
CASALS Y BACH: ANÁLISIS PERFORMATIVO DE LA AGÓGICA EN LA SARABANDE DE LA SUITE PARA VIOLONCELLO SOLO N.º 5 DE JOHANN SEBASTIAN BACH, BWV 1011

CASALS AND BACH: PERFORMATIVE ANALYSIS OF THE AGOGIC IN THE SARABANDE OF THE SUITE PARA VIOLONCELLO SOLO N.º 5 DE JOHANN SEBASTIAN BACH, BWV 1011

Igor Saenz Abarzuza•

RESUMEN

Para conocer la manera en la que Casals interpretaba a Bach en cuanto al parámetro de la flexibilidad rítmica en la interpretación, en el presente artículo se realiza un análisis performativo de la grabación realizada en 1939 por Casals de la Sarabande BWV 1011 mediante el uso de tres recursos analíticos: el análisis distribucional, el armónico y el computacional, este último con el programa *Sonic Visualiser*. Se presenta la partitura de la obra con una grafía específica para representar en cuatro niveles la interpretación de Casals y un comentario detallado del mismo.

Palabras clave: Casals; Bach; Análisis performativo; Agógica; Sarabande; violonchelo.

ABSTRACT

This article presents a performance analysis of Bach's Sarabande BWV 1011, recorded by Casals in 1939, in order to investigate more closely Casals performance regarding rhythmic flexibility. Three analytical resources are used: distributional, harmonic and computational analysis, the latter using software *Sonic Visualiser*. Finally, a character set is brought forward to show on four levels Casals's performance supported by a detailed commentary.

Keywords: Casals; Bach; Performance; Analysis; Agogic; Sarabande; Cello.

• Igor Saenz es violonchelista. Graduado en Interpretación y Pedagogía del Violonchelo por el Conservatorio Superior de Música de Navarra, Master en Desarrollo de las Capacidades Musicales y Doctor por la Universidad Pública de Navarra. Compagina su labor de intérprete con la investigación musical y la docencia como Profesor Asociado en la Universidad Pública de Navarra.

Recepción del artículo: 18-XII-2017. Aceptación de su publicación: 22-II-2018.

I. INTRODUCCIÓN

Pau Casals, uno de los músicos más influyentes en el desarrollo del violonchelo del siglo xx, cambió el estilo y la técnica del instrumento. Además, se preocupó por transmitir a sus alumnos su nuevo enfoque, fundamentalmente de aquellas obras que él hizo clásicas del repertorio¹.

Casals no se interesó por las grabaciones sonoras hasta su madurez, cuando la industria discográfica empezaba a tomar fuerza. De hecho, dos terceras partes de su discografía son de cuando Casals superaba los setenta y cuatro años². Entre las diferentes grabaciones que registró, las *Suites para violonchelo solo* de J.S. Bach ocupan un lugar destacado tanto por el impacto y la trascendencia que tuvieron los discos en el público y entre músicos, como por lo poco usual que resultó presentar la integral de una obra para instrumento solo. La grabación se realizó entre los años 1936 y 1939, es decir, a partir de que Casals cumpliera los sesenta años. Además de estar en plena madurez musical, tuvo una total libertad interpretativa para enfrentarse a unas *Suites* sin ninguna indicación de matices agógicos y dinámicos en la partitura.

Por otra parte, el *rubato* de Casals se encuentra entre sus características interpretativas más importantes. Para conocer el uso que Casals hace de los matices agógicos en la interpretación, en este artículo se estudia en profundidad la Sarabande BWV 1011 de la *Suite* n.º 5, una obra con unas características especiales y diferenciadas dentro de los treinta y seis movimientos de las seis *Suites*, lo que se explicará en las siguientes líneas.

II. OBJETIVO Y METODOLOGÍA

Para conocer la flexibilidad rítmica que Casals emplea en la interpretación de la Sarabande, se utiliza el *software* libre *Sonic Visualiser* como herramienta precisa de medición. Este programa libre es accesible y gratuito: el propio *software* y los *plugins*³ son de libre descarga a través de su web, así como las actualizaciones de los mismos. Una de las opciones básicas del programa más interesantes es la función que permite ralentizar una grabación hasta un 12,5% sin alterar ningún otro parámetro del sonido (altura, timbre o intensidad).

Si bien hay equipos de trabajo, fundamentalmente en universidades, que han creado *plugins* adecuados para detectar *onsets*⁴, aunque la realización de un análisis completamente automático está todavía lejos de ser posible, especialmente en los instrumentos de cuerda frotada por la poca definición en los inicios de nota: el ataque del arco, o recursos expresivos como el *glisando*, obligan

¹ Saenz, Igor, "Pau Casals (1876-1973), el virtuoso autodidacta", *Artseduca*, 16 (2017), pp. 110-129.

² Baldock, Robert, *Pau Casals*, Barcelona, Paidós testimonios, 1994, p. 250.

³ Denominamos así la aplicación informática asociada a un programa para realizar una función específica.

⁴ Marca de sonido que se coloca en el comienzo, en este caso, de una nota musical.

al analista a decidir dónde comienza una nota y acaba la anterior. Actualmente no hay alternativa a la colocación de los *onsets* de forma manual, aunque un *plugin* puede ayudar a detectar una gran cantidad de *onsets* que luego deben ajustarse. En otros casos, el programa detecta *onsets* falsos, u otros quedan sin marcar.

Previamente al análisis computacional, es necesario contemplar dos aspectos sobre la obra: el análisis estructural y el armónico, para posteriormente poder analizar la relación de estos dos aspectos compositivos con las decisiones interpretativas tomadas por Casals.

III. LA ESTRUCTURA DE LA SARABANDE

Para presentar la estructura de la obra, se ha optado por el análisis paradigmático o distribucional, siendo el más indicado por varias razones. Por una parte, este tipo de análisis proporciona una clara visión de las distintas células pues facilita el entendimiento de la obra a nivel estructural, al analista y al intérprete, permitiendo descubrir cómo los distintos elementos de la obra se relacionan entre sí y cómo cambian. La clasificación de los diferentes segmentos musicales en células se hace teniendo en cuenta la similitud y la repetición.

Si bien este tipo de análisis se ha utilizado principalmente para el estudio de obras que no tienen una estructura clásica, se ajusta perfectamente para analizar las partituras de J.S. Bach, atendiendo al uso de los valores rítmicos y sus combinaciones, así como a la construcción de las células, teniendo en cuenta la dirección ascendente o descendente y la interválica entre las notas. En este sentido, Andrés Marcos ya ha utilizado el análisis distribucional teniendo en cuenta parámetros melódicos y rítmicos para analizar el *Preludio para guitarra* de Fernando Remacha⁵, y los diecinueve primeros compases de la transcripción para guitarra del *Prélude* BWV 998 de J.S. Bach⁶. En esta última, se aplica la técnica del análisis distribucional en una obra donde la segmentación puede ayudar al intérprete en la visualización de la forma y en su posterior ejecución. Aunque en este caso podría hacerse un análisis formal tradicional, el análisis distribucional ayuda a visualizar las reiteraciones rítmicas de los motivos que se producen de manera constante.

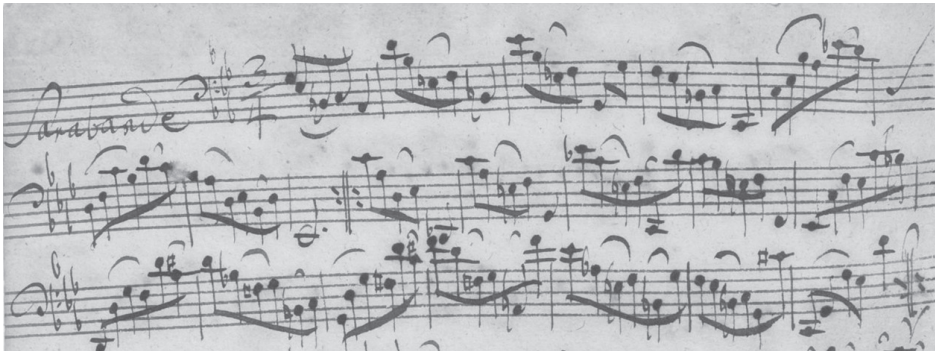
En la Sarabande de la *Suite* n.º 5 hay únicamente tres valores rítmicos: una blanca con puntillo al final de la primera parte; siete negras en los compases 1, 2, 4, 9, 10, 12 y 20; y el resto son corcheas, cien en total. Por tanto, de la suma global de figuras, ciento ocho, cien tienen el valor rítmico de corchea. Se trata de un movimiento con características únicas en el total del ciclo de treinta y seis

⁵ Andrés, Marcos, “Perspectivas educativas en la relación del análisis con la práctica interpretativa. Caso práctico”, *Quodlibet*, 38 (2007), pp. 27-51.

⁶ Andrés, Marcos, “Preludio para guitarra de Fernando Remacha Villar: un ensayo de síntesis entre la tradición y la modernidad”, en Nagore Ferrer, María y Sánchez Sánchez, Víctor (eds.), *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, Madrid, Ediciones del ICCMU, 2014, pp. 399-406.

movimientos que componen las *Suites*, ya que toda la Sarabande está escrita sobre una única línea melódica sin ningún acorde.

Hay dos tipos de escritura rítmica en los compases: el agrupamiento de cuatro corcheas y una negra, y el de seis corcheas. A modo de excepción, en el compás 8 hay una blanca con puntillo. La obra tiene una clara división en dos partes repetidas, divididas a su vez en cinco secciones de cuatro compases. En el siguiente análisis distribucional se pueden observar las células que hay a lo largo del movimiento.



Ejemplo. 1. Primeros compases de la partitura manuscrita de la Sarabande, BWV 1011, en la transcripción de Anna Magdalena Bach.

The image displays a musical score for a piece titled "Sarabande" by Igor Saenz Abarzuza. The score is presented in a single system with 17 numbered measures, each on a separate staff. The measures are labeled as follows: A1, A2, A3, A4, A5, A6, A7, B1, B2, B3, B4, B5, C1, C2, C3, C4, C5, D1, D2, and x. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Measure A1 is in bass clef, while all other measures are in treble clef. Measure A7 concludes with a double bar line and a fermata. Measure x is a final measure with a double bar line and a fermata.

Ej. 2. Análisis distribucional de la Sarabande.

La célula A está construida con cuatro corcheas y una negra. Las dos primeras corcheas tienen un intervalo descendente de segunda mayor en el caso de A3 y A6, de tercera mayor en A1 y A2, y de tercera menor en A4 y A5. Las siguientes dos corcheas tienen un intervalo de segunda menor en todos los casos menos en A7. Esta última célula de A es la excepción, ya que está invertida: las dos primeras corcheas tienen un intervalo ascendente de quinta justa, mientras que en las siguientes dos corcheas hay un intervalo descendente de segunda mayor.

La célula B se compone de seis corcheas, con un funcionamiento semejante al de las cuatro primeras de la célula A: un intervalo descendente y otro ascendente de segunda. En las dos primeras corcheas, el intervalo es de cuarta aumentada en B1 y B4, y de tercera menor en B2 y B3. En el caso de B5, el intervalo es de segunda mayor. Las siguientes dos corcheas tienen un intervalo ascendente de segunda menor en todos los casos, al igual que en la célula A, con la excepción de A7. Las dos últimas corcheas de la célula se caracterizan por realizar intervalos de sexta o superiores: un intervalo de octava en B1, de dos octavas en B2, de duodécima en B3, de sexta menor en B4 y un intervalo de décima en B5. La nota final de la célula está a una distancia de segunda mayor en B1, B2 y B4, y de segunda menor en B3 respecto a la primera nota del siguiente compás en todos los casos menos en B5. Aquí, tras la última nota del penúltimo compás, le sigue la nota do en un intervalo de decimocuarta descendente.

La célula C está compuesta por seis corcheas, al igual que las células B y D, pero con características interválicas diferentes. Coincide con las células A y B en el intervalo descendente de segunda del segundo pulso, pero en C2, C3 y C4 la distancia es de segunda mayor, mientras que en C1 y C5 es de segunda menor. Las dos primeras corcheas de la célula C tienen en todos los casos un movimiento ascendente: un intervalo de tercera menor en C1 y C2, uno de sexta mayor en C3, uno de octava en C4 y uno de quinta justa en C5. En cuanto a las dos últimas corcheas, en todos los casos hay un intervalo de segunda menor descendente con un intervalo de semitono a excepción de C2, donde la distancia es de segunda mayor.

La célula D, que aparece en dos ocasiones, tiene seis corcheas. Entre las dos primeras notas hay un movimiento descendente, mientras que en las dos últimas corcheas hay un movimiento ascendente con una interválica diferente. Las dos corcheas centrales comparten con el resto de células el intervalo de segunda ascendente exceptuando A7. El compás final de la primera parte marca una excepción dentro de la obra, con una sola blanca con puntillo que ocupa todo el compás. Por ese motivo tiene la denominación de resto *x*.

IV. ANÁLISIS ARMÓNICO DE LA SARABANDE

La Sarabande se extiende en un ámbito tonal relativamente amplio de más de dos octavas e incluye casi todas las notas diatónicas y cromáticas dentro de este rango. Respecto a la tonalidad del

movimiento, sigue un patrón típico: la primera parte comienza en la tonalidad de Do menor y termina en su relativo mayor, Mi \flat mayor.

La segunda parte se inicia con un acorde de mi \flat , para modular en el segundo compás de la segunda parte (compás 9) a la región de la subdominante de la tonalidad principal, y realizar la cadencia en Fa menor (compás 12). En el siguiente compás y siguiendo la línea melódica del bajo, aparece el acorde de Fa con la séptima en el bajo con la función de sensible de la dominante de Do menor, tonalidad a la que vuelve en el compás 14 y en la que se mantiene hasta el final de la obra.

DO m

i (VI) - iv vii° 7 V7 i
(iv)

Mi \flat M FA m

VI IV V I V I 7 iii ii° 7

DO m

iv V i I7 vii° 7 i

V i ii° 7 V i V i

Ej. 3. Análisis armónico de la Sarabande.

Es una obra difícil de cifrar armónicamente dada la textura monofónica única en las seis *Suites* carente de acordes. Por ejemplo, esta falta de definición se puede ver en la negra del primer compás, que podría ser un acorde de sexto grado (*la-b-do-mi**b***), o bien uno de cuarto grado (*fa-la**b**-do*). Un acorde de sexto grado estaría justificado por la aparición anteriormente del *mi**b*** y el *do*, pero un acorde de cuarto grado también tendría coherencia armónica. La tonalidad menor de la obra hace que, bien por intercambio modal, o bien por el uso de las diferentes escalas menores, las posibilidades de cifrado armónico para una sola nota sean muchas. Como punto de partida, se ha tomado como referencia el análisis armónico de Winold⁷ y el de Cohen y Wagner⁸.

La Sarabande, como danza, tiene la característica de que el segundo tiempo está acentuado, lo que desplaza la sensación de tierra de la primera parte del compás. A partir de esto, J.S. Bach toma únicamente la organización ternaria como característica de la danza y no la Sarabande como danza ortodoxa para el baile. Como J.S. Bach escribió todos los segundos tiempos de la obra (a excepción del resto *x*) con dos corcheas que tienen un intervalo de segunda, la armonía queda en muchos casos indefinida o con varias posibilidades de interpretación.

Las cinco secciones de cuatro compases están claramente separadas armónicamente unas de otras, con la excepción de la cuarta: esta sección termina con una cadencia en el V grado, la cual se proyecta hacia la última de las secciones, que es la que finaliza la obra contribuyendo así al cierre de la estructura general.

Como curiosidad y sin ninguna evidencia más allá de la casualidad, Winold⁹ sugiere que la progresión “*si**b** - la*” y “*do - si natural*”, correspondiente a las dos últimas corcheas de los cc. 13 y 14 respectivamente, podría ser un *soggetto cavato* de la palabra BACH en cifrado alemán.

V. ANÁLISIS POR NIVELES

El establecimiento de niveles estructurales arquitectónicos para realizar el análisis ya se ha propuesto tanto en el modelo de Schenker como en el de Cooper y Meyer, o en el de Lerdahl y Jackendoff. El análisis schenkeriano a través de una ordenación regular por niveles defiende que “[...] cada acontecimiento (podrá) justificar así el nivel inmediatamente inferior y será justificado por el del

⁷ Winold, Allen, *Bach's cello Suites. Analyses and explorations*, vol. II, *Musical examples*, Indiana, Indiana University Press, 2007, p. 87.

⁸ Cohen, Dalia, y Wagner, Naphtali, “Concurrence and Nonconcurrence between Learned and Natural Schemata: The Case of J. S. Bach's Saraband in C Minor for Cello Solo”, *Journal of New Music Research*, 29 (2000), pp. 23-36.

⁹ Winold, Allen, *op. cit.*, vol. I, p. 65.

nivel inmediato superior. Se entiende que el más elevado de todos justificará todos los demás¹⁰. Por tanto, “[...] cada relación debe estar en función de todas las demás”¹¹.

En la teoría generativa de Lerdahl y Jackendoff se proponen cuatro componentes que entrarían en la “descripción estructural de una pieza”¹², que son la estructura de agrupación, la estructura métrica, la reducción interválica temporal y la reducción de prolongación. En cuanto a la estructura rítmica, parten de la premisa de que no hay que simplificar en exceso “la intuición rítmica”¹³, concediéndole a la agrupación rítmica una gran importancia y asociando este concepto a la cognición humana. El agrupamiento lo estructuran de una manera jerárquica y por niveles. Así, las estructuras métricas se organizan con minuciosas reglas de formación y reglas de preferencia métrica. “[...] Una gran parte de lo que normalmente se llama “interpretación” depende de la sensibilidad del intérprete hacia la estructura rítmica, y de su conciencia de la misma”¹⁴. Cooper y Meyer parten de esta premisa en la que “[...] el ritmo es algo más que una mera secuencia de proporciones durativas. La experiencia del ritmo consiste en agrupar sonidos individuales en patrones estructurados”¹⁵.

El modelo analítico que se presenta en este artículo se fija exclusivamente en la interpretación que Casals realiza de la Sarabande y no en la construcción compositiva. Es decir, las grafías propuestas o el comentario no se refieren a la partitura en sí, sino a la ejecución que de la obra realiza el intérprete. Por tanto, no se aplican estrictamente ninguno de los modelos mencionados: de ellos, se obtiene la grafía para diferenciar las notas breves y las largas, y el uso de los niveles arquitectónicos. Los datos obtenidos directamente de *Sonic Visualiser* en sí mismos son complicados de visualizar e imposibles de llevar a la interpretación musical de manera directa, por lo que una grafía en la partitura puede ser de gran ayuda. No obstante, la partitura no es más que una síntesis gráfica de los datos obtenidos con el análisis computacional. Así pues, la partitura que se propone con el análisis por niveles arquitectónicos es un material apto para la ejecución, práctica que Leech-Wilkinson¹⁶ ha denominado *recordings-informed-performance*, una interpretación a la manera de Casals por parte de otro ejecutante que lo quiera emular.

Para trasladar estos datos a la partitura, se han usado dos símbolos usados en el análisis rítmico de Cooper y Meyer: la raya horizontal (-), cuyo significado es “larga”, y el semicírculo (u), cuyo significado es “breve”. Puede bien ser la nota larga, o toda la extensión que ocupe esa raya en las líneas que se establecen debajo de la partitura en los diferentes niveles arquitectónicos.

¹⁰ Forte, Allen, y Gilbert, Steven E., *Análisis musical. Introducción al análisis schenkeriano*, Barcelona, Idea Books, 2003, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² Lerdahl, Fred, y Jackendoff, Ray, *Teoría generativa de la música tonal*, Madrid, Akal, 2003, p. 10.

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ Cooper, Grosvenor, y Meyer, Leonard B., *Estructura rítmica de la música*, Madrid, Mundimúsica, 2007, p. 9.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ Leech-Wilkinson, Daniel, “Cortot’s Berceuse”, *Music Analysis*, vol. 34 (2015), pp. 335-363.

La síntesis de los minuciosos datos que proporciona *Sonic Visualiser* a la grafía de larga o breve hace que haya que decidir en cada caso si esa nota o sección es larga o breve. Para interpretar esos datos y así tomar la decisión que se estime oportuna, el punto de partida es la tabla de medias de cada uno de los valores rítmicos o agrupaciones tanto en su parte como del total de la obra¹⁷. Pero un intento de una total objetivación de los datos sin interpretar críticamente los resultados daría lugar a decisiones que no se asemejan a la realidad de la interpretación: con las duraciones acotadas al milisegundo, desde este punto de vista la diferencia de un milisegundo arriba o abajo haría que dos notas pudieran ser traducidas como una larga y otra breve, cuando en sí la diferencia no es significativa.

También hay que tener en cuenta que ciertas notas tienen una duración excepcionalmente larga o breve, lo que altera la media, como es el caso de la primera nota de la obra o aquellas que están en un calderón o dentro de un *accelerando* o *ritardando*. Otro factor a valorar es el pasaje concreto en el que se encuentra el nivel que se ha de simplificar con la grafía, ya que hay pasajes que van más lentos o rápidos, por lo que una media objetiva interpretaría esas notas obviando su entorno. Por lo tanto, la determinación de que una nota o agrupamiento sea larga o breve debe ser en todos los casos una decisión que tenga en cuenta su entorno y el global de la obra, además de todas estas cuestiones mencionadas.

Realizar un análisis nota por nota es el pertinente para estudiar el uso que Casals hace de la agógica en la interpretación y parte de una idea suya: es sabido, porque así lo recoge Blum¹⁸, que Casals trabajaba con los alumnos cada nota, mediante una lupa que “no agrandaba el espacio sino el tiempo”. Así, en las clases ejecutaban y analizaban en lento fragmentos de las *Suites* para ver qué hacer con cada una de las notas, ya que estas cuestiones pasan por alto a tiempo real, pero están ahí y contribuyen al resultado final. El estudio a velocidad lenta no sirve únicamente para trabajar los recursos técnicos y las dificultades, sino que permite descubrir también los recursos expresivos musicales utilizados por el intérprete.

A continuación, se muestra el análisis completo de la Sarabande con sus cuatro niveles arquitectónicos repartidos de la siguiente manera: nivel 1, nota por nota; nivel 2, por pulsos (agrupamiento de dos corcheas o una negra, excepto el resto *x*); nivel 3, por compás; y nivel 4, por grupos de cuatro compases. Como Casals repite ambas partes de la obra, cada uno de los grupos aparece repetido, por lo que el primero de los pentagramas corresponde a la primera interpretación y el siguiente a la repetición.

¹⁷ Los datos completos en las tablas se pueden consultar en Saenz, Igor, *Pau Casals y el uso de la agógica. Un estudio analítico a partir del Prélude BWV 1007 y la Sarabande BWV 1011 de las Suites para violoncello solo de J.S. Bach*, Tesis Doctoral, Universidad Pública de Navarra, 2017, p. 417 (pendiente de publicación).

¹⁸ Blum, David, *Casals y el Arte de la Interpretación*, Barcelona, Idea Books, 2000, pp. 111-112.

Ej. 4 (1). Cc. 1-8 de la Sarabande con la grafía simplificada en los cuatro niveles arquitectónicos.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a staff of music and four levels of simplified notation below it. The first two systems are in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The last two systems are in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Each system includes a staff of music with notes and rests, and four levels of simplified notation: red 'v' marks, yellow arcs, green arcs, and a blue arc. The red 'v' marks indicate specific notes or rests. The yellow and green arcs represent intervals or phrases. The blue arc represents the overall structure of the system.

Ej. 4 (2). Cc. 9-16 con la grafía simplificada en los cuatro niveles arquitectónicos.

The image shows two identical musical staves in bass clef with a key signature of two flats. Below each staff are four levels of architectural notation. From top to bottom: a red dashed line with 'v' marks indicating phrasing; a yellow solid line with 'u' marks indicating phrasing; a green solid line with 'u' marks indicating phrasing; and a thick blue horizontal line at the bottom. The notation is aligned with the notes of the musical staff.

Ej. 4 (3). Cc. 17-20 con la grafía simplificada en los cuatro niveles arquitectónicos.

Como puede observarse, a cada nivel se le ha asignado un color diferente en cuatro líneas debajo de la partitura. En los niveles arquitectónicos se pueden observar las convergencias y divergencias en los patrones musicales derivados de la interpretación que pueden darse en varios niveles o en uno solo.

V.1. Grupo 1, cc. 1 a 4

En el nivel 1 se observa una clara pauta de interpretación en los compases de la célula A donde, a excepción del cuarto compás de la repetición, en los cinco casos el patrón es el mismo: larga-breve-larga-breve. Mientras que los compases 1 y 2 muestran el mismo patrón en este nivel, en los compases 3 y 4 la pauta es diferente. Esta igualdad en el nivel 1 se observa invertida en el nivel 2 ya que, aunque los compases 1 y 2 son casi idénticos a excepción del último pulso del compás 2, los compases 3 y 4 tienen la misma pauta de interpretación nota por nota.

El segundo pulso es largo en tan solo una ocasión, por lo que no se destaca a nivel agógico esta característica de la Sarabande sobre el segundo pulso. Los niveles 3 y 4 son iguales en la primera interpretación y en la repetición. El compás 1 es convergente a todos los niveles.

V.2. Grupo 2, cc. 5 a 8

En las dos repeticiones la convergencia es casi total, a excepción de la primera nota del compás 6, que es breve en la repetición. Como constante, las primeras notas del compás son breves tanto en las dos interpretaciones del compás 7 como en la primera nota del compás 6 de la repetición. En el nivel 2, la convergencia es casi total a excepción del último pulso del compás 7, ya que es un pulso largo en la primera interpretación y breve en la repetición. En los segundos tiempos, en todos los casos el segundo pulso es breve en contra de la característica de la Sarabande de destacar el segundo pulso, al menos a nivel agógico. En los niveles 3 y 4 la convergencia es total.

V.3. Grupo 3, cc. 9 a 12

Tan solo hay dos divergencias entre la primera interpretación y la repetición en el nivel 1: el primer pulso del compás 10, que pasa de ser largo en la primera interpretación a breve en la repetición, y la quinta nota del compás 11, que pasa de breve a larga. En el resto de las notas hay convergencias. A excepción del compás 9, el nivel 2 se caracteriza no solo por la convergencia sino por presentar un modelo igual de interpretación donde los dos primeros pulsos son breves y el tercero largo.

Nuevamente se puede observar que no se destaca el segundo pulso a nivel agógico. Es llamativo el dibujo que presentan las negras del tercer pulso de los compases de este grupo 2 donde, siendo la misma nota, en el nivel 1 son breves y en el nivel 2 largas. En los niveles 3 y 4 impera la brevedad, a excepción del compás 9 de la primera interpretación que es el divergente dentro de la convergencia que hay en el resto de compases y en el nivel 4.

V.4. Grupo 4, cc. 13 a 16

Casals ejecuta hasta cinco patrones diferentes en el nivel 1. El compás 13 es el único que muestra convergencias entre la primera interpretación y la repetición, aunque hay una reiteración de patrón entre los compases 14 y 16 de la repetición. En el nivel 2 la convergencia es mayor: en los compases 13 y 16 puede observarse el mismo patrón en ambas interpretaciones, aunque se observan diferencias de duración entre ambas. Los compases 14 y 15 tienen patrones diferentes que se intercambian en la repetición respecto a la primera interpretación. En todos los casos, el segundo pulso es breve, por lo que tampoco se destaca la característica de la Sarabande mediante un alargamiento expresivo. Los niveles 3 y 4 son totalmente convergentes.

V.5. Grupo 5, cc. 17 a 20

La llegada de la cadencia final hace que las convergencias en el nivel 1 sean menores en este grupo. En la primera interpretación, se puede observar cómo los compases 17 y 18 tienen el mismo patrón de interpretación en el nivel 1, donde la primera y la última nota son largas y el resto breves. En el compás 19, las dos notas largas coinciden con la sensible. En el compás 20, las cuatro corcheas dibujan una relación de larga-breve-larga-breve, la más repetida en la célula A. En la repetición, el nivel 1 está condicionado por la cadencia final y por el final de la Sarabande, por lo que imperan los valores largos frente a los breves. No hay ningún patrón semejante en la repetición, ni ninguna imitación de un patrón realizado previamente en la primera interpretación.

En las dos interpretaciones y salvo la última nota de la primera interpretación en el nivel 1, todas las primeras y últimas notas de cada compás son largas. La falta de convergencia en el nivel 1 difiere con la casi total convergencia en el nivel 2, donde únicamente cambia el segundo pulso del compás 19 entre las dos interpretaciones. Por último, en los niveles 3 y 4 la convergencia es total.

VI. CONCLUSIONES

Con una clara preferencia en que la nota más larga del compás esté o bien en el inicio del compás o en el final, queda descartada la característica de la Sarabande como danza de acentuar agógicamente la segunda parte del compás en la interpretación de Casals. Por tanto, Casals opta por subordinar el carácter de la Sarabande como danza al ritmo armónico impuesto por J.S. Bach.

En el grupo 1, si bien no se puede afirmar que los niveles 1 y 2 son totalmente convergentes, sí son muy similares. En cambio, los niveles 3 y 4 son convergentes en las dos interpretaciones. Sobre los resultados del grupo 2, con notas mayoritariamente breves, hay una total convergencia en todos los niveles excepto por la primera nota del compás 6 del nivel 1 y por el último pulso del grupo en el nivel 2. También hay una mayor tendencia a que sea más larga la primera interpretación que la repetición.

En el grupo 3 la diferencia de duración a favor de la primera interpretación respecto a la repetición es muy significativa. El grupo 4 destaca por los cinco patrones diferentes que presenta Casals en el nivel 1. Los niveles 3 y 4 son totalmente convergentes, mientras que en el nivel 2 hay diferencias en los últimos pulsos de los compases 14 y 15.

El grupo 5 tiene la peculiaridad de que en la repetición se acaba la pieza y por tanto las duraciones finales son mayores por el *ritardando* final, habiendo menores convergencias en el nivel 1. En la repetición, no hay reiteraciones del mismo patrón ni imitaciones de patrones realizados en la primera interpretación. Esta divergencia en el nivel 1 contrasta con la casi total convergencia del nivel 2, a excepción del segundo pulso del compás 19, y la total convergencia de los niveles 3 y 4.

El alargamiento expresivo del primer pulso y del último que se observa de manera mayoritaria tiene una completa relación con el análisis armónico ya que, como se puede observar, los cambios de armonía se producen siempre en el primer o en el tercer pulso. En el grupo 1, viendo el análisis armónico, cada cambio de armonía señalado coincide mayoritariamente con una nota larga, excepto el acorde de dominante del tercer pulso del compás 3 en la primera interpretación. Por el contrario, en la repetición se destaca esta corchea como larga.

En el grupo 2, a excepción del acorde de *mi*^b mayor como tónica del compás 7, en el resto coincide una nota larga con el cambio de la armonía en la primera interpretación, mientras que en la repetición no alarga la dominante del compás 6.

En el grupo 3, hay cuatro excepciones en las primeras notas de pulso como largas: en el compás 9, cuando aparece la séptima en ambas interpretaciones, en la primera nota del compás 10 en la repetición, y por último en la primera nota del tercer pulso en la primera interpretación.

El grupo 4 presenta más excepciones, ya que solo coincide un cambio de armonía con nota larga en el compás 13 en ambas interpretaciones y en la primera interpretación del compás 14. En el grupo 5, la armonía y el alargamiento expresivo de notas no coincide en 5 ocasiones y sí en 7: las divergencias se dan en el compás 18 de la primera interpretación y en el compás 19, donde no coincide ni el primer pulso ni el tercero en ambas interpretaciones. Como se puede ver, Casals grabó una interpretación basada en la armonía y en la estructura de la obra propuestas por J.S. Bach.

Gracias a este material proporcionado, el intérprete puede partir de una idea propia de Casals para enfrentarse a la ejecución de la Sarabande, siguiendo uno o varios niveles mientras toca.

Como conclusión del análisis, la ejecución de Casals tiene variedad, pero utiliza la repetición. Se ha visto que, aunque los niveles se relacionan entre sí, son independientes, por lo que una convergencia o divergencia en uno de ellos no tiene por qué señalar convergencia o divergencia en el resto. Es evidente que la interpretación de Casals responde a un estudio profundo de la obra, no presentando a nivel agógico extravagancias o recursos interpretativos lejanos a los propuestos por J.S. Bach en la partitura. Las decisiones que toma para realizar un alargamiento expresivo no están basadas en el azar, no son irregulares y tienen una explicación analítica.

Si con esta música para instrumento solista Casals tuvo la libertad máxima de poder hacer lo que quisiera, optó por ser muy respetuoso con lo escrito por J.S. Bach sin dejar de tocar bajo una de las premisas más conocidas del compositor: *Toda la fantasía que quieran... ¡pero con orden!*¹⁹ ■

¹⁹ Blum, David, p. 81.