arcos separados y al modo ordinario con otros que mantienen la rítmica de los tresillos y valores irregulares. Con la intención de aportar una mayor riqueza a la articulación, pruebo a ejecutar muy a la cuerda y con cierta velocidad de arco las notas sueltas para crear una horizontalidad que contraste con los tresillos en *ricochet*.

mf

Ejemplo 99. *One Fell Swoop*. cc. 274-275.

Esta necesidad de mostrar la diferencia entre lo vertical y lo horizontal permanece hasta el final. Desde el pasaje en *arpeggiato* que ocupa desde el compás 286 hasta el 296, seguido por tres compases de fusas con los arcos sueltos, se crea un efecto de horizontalidad que vuelve a romperse en el compás 300 donde opto por realizar ligeros acentos en cada cambio de arco para mostrar así los valores sincopados e irregulares que nos devuelven a la verticalidad.



Ejemplo 100. *One Fell Swoop*. cc. 299-300.

En lo relativo a la dinámica, es importante señalar cómo encontramos la indicación fortísimo al final del compás 279 y no vuelve a aparecer nada al respecto hasta los dos últimos compases de la obra, donde se añade un *diminuendo* con la indicación *niente* (el sonido debe descender en volumen hasta desaparecer por completo de forma progresiva). Siguiendo en la línea mencionada por Gerhard Mantel, añadido en algunos momentos reguladores para facilitar el fraseo. Algunos ejemplos de ello serían los compases 307 y 308¹⁰⁰ donde hago un pequeño *diminuendo* acorde con la bajada en el registro del sonido que se produce. A partir del compás 311 inicio un crescendo dirigido al *scratch tone* del compás 313 a partir del cual y siguiendo las indicaciones desciendo hasta que el sonido desaparece en un largo calderón.

¹⁰⁰ Véase ejemplo 101, minuto 28'16'' del siguiente vídeo: <https://youtu.be/IA1LLOLKAAg>

sul pont.

308

Ejemplo 101. *One Fell Swoop*. cc. 307-308.

scratch tone

ord.

sul pont.

niente

Ejemplo 102. *One Fell Swoop*. cc. 311-314.

Síntesis de la propuesta interpretativa de *One Fell Swoop*

A estas sesiones se le sumarían aproximadamente el doble destinadas a repasar e interiorizar la partitura. En ellas volveré a realizar una observación de primer y de segundo orden para comprobar diferentes aspectos del texto y volver a reflexionar sobre lo observado según los procedimientos de autorreferencia y recursividad citados en mi marco teórico¹⁰¹. Sirvieron también estas últimas sesiones de estudio para comprobar cómo mi forma de enfrentarme a la partitura había sido modificada por el hecho de haberla trabajado previamente. Esto me invitó a realizarme nuevas preguntas y buscar nuevas soluciones para ciertos pasajes que en ese momento comprendía de una manera más profunda.

El hecho de estrenarla en público el 12 de mayo de 2023 en el Centro Federico García Lorca de Granada¹⁰² contribuyó a concluir mi propuesta de interpretación de forma práctica. Gracias a esa experiencia pude obtener valiosas conclusiones tales como la necesidad de distribuir correctamente mi energía y concentración a lo largo de la pieza, así como comprobar el éxito de diversas decisiones tomadas durante el proceso de estudio tales como las digitaciones o arcos escogidos en aquellos pasajes especialmente complejos técnicamente. Tras analizar la grabación en vídeo realizada de esta actuación observé que tuvieron lugar algunas imprecisiones. Aunque es relativamente frecuente cometer errores en escenario la primera vez que se interpreta una obra, considero dicha grabación una fuente muy valiosa para ser analizada y poder mejorar técnicamente futuras versiones de la misma. También considero interesante remarcar la idea comentada en mi metodología acerca de cómo existen decisiones interpretativas que se descartan durante el proceso de estudio pero que más adelante son susceptibles de ser utilizadas. Este es el caso de lo ocurrido durante el ensayo general realizado en el Centro Lorca en

¹⁰¹ Véase p. 37

¹⁰² Enlace a la grabación del estreno de *One Fell Swoop*: <https://youtu.be/q81hEsY2qq8>

los instantes previos a mi actuación. El hecho de contar con una acústica relativamente seca (a pesar de utilizar microfónica para una sutil sonorización) modificó en el transcurso del ensayo algunas de las decisiones que había tomado previamente. Varios de los cambios realizados para adaptarme a las necesidades de la sala fueron implementar el uso del *vibrato* en determinados fragmentos, cambiar en ocasiones mi forma de arquear de manera que pudiera utilizar más cantidad de arco para un menor número de notas y poder de esa manera proyectar mejor el sonido o dar más cantidad de arco a los armónicos para luchar contra las deficiencias de la sala.

La experiencia de este recital monográfico fue verdaderamente interesante ya que no es frecuente que la música de Greco se programe en solitario sin necesidad de compartir el concierto con obras de otros autores, aunque han existido otros monográficos tales como los celebrados en EE.UU. (Queens New Music Festival 2019 y otros) o el reciente concierto que tuvo lugar el 30 de julio de 2023 en Villa de Medinaceli¹⁰³. Teniendo esto en cuenta fue sorprendente la reacción del público. Personalmente tenía un cierto temor a la respuesta del oyente ya que se trata de una música de gran densidad y complejidad. El resultado general fue sin embargo muy positivo, lo que creo que debe llevarnos a reflexionar acerca de la necesidad de programar este tipo de música de manera más usual. Indica además cómo los intérpretes debemos liberarnos de prejuicios para no subestimar la capacidad comprensiva del público incluso en el caso de que éste no sea asistente asiduo a conciertos de música contemporánea o de música clásica en general.

¹⁰³ Redacción. “XVI Festival Internacional Villa de Medinaceli”, Periódico Desde Soria, 18/07/2023, <https://www.desdesoria.es/articulo/noticias/xvi-festival-internacional-villa-medinaceli/20230718160622753179.html> (consultado el 13 de octubre de 2023)

Capítulo 7

Conclusiones

A través del estudio de la obra para violonchelo de Greco he podido demostrar la tremenda riqueza de su lenguaje instrumental. A pesar de utilizar una notación tradicional en comparación con la enorme variedad de grafías que podemos encontrar en la obra de otros compositores actuales, el resultado sonoro es de una gran personalidad y en ocasiones incluso provocador tal y como he tratado de mostrar de forma práctica a partir de los videos realizados sobre cada uno de los ejemplos propuestos.

Al analizar cada uno de los recursos técnicos utilizados, he comprobado en qué grado y de qué forma afectan a su lenguaje. De esta manera he observado qué parámetros han sido tratados de una forma más característica. El uso de la tímbrica es sin duda uno de los principales rasgos que definen su originalidad a la hora de crear. Esta conclusión se obtiene gracias al alto número de ocasiones en que solicita el uso de técnicas muy concretas que afectan al color del sonido como puedan ser el *sul tasto*, *sul ponti*, *glissando* o trémolo. También es de gran importancia el desarrollo rítmico que propone en numerosos pasajes. A menudo utiliza valores irregulares, síncopas y compases desplazados que transmiten unas sensaciones impactantes en el oyente y que por otra parte dificultan de manera considerable la labor del intérprete. Tanto es así que a menudo se precisa de un trabajo de interiorización previo como pueda ser el solfear el texto antes de comenzar su práctica con el instrumento.

El lenguaje instrumental del compositor lleva al intérprete a buscar constantemente nuevas posibilidades técnicas que permitan ejecutar determinados fragmentos. Esto se hace especialmente patente a la hora de buscar digitaciones que se alejan de lo convencional y que a menudo son la única opción de interpretar lo que el compositor nos solicita. Como intérprete he podido comprobar hasta qué punto he necesitado esforzarme para buscar nuevos horizontes que me lleven a encontrar soluciones técnicas creativas

adecuadas para la resolución de problemas que aparecen de manera muy concreta en su lenguaje. Esto me ha hecho evolucionar como violonchelista, como músico y como profesor, ya que de algún modo he tenido que enseñarme a mí mismo un repertorio nuevo. Parte del mismo era además música de estreno, por lo que no existían grabaciones precedentes de las que tomar ningún tipo de referencia.

Se ha hecho asimismo patente cómo cada obra requiere de un tipo de estudio muy concreto. En este caso, al tratarse de un repertorio violonchelístico de altísima demanda técnica, exige por parte del intérprete seguir unos pasos muy claros a la hora de enfrentarse a la partitura. Con la creación de tablas que clasifican cada uno de los problemas técnicos he podido seleccionar y organizar la información que se desprendía del texto musical. Además, a través del cuaderno de campo creado para el estudio de la obra *One Fell Swoop* he ofrecido mi aproximación personal al estudio de una nueva pieza. Con ello espero haber contribuido a facilitar la labor de aquellos violonchelista que deseen acercarse a esta maravillosa música.

El orden propuesto para mi estudio así como la forma utilizada a la hora de diferenciar y enfrentarme a las distintas dificultades es solamente una opción personal, susceptible no obstante de ser extrapolada al estudio de cualquier otra obra. De esta manera he tratado de aportar mi experiencia al ámbito de la investigación artística a través de la autoetnografía, constatando cómo a pesar de tratarse de un proceso cargado de subjetividad es posible adoptar decisiones que puedan inspirar al intérprete a continuar profundizando en este campo del conocimiento que se nutre de una parte práctica y otra teórica absolutamente dependientes entre sí.

Deseo también haber consolidado la idea de cómo una correcta interacción entre compositor e intérprete puede redundar en una mayor riqueza de los recursos instrumentales de la obra. El hecho de haber realizado pequeñas aportaciones que permitan facilitar la ejecución, tales como decidir

entre determinados registros, la elección de una u otra doble cuerda u opinar acerca de si un fragmento es factible a un *tempo* en concreto, ha tenido un efecto directo en el proceso de composición de *One Fell Swoop*. Por otra parte, espero haber mostrado a futuros intérpretes de música contemporánea cómo es preciso mantener una mente abierta cuando se inicie el trabajo con un compositor, ya que tal y como he explicado anteriormente ciertos pasajes pueden resultar imposibles en un primer momento pero con un poco de trabajo y buscando soluciones técnicas ingeniosas muy frecuentemente será posible ejecutarlos. Esta actitud necesaria por parte del intérprete me ha transformado por completo. Ha influido directamente en mi manera de enfrentarme a una obra nueva y ha revolucionado mis propios esquemas técnicos que se han visto en la necesidad de ser alterados para conseguir las metas propuestas. Para ello he necesitado hacer uso de un pensamiento divergente, tal y como el que explicaba en mi marco teórico, a través del cual es posible encontrar soluciones a problemas que no podrían ser resueltos desde una técnica (a menudo relacionada con la digitación) tradicional.

En cuanto al marco teórico que sustenta esta investigación, considero que supone una sólida base sobre la que el nuevo paradigma de intérprete-investigador puede crecer en el ámbito tanto artístico como académico. Pretendo también con ello abrir una puerta hacia el futuro. Tal y como indica Borgdorff¹⁰⁴, nuevas políticas gubernamentales invitan a los graduados en Escuelas de Arte, de diseño o en Conservatorios a unirse a la comunidad investigadora. Esto podría entrar en conflicto según determinados sectores con lo que anteriormente se ha venido denominando como investigación académica, debido a la naturaleza del objeto de estudio ante el que nos encontramos. Tal y como explica en este pensador, resulta complejo definir si la práctica artística puede considerarse investigación *per se*. Esta ha sido una de las razones que me ha movilizado en la búsqueda de nuevas metodologías aplicables a mis intereses investigadores como intérprete.

¹⁰⁴ véase p.26

El hecho de volver nuestra mirada hacia campos de conocimiento aparentemente lejanos a la interpretación musical con la intención de extrapolar ciertos métodos o enfoques a nuestro estudio, supone un desafío para cualquier artista que pretenda legitimar su trabajo y elevarlo al rango de investigación científica. Ubicar al sujeto, en este caso al intérprete, como protagonista de la acción ha supuesto para mí un descubrimiento ya que aunque se trataba de una idea intuida desde hacía tiempo, no ha sido hasta ahora cuando he podido interiorizarla y llevarla a la práctica gracias a las lecturas que me han nutrido para elaborar este marco teórico.

A través de la observación de segundo orden he podido profundizar en el estudio reflexivo de la partitura y analizar mi propia forma de discurrir durante el proceso de aprendizaje de la misma. Encontrar términos acuñados por otros pensadores no pertenecientes al ámbito musical, tales como el *emocionamiento* del que habla Maturana, ha sido tremendamente revelador. También lo ha sido entender cómo la subjetividad puede y debe tomar parte en cualquier proceso de investigación artística. Es por ello que invito a futuros intérpretes a profundizar en este camino sin límites hacia la búsqueda de nuevas metodologías.

Deseo también que la redacción de una primera biografía extensa y rigurosa sobre el autor contribuya a poner en valor a su figura. El hecho de ser una persona tan polifacética y con una vida que ha cultivado tantas disciplinas ha repercutido de forma determinante en su obra. Así se ha podido comprobar también en la recepción que el público tuvo de la misma en el concierto monográfico que realicé el día 12 de mayo de 2023 en el centro García Lorca de Granada. Este apartado de mi tesis también me ha hecho evolucionar como investigador, demostrándome la importancia decisiva que tiene conocer en profundidad la vida del autor para poder interpretar su música con mayor autoridad. En el caso concreto de este compositor he encontrado en su biografía una serie de información que ha influido de forma directa en mi interpretación de su obra. Algún ejemplo de ello es observable en el uso del glissando que es tan

frecuentemente solicitado. Según una conversación mantenida con el autor fue debido a su afición por la música del gran guitarrista Jimi Hendrix por lo que decidió incluir este recurso. Tras escuchárselo ejecutar a la guitarra se quedó grabado para siempre como un sello personal dentro de su universo creativo. Conocer gracias al conocimiento profundo de su biografía el origen de su gusto por el *glissando* me ha inspirado a la hora de ejecutarlo al violonchelo, ya que he podido tener en mente una imagen clara de lo que el compositor pretendía evocar. Su labor como orquestador del segundo concierto para sitar y orquesta de Ravi Shankar lo obligó en una etapa muy temprana de su producción musical a comprender la complejidad de los ritmos de origen indio. Se trata esta de otra anécdota biográfica que repercute en la interpretación de su obra, ya que a menudo encontramos en ella valores muy complejos que podrían en ocasiones evocar este tipo de música. En este sentido podemos encontrar también en numerosos ejemplos ciertas reminiscencias jazzísticas explicables gracias al conocimiento de su biografía. Esto último, por citar algún caso práctico, puede hacer en un momento determinado que un *pizzicato* se ejecute de una u otra manera dependiendo de si buscamos un resultado más clásico o como en este caso más cercano al mundo del jazz.

Por último, a través de las grabaciones en vídeo realizadas interpretando los ejemplos seleccionados de su obra, he ofrecido un registro de cuál es el resultado práctico de las decisiones que he ido adoptando a lo largo mi trabajo. Entre los ejemplos grabados, no sólo encontramos fragmentos de su obra sino también aquellos pasajes sobre los cuales experimentamos durante el proceso de creación de *One Fell Swoop*, muchos de los cuales fueron finalmente descartados o modificados. Con todo ello he tratado de remarcar la necesidad de que el estudio reflexivo e intelectual de la partitura debe culminar en la interpretación de la obra en cuestión, demostrando la imprescindible interacción que debe existir en cualquier tipo de investigación artística de este calado.

Bibliografía

Borgdorff, Henk. "El debate sobre la investigación en las artes," *Revista de ciencias de la danza*, N° 13 (2010), 25-46

García Calderón, Natalia. 2015. "Irrumpir lo artístico, perturbar lo pedagógico: la investigación artística como espacio social, de producción de conocimiento". Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

Craske, Oliver. 2020. *Indian Sun: The Life and Music of Ravi Shankar*. Reino Unido: Faber & Faber.

Dongantan-Dack, Mine et al. 2016. *Artistic Practice as Research in Music*. Reino Unido: Routledge.

Festival Iberoamericano de Teatro. 1996. *V Festival Iberoamericano De Teatro De Bogotá : Un Acto De Fe En Colombia*. Santafé de Bogotá Colombia: Corporación Festival Iberoamericano de Teatro.

Fallowfield, Ellen. 2009. "Cello map: A handbook of cello technique for performers and composers". Tesis Doctoral, University of Birmingham.

Frayling, Christopher. 1993. *Research in Art and Design*. Londres: Royal College of Art.

Gifford, Duncan. 2018. *Geografías del Silencio; Investigación del proceso creativo del concierto para piano y orquesta de José Luís Greco*. Trabajo fin de máster. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

García Atienza, María Teresa. 2014. "El Límite: Una Investigación Performativa para el Violonchelo Contemporáneo". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.

González Brito, Almudena. 2016. "El violonchelo en la música contemporánea: un estudio de musicología carnal". Tesis doctoral, Universidad de La Laguna.

Greco, José., Ardman, Harvey. 1977. *The gypsy in my soul : the autobiography of Jose Greco*. Garden City: Doubleday.

Greco, José Luis. 2016. *Notas al programa del cd Geografías del Silencio*. Alemania: Naxos.

Howard, Patricia. Review: "Fleshly Pursuits", *The Musical Times*, invierno (2006).

Huerta Calvo, Javier. 2003. *Historia del teatro español: Del siglo XVIII a la época actual*. España: Gredos.

Le Guin, Elisabeth. 2005. *Boccherini's body: An Essay in Carnal Musicology*. Los Angeles: University of California Press.

López, Jose Antonio. 2008. *From guitarist to guitartist*. Puerto Rico: Ediciones Opus.

López Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo. 2014. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México y la Escola Superior de Música de Catalunya.

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

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

Luhmann, Niklas. 2005. *El arte de la sociedad*. México: Herder.

Magraner Moreno, Carles. 2013. "Método procesal y coherencias entre la experiencia y la nueva propuesta interpretativa: una investigación artística (auto)etnográfica en torno a un programa de concierto y grabación discográfica de ensaladas de Mateo Flecha y Bartolomé Cárceres". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.

Mantel, Gerhard. 2010. *Interpretación, del texto al sonido*. Madrid: Alianza Música.

Martínez Peláez, Agustín et al. 2017. *Investigar en Creación e Interpretación Musical en España*. Madrid: Dykinson.

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

Moltó Doncel, Jorge Luis. 2015. "El análisis del intérprete: un modelo para la investigación artística en la enseñanza superior de piano". Tesis doctoral, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

Mombiedro Sandoval, Pedro. 2021. *DE MUSICA SPIRITUALI. Cuenca como paradigma de la música religiosa española*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Moore, Linda G. 1974. "Contemporary Cello Techniques from the Twentieth-Century Repertory". Tesis doctoral, Ball State University.

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

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

Redacción. "Dans-en Theatergroep Clod Chambre", *Revista Avenue*, (agosto 1988): 14-15

Romero Ottonello, José. “Análisis interpretativo de la Sonata para cello solo, op. 8 de Zoltán Kodály. Una sistematización propioceptiva”, *ANTEC Revista Peruana de investigación musical*, 3ª versión (2022).

Russi Guzmán, Luisa Fernanda. 2021. *El violonchelo desde una mirada contemporánea: Creación de un método basado en la exploración de las técnicas extendidas para violonchelo y la libre improvisación musical*. Programa de Música. Línea de profundización en Musicología. Colombia: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

Stone, Christopher y Mackenzie, Compton. 2009. *Gramophone*, vol.86. Reino Unido: General Gramophone Publications Limited.

Su, Elizabeth Shin-I. 2003. “Innovative Use Of Technique In Benjamin Britten's Cello Works: The Inspiration Of Mstislav Rostropovich”. Tesis doctoral, University of Maryland.

Tripiana Muñoz, Silvia y Vela González, Marta. 2020. Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica instrumental. *Revista Internacional de Educación Musical* (nº 8): 1.

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

Von Foerster, Heinz. 1991. *Las semillas de la cibernética*. Barcelona: Gedisa.

Wang, Jui_Chao. 1994. Pedagogical Issues in Contemporary Cello Literature. Tesis doctoral, University of Texas.

Wlaschin, Ken. 2006. *Encyclopedia of American opera*. Reino Unido: McFarland & Company.

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

Webgrafía

AFP. "Muere el pianista John Lewis, fundador del Modern Jazz Quartet", *El País Digital*, 02/04/2001, https://elpais.com/diario/2001/04/02/espectaculos/986162401_850215.html (consultado el 16 de marzo de 2019)

Arcaro Gordon, Jill. "José Luis Greco: Toda música es un mestizaje", *Revista Mundo Clásico*, 25/07/2001 <https://www.mundoclasico.com/articulo/586/Jos%C3%A9-Luis-Greco--Toda-m%C3%BAsica-es-un-mestizaje> (consultado el 13 de septiembre de 2023)

Castro, Susana. "Entrevista a José Luis Greco," *Revista Melómano Digital*,18/05/2023, <https://www.melomanodigital.com/entrevista-jose-luis-greco/> (consultado el 10 de septiembre de 2023)

Da Fonseca-Wollheim, Corinna. "Mario Davidovsky, composer who made electronics sings, dies at 85", *The New York Times*, (28/08/2019), <https://www.nytimes.com/2019/08/28/arts/music/mario-davidovsky-dead.html> (consultado el 02 de abril de 2019)

Greco, José Luis. "Greco-Biografía", <https://grecomusica.wordpress.com/bio-espanol/> (consultado el 04 de mayo de 2018)

Hawkshaw, Susan. "Master of the Opera", *News and Facts*, Spring-Summer. Vol. 65, No. 3. (2003), <https://www.rochester.edu/pr/Review/V65N3/feature2.html>. (consultado el 06 de abril de 2019)

La Dársena. "El Compositor José Luis Greco", 11/11/2017, <https://www.rtve.es/play/audios/la-darsena/jose-luis-greco-entrevista/4297772> (consultado el 23 de abril de 2023)

Lang Zaimont, Judith. "Remembrance: Jack Beeson", *Columbia Magazine; Art and Humanities*, 2010, <https://magazine.columbia.edu/article/remembrance-jack-beeson>. (Consultado el 19 de abril de 2019)

Mansom, Alicia. "Entrevista José Luis Greco", *Teoría y práctica del periodismo*, Mayo 2014, <https://aliciamansom.wordpress.com/2014/05/04/entrevista-jose-luis-greco/> (consultado el 08 de agosto de 2023)

Martos, Alberto. "One Fell Swoop for cello solo by José Luis Greco", 12/05/2023, <https://youtu.be/q81hEsY2qqs> (creado por el autor el 03 de noviembre de 2023)

Martos, Alberto. “El lenguaje instrumental en el repertorio para violonchelo de José Luis Greco.”, 09 y 13 de octubre de 2023, <https://youtu.be/aQV-70bCQjI> (creado por el autor el 03 de noviembre de 2023)

Naxos, “GRECO, J.L.: Geografías del Silencio / In Passing / Swallow / Off with its Head! (Gifford, Netherlands Wind Ensemble, Czech National Symphony, Leaper)”, http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.559816 (consultado el 03 de abril de 2018)

Prieto, Ruth. “Entrevistas; De un lado al otro del charco”, *El Compositor Habla*, 07/02/2015, https://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-en-trevistas-zh-t-m?corp=elcompositorhabla&arg_id=168&arg_pagina=21&arg_layout=movil (consultado el 23 de agosto de 2022)

Random Access Music. “Queens New Music Festival, Past Events, Programs 2019”, <https://www.ram-nyc.org/copy-of-program2018> (consultado el 14 de octubre de 2023)

Redacción, “Ed Simmerlin”, *Ijazzmusic*, <https://www.ijazzmusic.com/pages/ed-simmerlin> (consultado el 13 de noviembre de 2018)

Redacción Doce Notas, “El Octeto Ibérico de violonchelos renace de sus cenizas”, *Revista Doce Notas*, 14/01/2010, <https://www.docenotas.com/4463/el-octeto-iberico-de-violonchelos-renace-de-sus-cenizas/> (consultado el 07 de septiembre de 2023)

Redacción. “XVI Festival Internacional Villa de Medinaceli”, Periódico Desde Soria, 18/07/2023, <https://www.desdesoria.es/articulo/noticias/xvi-festival-internacional-villa-medinaceli/20230718160622753179.html> (consultado el 13 de octubre de 2023)

Redacción, “Edward MacDowell Emeritus Professor of Music; In Memoriam”, *The Department of Music of the Columbia University in the City of New York*, <http://music.columbia.edu/bios/george-edwards> (Consultado el 20 de abril de 2019)

The editors of encyclopaedia britannica, “John Lewis. American musicians,” *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/John-Lewis-American-musician> (consultado el 16 de noviembre de 2018)

Wise Music Classical, “José Luis Greco”, <https://www.wisemusicclassical.com/composer/4745/José-Luis-Greco/> (consultado el 10 de septiembre de 2023)

Zatania, Estela. "José Luis Greco, hijo de una leyenda", Expo Flamenco, 19/06/2023, <https://www.expoflamenco.com/estela-archivo/jose-luis-greco-hijo-de-una-leyenda/> (consultado el 24 de octubre de 2023)

Anexos

Anexo I. 102 ejemplos del repertorio para violonchelo de José Luis Greco



<https://youtu.be/IA1LLOLKAAg>

Anexo II. Partitura de *One Fell Swoop*¹⁰⁵

¹⁰⁵ José Luis Greco autoriza la inclusión de la partitura completa de su obra *One Fell Swoop* como parte de esta tesis doctoral y con fines exclusivamente académicos. Queda prohibida su reproducción o ejecución pública sin la autorización expresa del compositor.

para Alberto Martos

One Fell Swoop

José Luis Greco

Intenso ♩ = 90

1 *f*

3

5

7 **poco rit.** **a tempo**

10 *p* *f*

12

14 *mp*

16 **sul pont.** **ord**

f *mp* *f* *mp*

18 **sul tasto**

f *p subito*

©JoséLuisGreco2021

2

21 

24 

27 

30 

33 

35 

38 

41 

44 

47 

50

53

57

pizz.

p *mf*

61

64

arco

68

71

76

pizz.

79

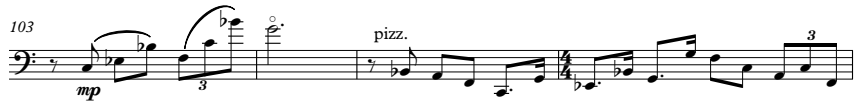
83

87 

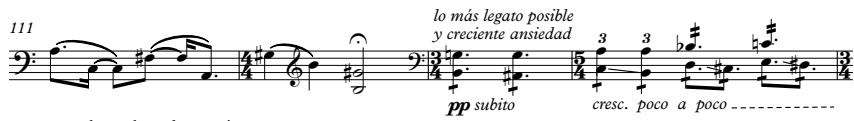
90 

93 

97 **Tierno** ♩ = 60 

103 

107 

111 

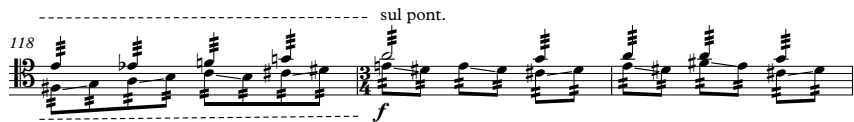
*lo más legato posible
y creciente ansiedad*

pp subito *cresc. poco a poco* -----

115 

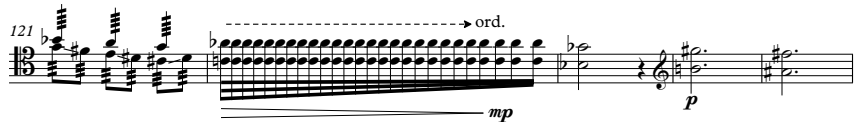
los golpes de arco incrementan
en velocidad paulatinamente

poco a poco a -----

118 

sul pont.

f

121 

ord.

mp *p*

126 *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*
mp pp mp pp

133 *mp* *mf* *dolce*

141

149 *pizz.* *mp*

154

Juguétón, con maldad ♩ = 110

159 *pp* *arco* *mp*

164 *f*

168 *mp* *f*

172

175

178

181 col legno battuto

mf

185

f

189

mf *f* *mf* *f*

192

mf *f*

197

sul pont. ord.

200

sul pont. ord. sul pont.

203

ord. sul pont.

206

209

mp *mf* *mp*

212 *f*

215

218 *mp* *f*

221 *mp* *f*

225

228 *ff* sul pont.

231 *f* ord.

Exaltado ♩ = 65
col legno battuto *mf*

243 *mf*

248

281

284 *sul pont.* *ord.*

287

290

293

296

298 *sul pont.* *ord.*

301

305 *sul pont.* *ord.* *sul pont.*

308 *ord.*

311 *scatch tone* *ord.* *sul pont.* *niente*

Anexo III. Discografía de la obra de Greco

Jose Luís Greco posee un total de 15 álbumes, algunos de ellos únicamente en formato digital, que incluyen obra de su autoría. Ocho de ellos son trabajos monográficos mientras que el resto recoge sólo algunas de sus obras o trabajos de orquestación (Concierto nº2 de para Sitar y Orquesta de Shankar o en Canciones Vascas Tradicionales para niños). A continuación se ofrece el siguiente listado por orden cronológico comenzando con los últimos álbumes publicados:


	Título:	Mosaicos
	Título de la/s obra/s de José Luís Greco incluidas:	Big Fun
	Cd monográfico:	No. Incluye trabajos de Parra, Torres, Paus and Sánchez-Verdú;
	Intérpretes:	Trío Musicalis; Eduardo Raimundo, bass clarinet; Mario Pérez, violin;
	Sello:	IBS 62023
	Año de lanzamiento:	2023

TABLA 5. CARÁTULA CD 1. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

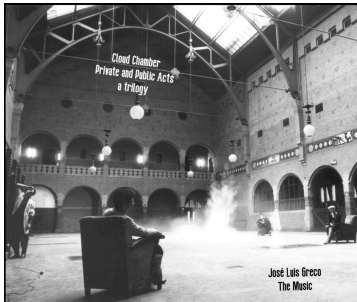
	Título:	Private and Public Acts – a trilogy – The Music
	Título de la/s obra/s de José Luis Greco incluidas:	Tres álbumes digitales: 1. The Twilight Club 2. Cantata 3. Mise-en-Cadre
	Cd monográfico:	Sí.
	Intérpretes:	Música creada por ordenador con la colaboración de Jacques Meertens (clarinete), Peter Brunt (violín), Mini Dekkers (acordeón), Greco (piano y voz). Désirée Delauney, Boris Gerrets y Ron Bunzl (voz)
	Sello:	Columna Música
Año de lanzamiento:	2022	

TABLA 6. CARÁTULA CD 2. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	Título:	Movimiento Perpetuo. Music for Dance.
	Título de la/s obra/s de José Luis Greco incluidas:	Movimiento Perpetuo Shoot-out at the old library Line Up Traffic
	Cd monográfico:	Sí.
	Intérpretes:	Música creada por ordenador. Con la colaboración de David Rothschild (trombón)
	Sello:	Columna Música 2CM0436
Año de lanzamiento:	2022	

TABLA 7. CARÁTULA CD 3. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

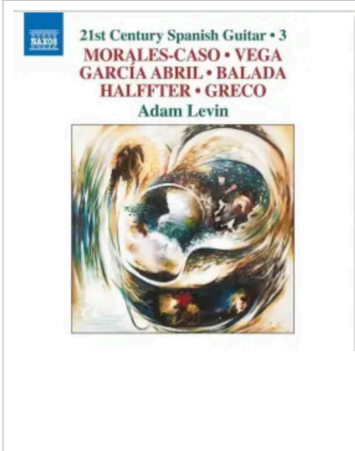
	Título:	21st century Spanish Guitar.
	Título de la/s obra/s de José Luís Greco incluidas:	Sweet as Candy
	Cd monográfico:	No.
	Intérpretes:	Adam Levin
	Sello:	Naxos
	Año de lanzamiento:	2017

TABLA 8. CARÁTULA CD 4. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA


	Título:	Geografías del Silencio
	Título de la/s obra/s de José Luís Greco incluidas:	Geografías del Silencio, In Passing, Swallow, Off with His Heads.
	Cd monográfico:	Sí.
	Intérpretes:	Duncan Gifford, Adrian Leaper, Czech National Symphony, Netherlands Wind Ensemble, Enigma Ensemble, Kouwenhoven, Brunt, Uittenbogaard, Corver, Simon
	Sello:	Naxos.
	Año de lanzamiento:	2016

TABLA 9. CARÁTULA CD 5. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	Título:	Jardines de la noche. Musica para Mezzo-soprano y Cuarteto de cuerda
	Título de la/s obra/s de José Luís Greco incluidas:	Mudas, Trouble y Celosias.
	Cd monográfico:	Sí.
	Intérpretes:	Elena Gragera, Magdalena Llamas, Mondriaan String Quartet
	Sello:	Verso
	Año de lanzamiento:	2012

TABLA 10. CARÁTULA CD 6. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	Título:	Dark Love in Wonderland Music para cuerda y piano Intérpretes: Fatum String Trio, Ilona Timchenko Sello discográfico: Albany TROY1043 Año de lanzamiento: 2008
	Título de la/s obra/s de José Luís Greco incluidas:	Dark Love, Nila, Southern Comfort, Wonderland
	Cd monográfico:	Sí.
	Intérpretes:	Fatum String Trio, Ilona Timchenko
	Sello:	Albany
	Año de lanzamiento:	2008

TABLA 11. CARÁTULA CD 7. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	Título:	Triptych, Pastel, I'm Superman!
	Título de la/s obra/s de José Luís Greco incluidas:	Triptych:Perfume, Ardor, Forbidden Tonic. Pastel I'm Superman!
	Cd monográfico:	Sí.
	Intérpretes:	Mariana Todorova, Adrian leaper, Philharmonic Orchestra of Gran Canaria
	Sello:	ASV
	Año de lanzamiento:	2003
	Premios obtenidos:	*Editor's Choice, Gramophone Magazine, December 2003 *Exceptional CD of the Month, Scherzo Magazine, December 2003 *Recommended CD, CD Compact Magazine, February, 2004

TABLA 12. CARÁTULA CD 8. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

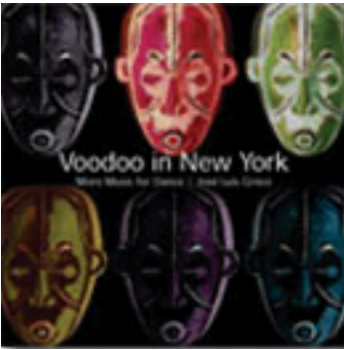
	Título:	Voodoo in New York. More Music for Dance.
	Título de la/s obra/s de José Luís Greco incluidas:	Azul Estado Hormonal, Fruta Madura, Belle Suite, It's Late Now, Timeless, Voodoo in New York, The Dream of a Man.
	Cd monográfico:	Sí.
	Intérpretes:	Música creada por ordenador con la colaboración de Eduard van Regteren Altena, (cello) y Michael Moore (clarinete y saxofón en Azul); Elisa Morris, Denis Perdikiris, Margaret Jova y Teresa Nieto (voces), en <i>Estado Hormonal</i> ; Brian Galiford (tenor), en <i>It's late Now</i> y Mieke Doeschot (mezzosoprano), en <i>The Dream of a Man</i> .
	Sello:	Columna Música
	Año de lanzamiento:	2008

TABLA 13. CARÁTULA CD 9. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA


	Título:	Cello Octet, Conjunto Ibérico.
	Título de la/s obra/s de José Luís Greco incluidas:	Invisible
	Cd monográfico:	No.
	Intérpretes:	Octeto de violonchelos
	Sello:	Channel Crossing
	Año de lanzamiento:	2007

TABLA 14. CARÁTULA CD 10. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	Título:	Música en Familia
	Título de la/s obra/s de José Luís Greco incluidas:	¡Soy Supermán!
	Cd monográfico:	No. Incluye Tchaikovsky, De la Vega, Dukas, Bizet.
	Intérpretes:	Montserrat del Amo Orquesta Sinfónica de RTVE Fernando Argenta Sergiu Comissiona Rafael Taibo Moisés Santiago Araceli González Campa
	Sello:	RTVE
	Año de lanzamiento:	1996

TABLA 15. CARÁTULA CD 11. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	Título:	Basque Traditional Children's Songs orchestrated by José Luis Greco ELKAR G81.EC655
	Título de la/s obra/s de José Luís Greco incluidas:	Txirri, Mirri, Txiribiton, etc.
	Cd monográfico:	Sí (orquestración)
	Intérpretes:	Euskadiko Orkestra Sinfonikoa. El director es Juan José Ocón
	Sello:	ELKAR
	Año de lanzamiento:	1999

TABLA 16. CARÁTULA CD 12. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

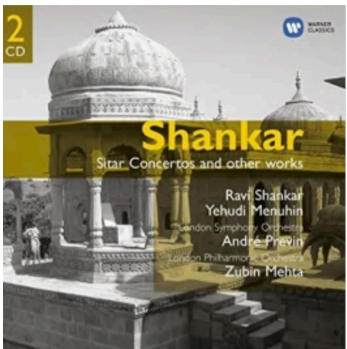
	Título:	Shankar: Sitar concertos and other works
	Título de la/s obra/s de José Luís Greco incluidas:	Orquestración del Concerto No. 2 para Sitar y orquesta de R. Shankar 'Rāga-Mālā'
	Cd monográfico:	No. Orquestración.
	Intérpretes:	Ravi Shankar (sitar) London Philharmonic Orchestra, Zubin Mehta
	Sello:	Warner Classics
	Año de lanzamiento:	1982

TABLA 17. CARÁTULA CD 13. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

Anexo IV. Notas a programa del concierto monográfico celebrado el 12 de mayo de 2023

Concierto monográfico José Luís Greco

Homenaje 70 cumpleaños

Symbolica (2002) para violonchelo solo

Woman at a Window (2016) para violín y violonchelo

One Fell Swoop (2021) para violonchelo solo -Estreno mundial- ¹⁰⁶

A Tientas (2009) para violonchelo y piano

Duración: 53 minutos aprox.

NOTAS A PROGRAMA

En el año 2015 tuve el privilegio de conocer a José Luís Greco a raíz de mi interpretación de la obra *Symbolica* en la sala Conde Duque de Madrid. Inmediatamente quedé fascinado por su música. Nunca había oído nada parecido. Era, en mi opinión, magia sonora que, si bien poseía una escritura tradicional en cuanto a su sistema de notación, resultaba absolutamente vanguardista en su propuesta estética. Y es ésta tan poderosa que convierte a su obra en *única, auténtica y necesaria*. Son precisamente estas tres virtudes las que, en opinión del propio compositor, deben resultar imprescindibles en la producción de un creador. Fue tras este primer contacto cuando decidí iniciar mi tesis doctoral acerca de su obra para violonchelo. Desde entonces he mantenido una relación que me ha permitido adentrarme de forma progresiva en su lenguaje, con el privilegio añadido de ser dedicatario de dos de las obras que hoy escucharemos; *One Fell Swoop* (piedra angular de mi investigación sobre el autor) y *Woman at a Window* (dedicada a Garnati Ensemble).

¹⁰⁶ Enlace a la grabación del estreno de *One Fell Swoop*: <https://youtu.be/q81hEsY2qq8>

En su personalísima escritura podemos observar un sinfín de recursos estéticos e instrumentales que son el resultado de su vasta experiencia como compositor, intérprete y arreglista de estilos que engloban no sólo la música clásica sino también otros como el rock, el jazz o la música india. En el repertorio que hoy nos ocupa, cabe destacar su riqueza rítmica, que incluye el uso de síncopas y compases desplazados, el maravilloso despliegue de recursos tímbricos indicados a través de anotaciones tales como *glissandi*, *ponticello*, *sul tasto*, o *trémolo*, así como un sinfín de novedosas aportaciones relacionadas con el uso de la dinámica, la textura, la acentuación, etc.

En lo relativo al uso del lenguaje instrumental en su obra, he de reseñar la manera en que lleva al intérprete al extremo de sus capacidades. Sólo por citar algunos de los retos ante los que se encuentra el instrumentista, y centrándome en *One Fell Swoop*, cuyo estreno mundial tendrá lugar en este recital, destacaré la necesidad de encontrar para ciertos pasajes digitaciones que rozan lo imposible, la exuberancia de golpes de arco tales como el *arpeggiato*, *spiccato* o *col lego battuto*, la superposición de dificultades tales como el uso de *glissandi* en dobles cuerdas, con trémolo y tímbricos variados, o la rítmica extremadamente compleja que encontramos en numerosas secciones.

En las obras *Woman at a Window* y *A Tientas*, asistiremos a un diálogo primero entre el violonchelo y el violín y después entre el violonchelo y el piano. En dicho diálogo encontraremos polirrítmias de gran complejidad, una enorme paleta de colores sonoros, humor, amor, armonías perfumadas, ataques con multitud de matices y en definitiva, una propuesta camerística exquisita que amplifica las posibilidades imaginables dentro de ambas formaciones.

Para finalizar estas notas al programa, debo recalcar cómo el propio compositor es partidario de que su obra hable por sí misma, alejándose de ofrecer posibles justificaciones de la misma e invitando al oyente a sumergirse en los sonidos y que sean estos los que guíen a cada uno de ellos en la

experiencia sorprendente y única que supone acercarse a cualquiera de sus obras. ¡Que disfruten del concierto!

Notas a programa: Alberto Martos

Biografías

José Luí­s Greco

Nacido en Nueva York en 1953, José Luis Greco es el hijo de los bailarines José Greco y Nila Amparo, y sobrino de la diva de la Metropolitan Opera Norina Greco. De ni­o, estudia piano y guitarra y aparece como actor y bailarín. La adolescencia lo encuentra tocando en grupos de rock y m­as tarde el jazz. Consigue su Bachillerato en m­sica de la City College of New York, su Master y Doctorado en composici­o­n de Columbia University. Antes de mudarse a ­Amsterdam (Pa­ises Bajos), hab­ia transcrito y orquestado el Segundo Concierto para Sitar y Orquesta, Raga-Mala, de Ravi Shankar, y compuesto y dirigido la producci­o­n de su primera ­pera, *Aria da Capo*. Empieza cosechando ­xitos en los a­os 80 en ­Amsterdam como compositor, int­erprete y cofundador de Cloud Chamber, compa­nia interdisciplinar especializada en obras *site-specific*. Desde 1994, Greco vive en Madrid. Sus obras de concierto han sido interpretadas por algunas de las orquestas, solistas, grupos de c­mara m­as distinguidos de Espa­na, y se han presentado en los m­as prestigiosos festivales y salas. Su discograf­ia comprende los siguientes sellos: Naxos, ASV, Channel Classics, Albany, Verso, Columna M­sica, Autor, RTVE, ELKAR y Warner Classics. Es miembro de la Real Academia Hispano Americana de Ciencia, Artes y Letras y su legado art­stico lo va recopilando la Biblioteca nacional de Espa­na.

Alberto Martos, violonchelo

Alberto Martos emerge con fuerza en el panorama musical actual. Elegido personalmente por Daniel Barenboim para ocupar el primer atril de la West Eastern Divan, fue definido por el maestro como “una de las mayores promesas del violonchelo”. Ha realizado grabaciones discográficas para Sony Classical, Ondare Music e IBS. Miembro fundador del prestigioso Garnati Ensemble, ha recibido entre otros galardones el premio Andalucía Joven y Andaluces del Futuro (Bankia/G. Joly). Ha actuado en salas como el Carnegie Hall, Teatro Colón, Royal Albert Hall o Auditorio Nacional. En 2018 Alberto Martos se convierte en el catedrático de violonchelo más joven de España, labor que actualmente ejerce en el RCSM “Victoria Eugenia” de Granada.

Pablo Martos, violín

El Maestro Barenboim escribió sobre él: “Además de un violinista de talento, es un músico inteligente y con un gran potencial”. Su rica actividad musical le ha llevado a tocar en prestigiosas salas de Europa, EEUU, Rusia o Israel. Tras su paso como miembro de la orquesta West-Eastern-Divan dirigida por D. Barenboim y fruto de este vínculo con los proyectos del maestro, ha realizado giras e impartido masterclasses en Oriente Medio. Miembro fundador de Garnati Ensemble, graba para Sony Classical una transcripción para trío de cuerda de las “Variaciones Goldberg” de J.S.Bach y más adelante, como solista, los conciertos de Haydn junto a la OCG dirigidos por el Maestro Ros Marbá. En 2013 protagoniza junto a su hermano Alberto el documental producido por Mercedes Milá; “The Healing Notes”. Recibe en 2013 el Premio Joven de Andalucía a la Solidaridad. Formado entre Alemania, Austria y EEUU, cabe destacar la influencia recibida por los profesores A. Wilczok, R. Goebel, H.Kowalski y el Maestro Yehudi Menuhin. En su afán por promover la música actual de calidad, ha acabado siendo dedicatario de obras compuestas por J.L. Greco, J.C. Guevara, J.M.Hidalgo, E.Rueda, o R.Paús. En Octubre de 2015 estrena la obra para violin sólo de J.L.Greco; “A Take On Sephardic Time”.

Miriam Sotelo, piano

Halagada por la crítica con apreciaciones como “...el piano apolíneo de Sotelo, en el que dominan las líneas claras, la nitidez, la transparencia” (P. Vayón, Diario de Sevilla) o “...Sotelo, entregada en alma con todo tipo de recursos a un piano pulsado con destreza y seguridad, a menudo a fuerza de toques tan efectivos como elocuentes” (J.J.Roldán, El Correo de Andalucía), Myriam Sotelo realiza sus estudios en España y Alemania, teniendo como pilares en su formación a R. Herrero, J. L. de Miguel, G. Anger y A. Reznik. Con tan solo 30 años obtiene la Cátedra en la especialidad de Repertorio con pianista acompañante en el Real Conservatorio Superior de Música Granada, especializándose en repertorio de violonchelo y violín. Destaca además su formación en el campo musicológico, habiendo realizado dos másteres de investigación en la Universidad de Granada, en la que continúa como doctoranda bajo la tutela de la Dra. Consuelo Pérez-Colodrero. Desde 2019 actúa regularmente como miembro del dúo de violonchelo y piano Martos-Sotelo, con el que acaba de grabar su primer Cd para el sello IBS.

AVANT-GARDE
Vanguardias

Alberto Martos
Pablo Martos
Miriam Sotelo

Centro Federico García Lorca
12 de mayo de 2023
19 horas

Próximos conciertos

19 de mayo 3 de junio
Alberto Rosado Cuatrecasas Diego Perez

4 de junio
Filo Musicals

GGGSA

IBS
CLASICAL

Auditorio Manuel de Falla
Centro Federico García Lorca

Programa Concierto monográfico Greco 1 de 3

PROGRAMA

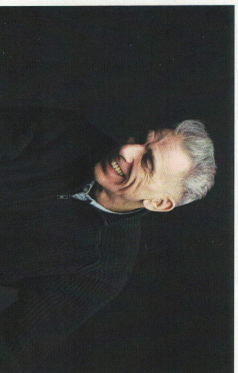
JOSE LUIS GRECO

Concierto monográfico José Luis Greco Homenaje 70 cumpleaños

Symbolica (2002) para violonchelo solo
Woman at a Window (2016) para violín y violonchelo
One Fell Swoop (2021) para violonchelo solo -**Estremo mundial-**
A Tientas (2009) para violonchelo y piano

Duración: 53 minutos aprox.

Nacido en Nueva York en 1953, José Luis Greco es el hijo de los bailarines José Greco y Nilla Amparo, y sobrino de la diva de la Metropolitan Opera Norma Greco. De niño, estudia piano y guitarra y aparece como actor y bailarín. La adolescencia lo encuentra tocando en grupos de rock y más tarde el jazz. Consigue su Bachillerato en música de la City College of New York, su Master y Doctorado en composición de Columbia University. Antes de mudarse a Amsterdam (Países Bajos), habla transcrito y orquestado el Segundo Concierto para Sitar y Orquesta, Raga-Mala de Ravi Shankar, y compuesto y dirigido la producción de su primera ópera, Aria da Capo. Empezar cosechando éxitos en los años 80 en Amsterdam como compositor, intérprete y cofundador de Cloud Chamber, compañía interdisciplinar especializada en obras site-specific. Desde 1994, Greco vive en Madrid. Sus obras de concierto han sido interpretadas por algunas de las orquestas, solistas, grupos de cámara más distinguidos de España. Y se han presentado en los más prestigiosos festivales y salas. Su discografía comprende los siguientes sellos: Naxos, ASV, Channel Classics, Albany, Verso, Columna Música, Autou, RTVE, ELKAR y Warner Classics. Es miembro de la Real Academia Hispano Americana de Ciencia, Artes y Letras y su legado artístico lo va recopilando la Biblioteca nacional de España.



ALBERTO Y PABLO MARTOS

Alberto Martos

Emerge con fuerza en el panorama musical actual. Elegido personalmente por Daniel Barenboim para ocupar el primer atril de la West-Eastern Divan, fue definido por el maestro como "una de las mayores promesas del violonchelo". Ha realizado grabaciones discográficas para Sony Classical, Ondare Music e IBS. Miembro fundador del prestigioso Garnati Ensemble, ha recibido entre otros galardones el premio Andalucía Joven y Andaluces del Futuro (Ban-kiá/G. Joly). Ha actuado en salas como el Carnegie Hall, Teatro Colón, Royal Albert Hall o Auditorio Nacional. En 2018 Alberto Martos se convierte en el catedrático de violonchelo más joven de

Pablo Martos

El Maestro Barenboim escribió sobre él: "Además de un violinista de talento, es un músico inteligente y con un gran potencial". Su rica actividad musical le ha llevado a tocar en prestigiosas salas de Europa, EEUU, Rusia o Israel. Tras su paso como miembro de la orquesta West-Eastern-Divan dirigida por D. Barenboim y fruto de este vínculo con los proyectos del maestro, ha realizado giras e impartido masterclasses en Oriente Medio. Miembro fundador de Garnati Ensemble, graba para Sony Classical una transcripción para trío de cuerda de las "Variaciones Goldberg" de J.S.Bach y más adelante, como solista, los conciertos de Haydn junto a la OCG dirigidos por el Maestro Ros Marbà. En 2013 protagoniza junto a su hermano Alberto el documental producido por Mercedes Milá: "The Healing Notes". Recibe en 2013 el Premio Joven de Andalucía a la Solidaridad. Formado entre Alemania, Austria y EEUU, cabe destacar la influencia recibida por los profesores A. Wilczok, R. Goebel, H. Kowalski y el Maestro Yehudi Menuhin. En su afán por promover la música actual de calidad, ha acabado siendo dedicatario de obras compuestas por J.L. Greco, J.C. Guevara, J.M. Hidalgo, E. Rueda, o R. Paús. En Octubre de 2015 estrena la obra para violín sólo de J.L. Greco: "A Take On Sephardic Time".

MIRIAM SOTELO

Miriam Sotelo

Allegada por la crítica con apreciaciones como "...el piano apolíneo de Sotelo, en el que dominan las líneas claras, la nitidez, la transparencia" (P. Vayón, Diario de Sevilla) o "...Sotelo entregada en alma con todo tipo de recursos a un piano pulsado con destreza y seguridad, menudo a fuerza de toques tan efectivos como elocuentes" (J.J. Roldán, El Correo de Andalucía), Miriam Sotelo realiza sus estudios en España y Alemania, teniendo como pilares en su formación a R. Herrero, J. L. de Miguel, G. Anger y A. Reznik. Con tan solo 30 años obtiene la Cátedra en la especialidad de Repertorio con pianista acompañante en el Real Conservatorio Superior de Música Granada, especializándose en repertorio de violonchelo y violín. Destaca además su formación en el campo musicológico, habiendo realizado dos másteres de investigación en la Universidad de Granada, en la que continúa como doctoranda bajo la tutela de la Dra. Consuelo Pérez-Colodrero. Desde 2019 actúa regularmente como miembro del dúo de violonchelo y piano Martos-Sotelo, con el que acaba de grabar su primer Cd para el sello IBS.



