MONOGRÁFICO

LA INTERPRETACIÓN MUSICAL Y EL ANÁLISIS: INTERACCIÓN Y EXÉGESIS *

Joel Lester

"Los intérpretes deberían entender lo que tocan". Esta concisa declaración al comienzo de la obra de Donald Francis Tovey *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*[1] ilustra una de las razones fundamentales que motivan la elaboración y publicación de análisis musicales. Como muchos otros analistas, Tovey enumera, analiza y representa gráficamente las características de la música, tanto las obvias como las más sutiles, en la idea, presumiblemente, de que este conocimiento tendrá una utilidad inmediata para los intérpretes. De vez en cuando, los teóricos sugieren e incluso insisten en determinadas indicaciones interpretativas basadas en sus análisis, como hace Heinrich Schenker en su ensayo de 1925 sobre el *Largo* de la *Sonata para violín en do mayor* de Bach.[2] La bibliografía más reciente incluye dos libros de interés dirigidos a los intérpretes para indicar cómo el análisis puede ayudarles: *Musical Form and Musical Performance* de Edward T. Cone[3] y *Musical Structure and Performance* de Wallace Berry;[4] este último incluye más indicaciones específicas que el primero. Dentro de la última década, encontramos nuevos artículos y reseñas que tratan específicamente la relación que guarda el análisis con la interpretación musical.[5]

---

* *Performance and Analysis: Interaction and Interpretation*; perteneciente a *The Practice of Performance* (ed. John Rink). Cambridge University Press, 1995.

1. D. F. Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. Londres, Associated Board of the Royal Schools of Music (1931); pág. iii.

2. Schenker, H., *Johann Sebastian Bach: Sechs Sonaten für Violine, Sonate III, Largo*, perteneciente a *Das Meisterwerk in der Musik*, vol. I. Drei Masken. Múnich (1925), págs. 63-73.

3. E. T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*. Norton, Nueva York (1968); págs 76-77.

4. W. Berry, *Musical Structure and Performance*. New Haven, Yale University Press (1989); págs. 217-218.

5. Especialmente en los siguientes escritos: J. Schmalfeldt, *On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles* Op. 126, Nos. 2 and 5 (*Journal of Music Theory* 29/1 [1985]; págs. 1-31); J. Dunsby, *Guest editorial: performance and analysis of music* (*Music Analysis* 8/1-2 [1989], págs. 5-20); J. Rink, reseña de *Musical Structure and Performance* [W. Berry. Yale UP,1989], (*Music Analysis* 9/3 [1990]; págs. 319-339); T. Howell, *Analysis and performance: the search for the middleground* (*Companion to Contemporary Musical Thought*, ed. J. Paynter et al.; 2 vols. Londres, Routledge [1992]; vol. II, págs. 692-714).

Sospecho que, con algunas excepciones raras y bastante circunscritas, algo queda sorprendentemente excluido en esta literatura: no es otra cosa que los intérpretes y sus interpretaciones. Tovey, Schenker, Berry, Cone y Howell nunca dan validez a un análisis remitiéndose a interpretaciones musicales concretas; Berry llega incluso a cuestionar la solidez de una interpretación musical que no esté basada en la profundidad y el rigor analíticos: "el puro impulso espontáneo, inconsciente e incuestionado no basta para inspirar una interpretación convincente [...]. Aunque la respuesta impulsiva del intérprete a la partitura puede llevar a éste por casualidad a aproximaciones convincentes gracias al desarrollo de un sentido (no siempre razonado) de lo que resulta apropiado en cada momento, no es probable que lo puramente intuitivo permita lograr la necesaria comprensión del todo ni que tenga un lugar en éste."[6]

Para estos y, prácticamente, para todos los analistas, los análisis son asertos acerca de una obra y no de una interpretación concreta de la misma. Según este punto de vista, los intérpretes y las interpretaciones son en buena parte irrelevantes en el proceso analítico y en el análisis en sí. Si una interpretación articulase los planteamientos efectuados por determinado análisis, éste no se vería ratificado por esta ejecución; más bien, el análisis daría validez a la interpretación de la pieza (aun en el caso de interpretaciones divergentes, como las dos descritas por Schmalfeldt).[7] Si determinada interpretación no articulase las observaciones hechas en el análisis, la ejecución -no el análisis- sería considerada inadecuada por algún motivo.[8]

En todos estos escritos subyace implícita o explícitamente la idea de que ejecución y análisis entran en intersección únicamente cuando los intérpretes siguen dictados teóricos o se convierten ellos mismos en teóricos. En algún lugar he escrito acerca de los efectos perniciosos que esta actitud ha tenido en la comunicación entre teóricos e intérpretes.[9] Propongo aquí cuestionar la idea de que la comunicación sólo ha de darse cuando los analistas dan instrucciones a los intérpretes; quiero sostener también que un discurso más recíproco mejoraría nuestra comprensión tanto de la teoría musical como de la interpretación.

Esta puesta en cuestión podría suponer un avance metodológico, impugnando la afirmación de Berry (y su aceptación implícita por muchos otros) acerca de la superioridad intrínseca de lo cognitivo en la interpretación creativa. Cabe preguntarnos si es correcto considerar que los miles de horas que emplean los intérpretes en refinar su técnica carecen completamente de sentido, o si los intérpretes son capaces de crear ejecuciones válidas única-

6. W. Berry, en la obra citada anteriormente; págs. 217-218.

7. *Ibidem*, pág. 28.

8. Como en la obra de R. Cogan y P. Escot *Sonic Design: The Nature and Sound of Music*. Englewood Cliffs, Prentice Hall (1976); págs. 153-4.

9. J. Lester, reseña de *Musical Structure and Performance* de W. Berry. *Music Theory Spectrum* 14 (1992); págs. 75-81.

mente cuando se les explica en palabras información de origen cognitivo.[10]

Resulta igualmente lícito cuestionar la frecuente aquiescencia de los teóricos ante el genio creativo "irracional" de los compositores cuando, por otro lado, niegan su aprobación a los intérpretes "irracionales". Los teóricos reconocen con frecuencia la profunda visión que tuvieron compositores que obviamente no pudieron compartir nuestro conocimiento de la estructura musical por haber vivido mucho antes de la formulación de ciertos principios teóricos -principios que hoy consideramos el fundamento mismo de sus obras-. Podríamos preguntarnos por qué a los intérpretes no se les concede similar *status*. Los teóricos critican los textos sobre armonía que dedican más atención a las propias ilustraciones musicales del autor que a "la verdadera música". ¿No deberíamos también criticar los análisis que parecen más basados en la interpretación (quizá imaginada) que el analista hace de una pieza que en interpretaciones reales? Después de todo, la mayoría de los intérpretes han dedicado con toda probabilidad bastante más tiempo, atención y práctica a materializar la música en sonido que la inmensa mayoría de los teóricos (se pueden plantear estos aspectos sin llegar al extremo de Jonathan Dunsby y su irónica opinión: "la mayoría de las veces, el analista está trabajando sobre su propia "ejecución", la que él mismo tiene en la cabeza; y la mayoría de las veces esta ejecución es de segunda, tercera o peor categoría").[11]

Probablemente, ideas metodológicas de este tenor acerca de la interacción entre analistas e intérpretes darían lugar a afirmaciones categóricas más bien abstractas, con la consiguiente irritación de muchos teóricos, del mismo modo que muchos intérpretes han sido encrespados por afirmaciones de los teóricos. Una manera diferente de afrontar el tema consiste en dejar de lado las consideraciones metodológicas y proponer una interacción más viva entre el análisis y la interpretación -una interacción que haga hincapié en los posibles modos de enriquecer el análisis tomando nota explícita de las interpretaciones y, desde luego, dando

10. Incluso aquellos autores recientes que ofrecen un diálogo entre intérprete y analista arreglan la baraja en favor de este último. En su "búsqueda de un terreno intermedio" entre análisis e interpretación, Tim Howell invita a sus lectores a tocar la *Bagatela* op. 119 núm. 1 de Beethoven antes de leer su análisis (*Ibidem*; págs. 703-714). Por desgracia, esto quiere decir que practicar la pieza una o dos veces ayudará a los lectores a comprender los aspectos interpretativos; en cambio, un concertista de piano que se haya familiarizado con la *Bagatela* durante años antes de interpretarla en público o grabarla desarrollará con ella una relación mucho más profunda. Entiendo que habría resultado absurdo que Howell recomendase al lector que, antes de leer su análisis, dedicase décadas enteras a aprender a tocar el piano y desarrollase una carrera de solista basada en el op. 119, pero sí podría haber recomendado tocar la pieza, así como estudiar una o más grabaciones de la pieza, quizá recomendadas. Janet Schmalfeldt (*ibidem*) es más ecuánime cuando formula su artículo sobre análisis e interpretación en el caso de otras dos bagatelas de Beethoven a modo de disputa entre sus propias facetas de analista e intérprete (Janet Schmalfeldt es, además de analista, una pianista consumada). Pero incluso ella ofrece un diálogo poco equilibrado: la pianista está aprendiendo a tocar las piezas, pero a la luz del texto se hace obvio que la analista las ha estudiado larga y profundamente.

11. J. Dunsby, *Guest editorial: performance and analysis of music. Music Analysis* 8/1-2 (1989); págs. 5-20 (el comentario en cuestión aparece en la pág. 8).

cuenta de ellas como parte de las premisas analíticas-. Este enfoque informa la parte central de este estudio.

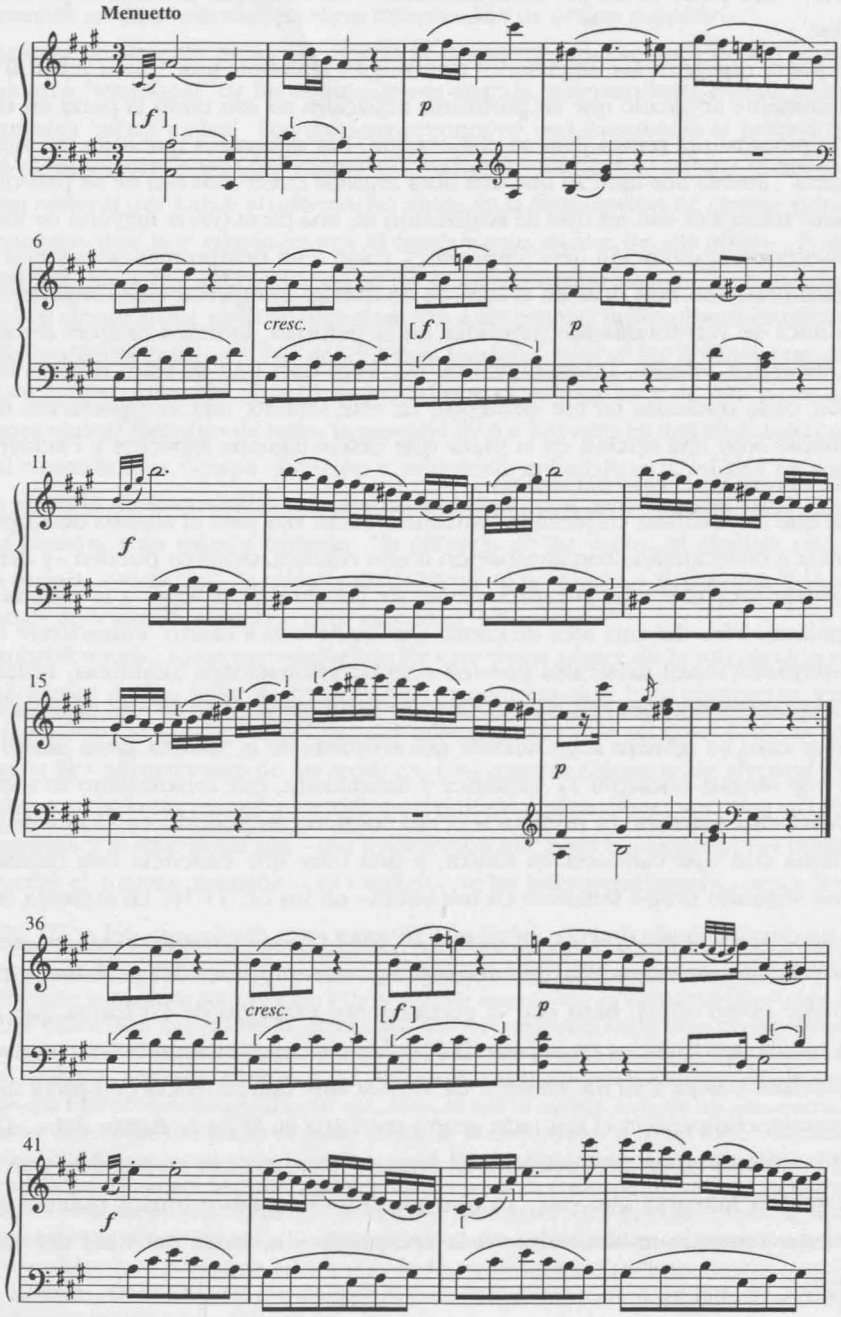
Cualesquiera que sean las dificultades que surgen al definir una "pieza musical", creo que está comúnmente aceptado que las partituras musicales no son tanto la pieza en sí como un mapa de la pieza o una receta para su elaboración. Por diferentes que sean las metáforas "mapa" y "receta", ambas nos indican que una obra musical existe más allá de su partitura. Las interpretaciones musicales son un tipo de realización de una pieza (en la mayoría de los casos el tipo que obedece a la intención del compositor), y son a un tiempo más ricas y más limitadas que las partituras. Son más ricas en el sentido de que las interpretaciones añaden características que nunca se ven totalmente reflejadas en la partitura: infinitos matices de articulación, timbre, dinámica, vibrato, altura, duración, etc. Pero cada uno de estos matices limita la pieza al excluir otras opciones en ese elemento. En este sentido, una interpretación musical es necesariamente sólo una opción en la pieza que define algunos aspectos y excluye otros -lo mismo que ocurre en el caso del análisis-.

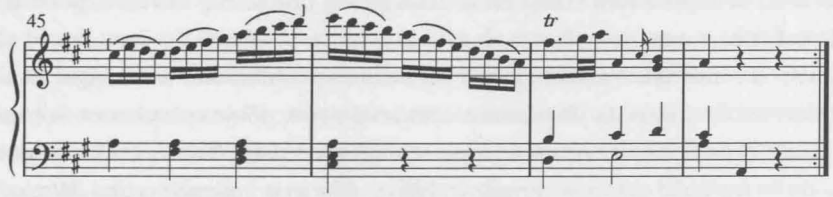
Al igual que los analistas emplean las partituras como vías para el análisis de las piezas y hacen referencia a otros análisis con aprobación o con censura, también pueden -y deberían, me atrevo a añadir- recurrir a las interpretaciones de las obras para llegar a la esencia de las piezas que analizan. Para dar una idea de cómo esto se llevaría a efecto, consideraré de qué modos las interpretaciones musicales pueden reflejar afirmaciones analíticas, reflexionar sobre ellas e inspirarlas; después resumiré algunas de las implicaciones de esta orientación.

El primer caso es relativo a un análisis del *Minueto* de la *Sonata para piano en la mayor* K. 331 de Mozart (ejemplo 1). Temática y tonalmente, este movimiento se asemeja a una forma sonata en miniatura. La primera sección contiene un periodo en tónica en los cc. 1-10 que termina con una cadencia en tónica, y una frase que cadencia con fuerza en la dominante -un segundo grupo temático en miniatura- en los cc. 11-18. La segunda sección se inicia con un desarrollo tonalmente móvil que termina en la dominante del c. 30, mientras que la recapitulación comienza con una versión algo recompuesta del periodo inicial -la frase antecedente como antes, pero con el consecuente adaptado de tal forma que lleva a una cadencia tónica más enfática en los cc. 40-41-. Sin embargo, cuando la frase consecuente de la recapitulación llega a su fin, en lugar de vernos ante una cadencia completa similar a la del c. 10, parece elidirse con el segundo grupo temático en la parte fuerte del c. 41. Esta es una situación común en los movimientos en forma sonata, incluso en aquellos que tienen dimensiones mucho mayores que éste, ya que las cadencias sobre tónica potencialmente conclusivas son a menudo minimizadas en la recapitulación, antes del final del segundo grupo temático.

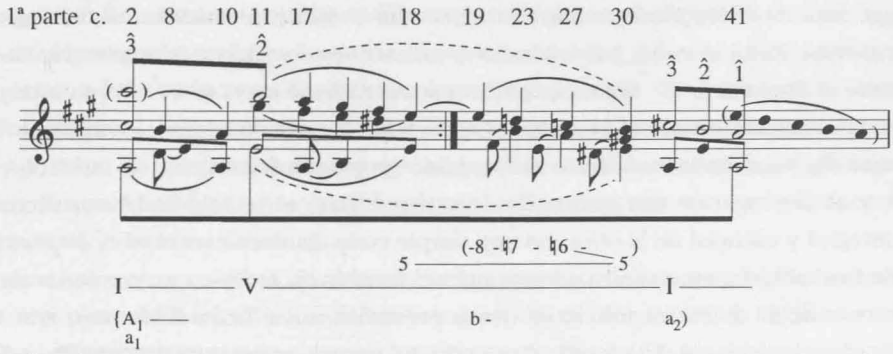
Mozart, Sonata K. 331. Minueto; cc. 1-18 y 36-48

Ejemplo 1





Ejemplo 2 Mozart, Sonata K. 331. Minueto
Gráfico del plano medio realizado por Schenker [1935]



El ejemplo 2 reproduce el gráfico que hizo Schenker del plano medio del *Minueto*. La estructura subyacente que indica es acorde con la estructura de la forma sonata a lo largo de la "exposición", el "desarrollo" y el comienzo de la "recapitulación": el movimiento *do*♯-*si* del plano subyacente articula los dos ámbitos tonales de la primera exposición, y *mi* es transformado en su función, pasando de ser una tónica local -al final de la primera exposición- a ser la dominante de *la mayor* en la segunda exposición, prolongándose en todo momento el *si* del fondo en la primera parte de la línea fundamental interrumpida. El comienzo de la recapitulación temática y tonal está señalado por el restablecimiento de la línea fundamental con *do*♯. A partir de este punto, sin embargo, el análisis de Schenker deja de reflejar el habitual modelo de la forma sonata. La estructura del plano subyacente concluye en el c. 41, momento en el que se inicia el segundo grupo temático. Según este análisis, los compases restantes refuerzan la tónica ya alcanzada, como en una coda, por medio del descenso melódico de quinta; así pues, estos compases no son imprescindibles para llevar la música a su conclusión, al menos en lo relativo a la estructura tonal. No desempeñan el papel estructural esencial de un segundo grupo temático de forma sonata o de un segundo ámbito tonal. Éste, según el "principio sonata" de Cone,[12] debe estar basado en la tónica, o debe resolver la "polaridad" de las tonali-

12. E. T. Cone, en la obra citada anteriormente (1968); págs 76-77.

dades ajenas en la exposición, como en la descripción que hace Charles Rosen[13] de los fundamentos de la forma sonata.

Incluso sin indicarlo explícitamente, el análisis de Schenker asume que el c. 41 constituye la elisión de un fraseo: la dominante cadencial del c. 40 se resuelve en la tónica en el c. 41, finalizando el periodo del primer grupo temático en parte fuerte, en coincidencia con el comienzo de la frase del segundo grupo temático. Muchos intérpretes del *Minueto* eliden la cadencia precisamente de esta manera, como en la grabación que realizó Lili Kraus hacia 1966.[14] Otros adoptan un enfoque completamente distinto. Por ejemplo, en su recital en el Carnegie Hall de 1966, Vladimir Horowitz hizo del c. 40 una semicadencia, en lugar de prolongar la frase hasta el c. 41; hay *ritardando*, *diminuendo* y hasta la respiración audible del intérprete al final del c. 40; entonces inicia una nueva frase en el c. 41.[15] En su interpretación es poca la sensación de que el *la* de la mano derecha, la nota de adorno, complete una llegada cadencial. En lugar de esto, la frase del segundo grupo temático tiene un enfático comienzo en *mi*, y el descenso en una quinta desde este *mi* hasta el la final resulta estructuralmente parte integral y esencial de la obra, no una simple coda. La dominante del c. 40 concluye una frase de final abierto, efectuando un movimiento local hacia la frase que comienza en el c. 41, pero la resolución definitiva sólo se da con la cadencia tónica final del *Minueto*, que rima con la semicadencia del c. 40. En efecto, el periodo del primer grupo temático y la frase del segundo grupo temático de la recapitulación están relacionados en una suerte de descenso interrumpido, lo cual no coincide en absoluto con lo que indicaba el análisis de Schenker.

Estas dos maneras de llegar al c. 41 reflejan diferentes modos de ver la forma del *Minueto*. Discrepan, concretamente, sobre si el origen de la estructura musical reside en la conducción de voces subyacente o, por el contrario, en relaciones temáticas y de tonalidad. En efecto, Horowitz interpreta el *Minueto* como una forma sonata en la que la fundamentación del segundo grupo temático en la tónica es un factor significativo en la conducción del movimiento hacia su fin. Schenker y Kraus, en cambio, se basan en el movimiento lineal dirigido hacia la tónica del c. 41 a la hora de situar el final de la estructura básica del *Minueto*.[16]

Las diferencias entre el tratamiento de los cc. 40-41 en Kraus y Horowitz, siendo mínimas en términos de fracciones de segundo y fracciones de decibelio, no son detalles interpre-

13. C. Rosen, *Sonata Forms*. Norton, Nueva York (1980). Traducido al castellano con el título de *Formas de Sonata* [Editorial Labor. Barcelona, 1987].

14. Grabación: L. Kraus. *W. A. Mozart, Piano Sonata in A major* K. 331 (Monitor Records, MCS 2105, [1966 apr.]).

15. Grabación: V. Horowitz. *W. A. Mozart, Piano Sonata in A major* K. 331 (CBS Records M3K 44885, 1966). Este efecto es patente las tres veces que se pasa por los cc. 40-41 en el curso del movimiento, pero es más pronunciado en la tercera vez, después del trío.

16. Un análisis de este movimiento de P. Westergaard, publicado en *An Introduction to Tonal Theory* (Norton. Nueva York [1975]) 1975 difiere de Schenker en muchos aspectos fundamentales e interpretativos de la estructura musical, pero coincide con él en que la actividad tonal esencial concluye en el c. 41.

tativos superficiales. Plantean profundas preguntas, como qué elementos musicales resultan cruciales en la forma musical, dónde se alcanza la idea de conclusión en este *Minueto*, y si el cierre tonal tiene lugar al mismo tiempo que el cierre rítmico y el temático.

Estos son los mismos tipos de cuestiones que los teóricos han venido debatiendo desde que las nociones de forma y estructura musical se desarrollaron a partir de las teorías de los periodos articulados en las décadas en torno a 1800. Se han propuesto muchos modelos diferentes para estos aspectos estructurales. Heinrich Christoph Koch, aun cuando prestó atención al papel de los temas, afirmó que los elementos cruciales eran los periodos tonalmente articulados. Adolph Bernhard Marx y algunos autores de la generación posterior a Beethoven (y muchos de sus seguidores hasta nuestros días) otorgaron un peso mucho mayor a los aspectos temáticos de la estructura. Tovey y otros analistas del siglo XX desdeñaron los resultantes moldes temáticos. Schenker afirmaba que el factor decisivo era la conducción de voces subyacente a lo largo de la música, mientras que el papel de los temas resultaba relativamente insignificante. Rosen y Cone, como se indicó más arriba, han propuesto sus propios criterios en la fundamentación de la forma sonata.

Cuando estos y otros teóricos discuten sobre la naturaleza de la forma o sobre la estructuración de una pieza dada (como este *Minueto*), aquellos de nosotros que seguimos estos debates (o los registramos en nuestra historia implícita o explícita de la teoría) solemos considerar las decisiones interpretativas resultantes como absolutas: las ideas de Schenker o las de Tovey (o una mezcla de ambas) han desplazado y desacreditado las nociones de B. Marx. Si pensamos en estas ideas en relación con la interpretación musical, nos solemos plantear cómo podemos preparar a un intérprete para que sea consciente de los aspectos de la estructura musical que estamos propugnando y los proyecte al interpretar una pieza.

Pero en estas discusiones teóricas sobre la estructura musical y sus elementos fundamentales no se ha alcanzado un consenso provisional ni definitivo. Por mucho que los teóricos crean que una postura u otra es hoy universalmente aceptada y que ningún estudioso que se precie se atrevería a defender una postura superada hace tiempo, el contraste entre distintas posturas sigue plenamente vigente en la interpretación. Las interpretaciones de Kraus y Horowitz no son menos elocuentes que los escritos de los analistas acerca de los aspectos de la estructura musical que acabamos de tratar.

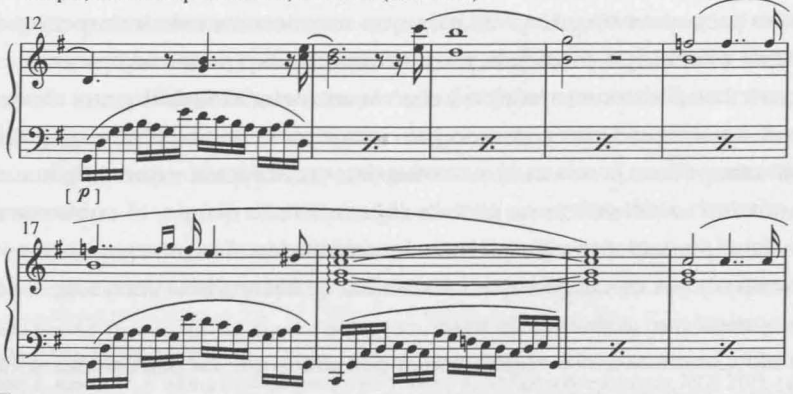
Hablando claramente, nos engañamos si pensamos que las discusiones sobre la estructura musical están resueltas o no son pertinentes para la interpretación musical. En realidad, dado que la pedagogía pianística (y la de otros instrumentos que llevan con frecuencia la línea melódica principal) da especial importancia a la forma y delineación de las melodías, es muy posible que las teorías de la forma musical, con su alusión a temas y secciones, tengan hoy la misma importancia en el mundo de la interpretación que la que tuvieron en las teorías del

siglo pasado, tan desdeñadas por los eruditos en los últimos tiempos.

Los criterios que engendran la forma musical y la relación entre la conducción de voces subyacente y los temas son principios teóricos comúnmente aceptados que, sin embargo, resultan cuestionados en una audición detenida de interpretaciones comúnmente respetadas. Pero también surgen cuestiones relativas al metro y la fraseología a la luz de la creciente tendencia en el análisis lineal a representar, además de los niveles de alturas, niveles métricos e hipermétricos. Un análisis de este tipo es la reducción rítmica que hizo Carl Schachter del *Preludio en sol mayor* op. 28 núm. 3 de Chopin.[17] El *Preludio* (que mostramos de forma abreviada en el ejemplo 3) constituye en gran parte un periodo paralelo en el que los cc. 3-11 forman la frase antecente que termina en dominante, y los cc. 12-27 la frase consecuente que termina en tónica, todo ello enmarcado por una introducción de dos compases y una breve coda. La reducción rítmica de Schachter (ejemplo 4) procede de un fondo rítmico que refleja la división de la pieza en dos secciones. La frase antecedente desarrolla la modulación entre la tónica de apertura y la dominante de la semicadencia en un metro regular, con un compás en la dominante añadido al final. La frase consecuente es más compleja, e incluye un largo tramo en la subdominante. Schachter analiza en cierta profundidad la posición de los acentos primarios dentro de esta subdominante y la dominante siguiente. Al escuchar Schachter el *Preludio*, percibe que el cambio a la subdominante del c. 18 es relativamente poco acentuado desde el punto de vista métrico si se lo compara con la reiteración, relativamente acentuada, de la subdominante al comienzo de la siguiente división de frases en el c. 20.[18]

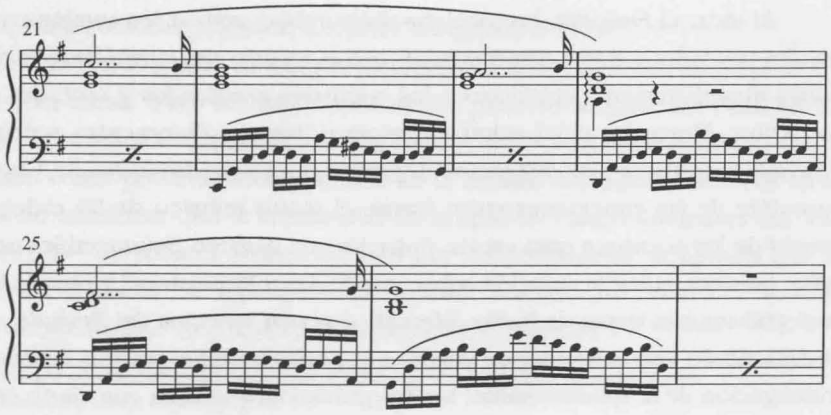
Ejemplo 3

Chopin, Preludio op. 28 núm. 3, cc. 12-27 (abreviado)

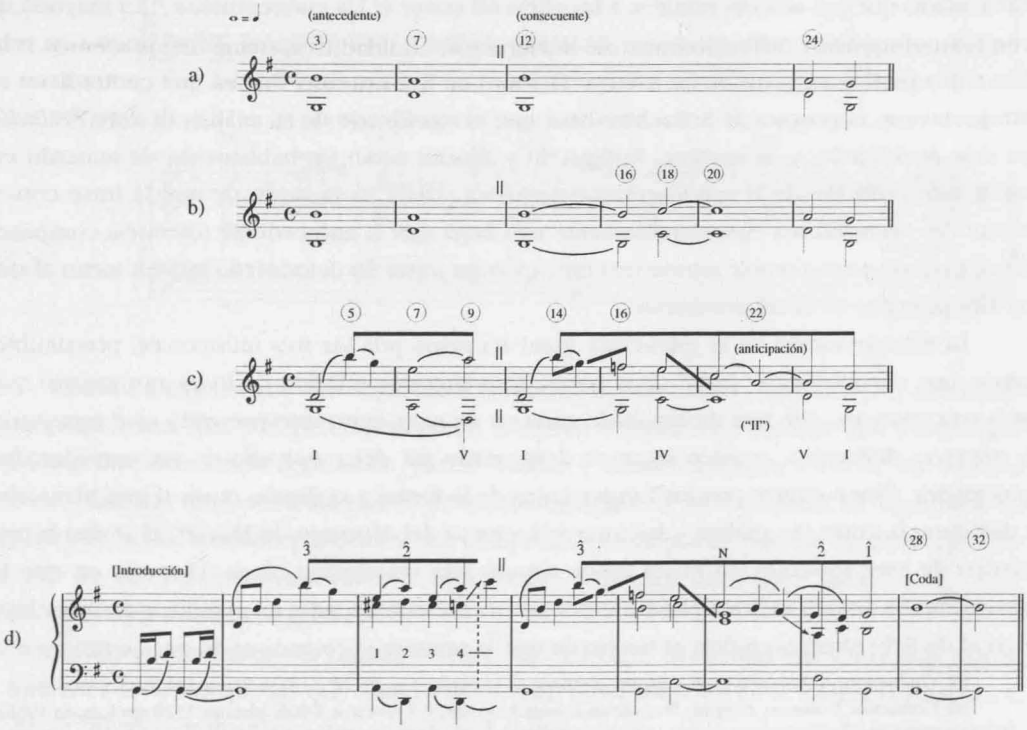


17. C. Schachter, *Rhythm and linear analysis: durational reduction*, en *The Music Forum*, vol. V. Nueva York, Columbia University Press (1980); págs. 197-232 (especialmente, págs. 202-210).

18. Schachter reconoce (*ibidem*, pág. 202, nota) que su análisis está basado en la figura 76,2 *Der freie Satz* de Schenker (Viena, Universal Edition, 1935. Traducción al inglés: *Free Composition*; trad. y ed. E. Oster, Nueva York y Londres, Longman, 1979), que también ilustra gráficamente que el cambio que se da en el c. 18 es una anticipo de la llegada estructural a la subdominante en el c. 20.



Ejemplo 4 Reducción de duraciones del Preludio op. 28 núm. 3 de Chopin, según Schachter (1980; *ibídem*, pág. 202). En todos los niveles del análisis los números de los compases se refieren al Preludio completo.



Al tocar el *Preludio*, los pianistas acostumbran marcar los comienzos y los finales de las grandes unidades y frases rítmicas mediante el recurso del *ritardando* (a menudo leve) o de pausas inmediatamente anteriores a los compases acentuados y cruciales. Del mismo modo que Kraus, Horowitz y Schenker expresan opiniones divergentes acerca de la forma del *Minueto* mozartiano, las diferentes interpretaciones del *Preludio* de Chopin difieren en la naturaleza de las conexiones entre frases, el *status* métrico de las cadencias y la posición general de los acentos a gran escala. Entre las que parecen innumerables grabaciones del *Preludio*, quisiera llamar la atención sobre una de Artur Rubinstein[19] y otra de Ferruccio Busoni.[20] Estas grabaciones tratan de forma diferente diversos aspectos del *Preludio*, pero ambas están en desacuerdo con Schachter en cuanto a la posición de los acentos hipermétricos durante la prolongación de la subdominante: las dos grabaciones señalan con cierto énfasis la llegada de la subdominante en el c. 18 (mediante una notable ralentización antes de la parte fuerte) pero prosiguen sin dilación hacia la continuación de la subdominante en el c. 20.

Cuando se le ha preguntado a qué ejecuciones remiten sus análisis, Carl Schachter ha manifestado que sus análisis remiten a las obras tal como él las conceptualiza.[21] La mayoría de teóricos contestarían probablemente de modo similar a esta pregunta. Pero, puesta en relación con aquellos aspectos de las interpretaciones de Rubinstein y Busoni que contradicen su interpretación, la postura de Schachter hace que el significado de su análisis de este *Preludio* sea más problemático. Schachter, Rubinstein y Busoni están probablemente de acuerdo en que la interpolación de la subdominante de los cc. 18-23 es la razón de que la frase consecuente del *Preludio* sea considerablemente más larga que la antecedente (dieciséis compases frente a ocho) pese a seguir siendo una única y larga frase. Su desacuerdo gira en torno al *status* hipermétrico de la subdominante.

La interpretación de la estructura tonal aceptada por los tres músicos es, presumiblemente, una característica "dada" de la pieza. Pero el *status* métrico no lo es, por cuanto que estos tres músicos, que han desarrollado carreras de gran éxito interpretando este repertorio de maneras diferentes, pueden estar en desacuerdo sin dejar por ello de ser considerados autoridades. Como ocurre con los fundamentos de la forma y el diseño musical que planteaba la divergencia entre los análisis y las interpretaciones del *Minueto* de Mozart, el *status* hipermétrico de este *Preludio* no es en modo alguno una conclusión obvia. El modo en que la estructuración tonal y métrica están inextricablemente entrelazadas en el gráfico de Schachter (y en el de Schenker) no refleja el hecho de que la primera (al menos en lo que se refiere a la

19. Grabación: A. Rubinstein. *F. Chopin, Prelude in G major* Op. 28 Nº 3 (RCA Victor LM-1163, [196?]).

20. Grabación: F. Busoni. *Chopin, Prelude en G major* Op. 28 Nº 3 (Everest X-906, [data de 1920 apr.], hacia 1966).

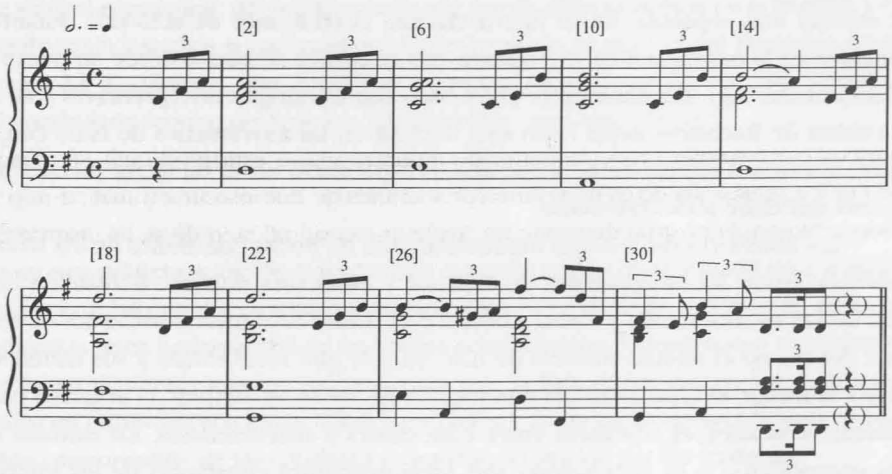
21. Schachter realizó este comentario en la City University de Nueva York en primavera de 1993, en el debate posterior a la lectura por Leo Treitler del artículo que luego publicó como *History and the ontology of the musical work* en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/3 (1993); págs. 483-497.

subdominante) no es una cuestión polémica, mientras la segunda sí lo es.

Pese a su brevedad, el *Preludio* de Chopin es una pieza relativamente compleja en términos de ritmos a gran escala. Pero incluso en piezas que parecen bastante sencillas en sus ritmos a gran escala, la práctica interpretativa al uso entra con frecuencia en conflicto con lo que se ha establecido como procedimiento habitual en el análisis del hipermetro. Por ejemplo, William Rothstein considera que la regularidad en grupos de cuatro compases del Vals núm. 1 "*Danubio Azul*" de Johann Strauss es algo tan universalmente aceptado que lo emplea para introducir la noción de hipermetro en la primera reducción rítmica de su obra *Phrase Rhythm in Tonal Music*,[22] que aquí reproducimos en el ejemplo 5.

Ejemplo 5

Reducción de duraciones del Vals núm. 1 "*Danubio Azul*" de Strauss, realizada por W. Rothstein (1989; *ibidem*, pág. 8)



Rothstein explica que "los segmentos compuestos por cuatro compases [...] son unidades supramétricas que son percibidas como si fueran unidades de medida, por cuanto que presentan una alternancia regular de 'partes' fuertes y débiles análogas a los de las medidas simples". Con las unidades coherentes de cuatro compases y su capacidad de agruparse en unidades de ocho, dieciséis y treinta y dos compases, el vals puede parecer un claro ejemplo del tipo de agrupamiento hipermétrico que, según sostienen Rothstein, Schachter y otros, existe en diversos estilos musicales.

Las interpretaciones del *Danubio Azul*, sin embargo, presentan una gama más amplia de opciones métricas que las que plantea Rothstein, especialmente en la cadencia final del c. 32. Entre diversas grabaciones que articulan el *status* métrico de la cadencia de manera relati-

22. W. Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*. Schirmer Books, Nueva York (1989); pág. 8.

vamente débil (en consonancia con Rothstein) se encuentra una dirigida por Anton Paulik.[23] Pero considerar métrico el *status* de la cadencia está lejos de ser algo universal: en una grabación de 1966,[24] Eugene Ormandy organiza la métrica de forma bastante diferente, haciendo de la llegada a la cadencia en el c. 32 el punto acentualmente más marcado de la última parte del vals.

Otros aspectos de estas dos ejecuciones sugieren que el *status* métrico de la cadencia del c. 32 es el resultado de decisiones más profundas acerca de la forma global del ciclo. En su ejecución, Paulik proyecta las hipermedidas analizadas por Rothstein ligando los dos primeros valses del ciclo en un único y prolongado crescendo de actividad que comienza con la introducción y cruza la línea divisoria entre las dos piezas. Para mantener esta larga línea, minimiza el carácter concluyente de la cadencia del primer vals (c. 32), manteniendo el gesto en suspensión hasta el comienzo del segundo. Ormandy, en cambio, concibe estos dos primeros valses de manera más separada. En su interpretación, el *crescendo* de actividad durante el primero concluye en la cadencia final; el segundo vals comienza de nuevo desde un punto de actividad relativamente bajo. Las diferencias entre estas dos estrategias interpretativas y su relación con el análisis de Rothstein dejan claro que, incluso en un movimiento de baile con unidades de cuatro compases regularmente agrupadas, el hipermetro no es un factor dictado por la partitura, sino que debe ser interpretado.

Las anteriores discusiones demuestran que no pocas cuestiones de los teóricos dan por resueltas, como las fundamentos de la forma y estructura musical, la relación entre conducción de voces subyacente y forma musical o el *status* del hipermetro, están en realidad abiertas a debate en el mundo musical de hoy. Sucede que estos temas y sus manifestaciones -el fraseo, la forma, el hipermetro, la conducción de voces estructural, la llegada a notas estructuralmente cruciales, el equilibrio entre conexiones y articulaciones, los factores que llevan a una composición a su conclusión- son preocupaciones constantes de los intérpretes. Estos asuntos pueden haber quedado fijados, al menos de modo provisional, en escritos teóricos, pero los fundamentos mismos de las discusiones apenas han sido abordados, y menos resueltos, en la esfera interpretativa.

Los intérpretes no tienen por qué verbalizar estas cuestiones, o aun fijar su atención sobre ellas de manera consciente -ni siquiera para sí, en la intimidad de su estudio-. Tampoco se ocupan necesariamente de estos asuntos (ya sea de manera consciente o intuitiva) con objeto de comprender cómo está organizada la pieza, cómo "funciona", cómo puede ejemplificar determinada estructura o cómo es reductible a estructuras más fundamentales. Es decir,

23. Grabación: *A. Paulik y la Orquesta de la Ópera Estatal de Viena, J. Strauss, "Blue Danube" Waltz Nº 1* (Vanguard 2VRS-476, [1956]).

24. Grabación: *E. Ormandy y la Philadelphia Orchestra, J. Strauss, "Blue Danube" Waltz Nº 1* (Columbia ML 6334, [1966]).

su objetivo no es necesariamente analizar la pieza. Por ejemplo, puede suceder que cuando Horowitz tocó una semicadencia en el c. 40 del *Minueto* K. 331 de Mozart, el pianista fuera consciente únicamente de estar creando una interpretación "efectiva", como quiera que definiese ese concepto. De hecho, es posible que muchos intérpretes estén preocupados casi exclusivamente por lograr una interpretación "efectiva", esto es, que satisfaga su sentido de la fantasía y de lo apropiado (propiedad estilística y estética, así como lo referente al decoro escénico) y que sea recibida por su audiencia con aprobación. Pero para llevar a cabo tal interpretación deben tratar con los mismos elementos que ocupan habitualmente a los analistas, asumiendo, por supuesto, que existe cierta relación entre la música que oímos y lo que los analistas hacen cuando tratan todos los aspectos mencionados en el párrafo anterior. Así, la semicadencia de Horowitz en el c. 40 supone una observación sobre la forma del *Minueto* de Mozart y la ubicación de su final estructural, del mismo modo que pueda serlo el análisis de Schenker. De igual manera, la decidida llegada a la cadencia que hace Ormandy en el c. 32 del *Danubio Azul* nos remite al tema del hipermetro, aun cuando su grabación de 1966 sea anterior a la primera aparición en el vocabulario teórico del término "hipermedida" de Cone (1968).[25]

Aunque sólo he discutido unos pocos compases de movimientos relativamente breves, las cuestiones que se han planteado son aplicables a muchos niveles de estructura en movimientos más extensos. Mi análisis se ha basado también en características interpretativas que resultan obvias en una primera audición (aun cuando el punto que se haya tomado en consideración pueda parecer relativamente abstruso a primera vista -por ejemplo si Horowitz articula o no una llegada en la línea fundamental de un gráfico schenkeriano-). Audiciones repetidas y más atentas permiten distinguir muchas más sutilezas. Así, la lista de los elementos analíticos que son reflejados en las interpretaciones pueden extenderse hasta englobar un número considerable -o incluso mayoritario- de las entidades y elementos tratados por los analistas.

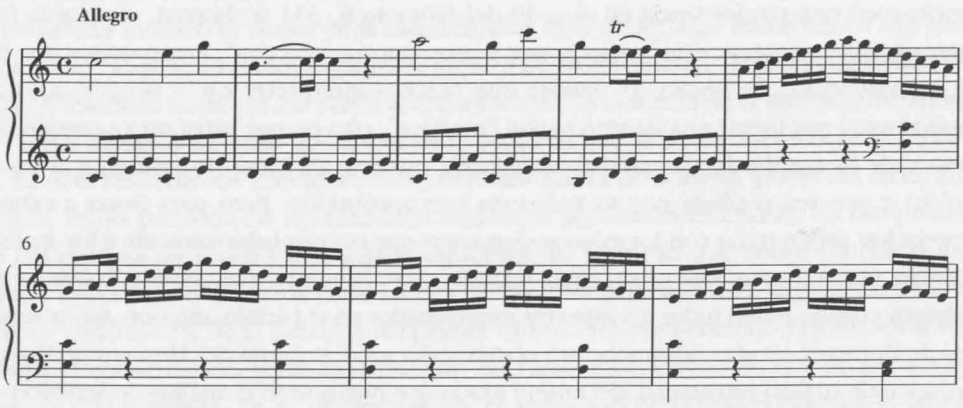
Muchos ejemplos de esto resultan obvios y no necesitan ser ilustrados aquí. Otros, en cambio, resultan más problemáticos. Tomemos en consideración los cuatro primeros compases de la *Sonata para piano en do mayor* K. 545 de Mozart (ejemplo 6).

A pesar de su familiaridad, se trata de un comienzo desconcertante. Sobre un bajo que se mueve sólo hacia notas vecinas para articular los grupos de dos compases, estos cuatro compases parecen a primera vista un periodo en miniatura, con el antecedente en los cc. 1-2 y el consecuente en los cc. 3-4. Pero hay varias circunstancias que contradicen esta apariencia de manera decisiva. Las dos unidades de dos compases terminan en acordes de tónica, pero al contrario de lo que es común en tales periodos, es la melodía del antecedente la que concluye en la nota tónica, mientras la melodía del consecuente lo hace fuera de esta nota. Además,

25. En la obra citada anteriormente (1968).

Ejemplo 6

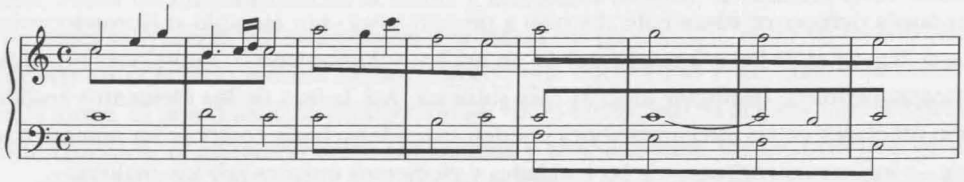
Mozart, Sonata K. 545. Primer movimiento; cc. 1-8



no resulta obvia de manera inmediata la relación del consecuente con el antecedente. Es cierto que las melodías de cada unidad de dos compases poseen formas rítmicas similares. Pero no se trata de una relación muy convincente, y especialmente al comienzo de una pieza. Están ausentes aquí las técnicas temáticas habituales como la secuencia, el desarrollo motívico, la ornamentación o la disminución.

Ejemplo 7

Reducción de la conducción de voces en la Sonata K. 545 de Mozart. Primer movimiento; cc. 1-8



En cambio, existe una relación que sí resulta convincente y une los cc. 1-2 con los cc. 3-4: es la que consiste en un motivo oculto. La figura melódica de los tres primeros compases (*do-si-do*) es, literalmente, la línea del bajo en los dos compases siguientes, como muestra el ejemplo 7. Esta relación contrapuntística vuelve a presentarse en forma expandida en los cuatro compases siguientes con el movimiento *do-si-do*, ahora en la voz interior. En los cc. 3-4, la línea de soprano añade el movimiento *la-sol-fa-mi* por encima de *do-si-do*. En los cc. 5-8, la línea melódica *la-sol-fa-mi* se repite sobre un nuevo bajo (*fa-mi-re-do*), mientras la línea *do-si-do* vuelve a su registro original como voz interior. En cierto sentido, el movimiento se inicia casi como si se tratara de una invención a tres partes con acompañamiento.

En lo que queda del movimiento aparecen innumerables variantes de los motivos del comienzo y del contrapunto derivado de ellos. Prácticamente todas las notas del movimiento,

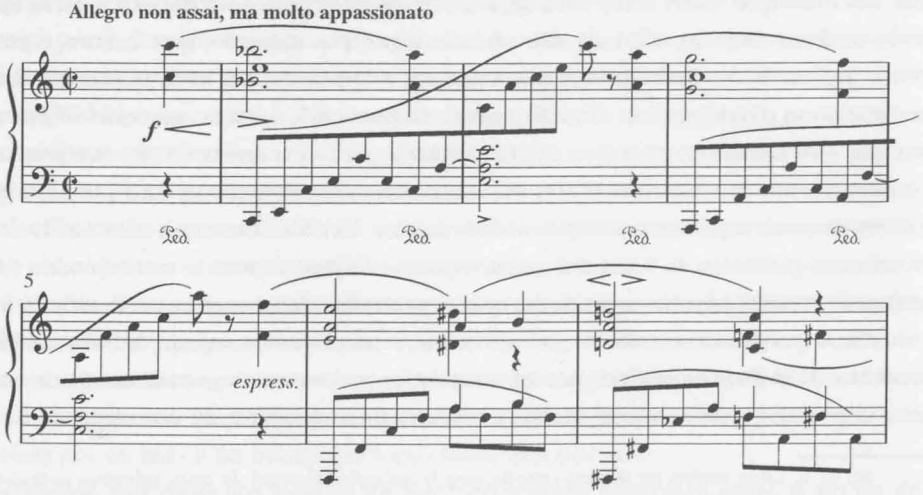
incluidas todas las transiciones, se derivan de los arpegios melódicos -el movimiento *do-si-do* ó $\hat{8}$-$\hat{7}$-$\hat{8}$, o del movimiento *la-sol-fa-mi* ó $\hat{6}$-$\hat{5}$-$\hat{4}$-$\hat{3}$-. Incluso la reexposición en la subdominante es un reflejo a gran escala de estos primeros compases: los cc. 3-4 reelaboran los cc. 1-2, pero con una inflexión en la subdominante al principio; la reexposición reelabora la exposición de forma similar, pero con una inflexión subdominante al comienzo. Esta perspectiva de la pieza añade una visión sinóptica junto con la experiencia diacrónica del movimiento. Puede ser desarrollada en una representación gráfica schenkeriana o en un desarrollo schönbergiano de la idea básica inicial.

Desde cualquiera de estas dos perspectivas, resulta importante la relación temática que se establece en un nivel profundo entre la melodía de los cc. 1-2 y el bajo de los cc. 3-4. Sin embargo, nunca he escuchado una grabación o interpretación en directo que proyecte esta relación oculta. Creo además que cualquier intento de proyectar la línea del bajo en los cc. 3-4 como rasgo destacado, y más aún como rasgo principal, daría como resultado una textura desequilibrada y carente de gusto, amén de un estilo profundamente antimozartiano. Este es un caso de descubrimiento analítico que, resultando estructuralmente coherente, debe mantenerse en un segundo plano en la realización sonora de la pieza.

Brahms, Intermezzo op. 118 núm. 1; cc. 1-6

Ejemplo 8

Allegro non assai, ma molto appassionato



Ocurre, pues, algo diferente de lo que ocurre con el motivo inicial del *Intermezzo en la menor* op. 118 núm. 1 de Brahms (ejemplo 8), que a veces es abreviado en la interpretación causando un efecto pernicioso si la parte fuerte del segundo compás de la mano izquierda (señalado por Brahms con un acento) no es puesta en relación con las octavas que prece-

den en la mano derecha. La proyección del motivo como una unidad de cuatro notas (*do-si*♭-*la-mi*) clarifica numerosos aspectos del *Intermezzo*. Aporta una sutil insinuación de la tonalidad final dentro del clima tonal sumamente ambiguo del comienzo: el motivo completo es claramente un arpegio de *do-la-mi*, lo que debilita la impresión de que el c. 1 contiene una séptima dominante construida sobre *do*.[26] Se logra así que las siguientes variantes del motivo sean percibidas como transformaciones y no como extensiones, como sucede con la inversión libre del motivo completo de cuatro notas que da inicio a la segunda reexposición (*sol-sol*♯-*la-do*), y la estable exposición final de los cc. 36-39. Por último, la proyección del motivo como una unidad de cuatro notas nos hace apreciar la sutileza del contrapunto en Brahms, quien introduce aquí imitaciones traslapadas que conectan los cuatro primeros compases de la pieza con la cadencia de la primera reexposición: el motivo podría haber aparecido como *fa-mi-re*♯-*la* en los cc. 4-5, pero Brahms presenta *la* junto con *re*♯, utilizando *la* para iniciar una libre imitación del motivo.

Las diferencias entre las conexiones motívicas en la *Sonata* de Mozart y el *Intermezzo* de Brahms plantean cuestiones sumamente complejas relativas al análisis y la interpretación: la decisión de cuándo y cómo proyectar en la interpretación un descubrimiento analítico, así como la conceptualización del *status* de un hallazgo analítico no reflejable en la interpretación. No creo que todos estos hallazgos analíticos necesiten ser reflejables en la ejecución o ser de hecho reflejados. He indicado en otro lugar, por ejemplo, que la línea argumental de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, que conduce a la muerte de los dos protagonistas (y que hace por tanto del drama una tragedia), gira en torno a una carta no entregada.[27] Pero así como creo que este suceso es capital en el argumento y que la comprensión de este punto acrecienta enormemente nuestra apreciación del genio dramático shakespeariano, creo también que si yo fuera director teatral nunca representaría la obra como si fuese una crítica a las deficiencias del servicio postal en la Italia del renacimiento. Ciertos aspectos estructurales pueden ser puestos de relieve; hay otros, sin duda, que es preferible dejar para una reflexión tácita.

Cabe preguntarnos ahora qué consecuencias podemos inferir de las consideraciones anteriores. Al insistir en sus propias lecturas de las piezas, muchos analistas dan a entender de forma implícita que sólo hay una lectura correcta de un pasaje o de una obra. Así se explica la

26. E. T. Cone analiza de manera convincente la ambigüedad tonal de estos primeros compases en *Three ways of reading a detective story or a Brahms intermezzo*, publicado en *The Georgia Review* 31/3 (1977); págs. 554-574 (reeditado en *Music: A View from Delft* [ed. R. P. Morgan]. Chicago, University of Chicago Press, 1989; págs. 77-93).

Véase también el estudio de E. Narmour *On the relationship of analytical theory to performance and interpretation*, en *Explorations in Music, the Arts, and Ideas* (E. Narmour y R. A. Solie, editores). Stuyvesant, Pendragon (1988); págs. 317-340; recoge muchos de los puntos expuestos aquí.

27. J. Lester, *Harmony in Tonal Music*, vol. II. Alfred A. Knopf, Nueva York (1982); págs. 267-8.

hostilidad con la que se blande la pluma contra antecesores y adversarios, incluso contra analistas del mismo campo teórico (como hace algunos años en los diferentes simposios analíticos del *Journal of Music Theory*). Es comprensible que los teóricos discutan entre ellos sobre cuál es la lectura "correcta" de un pasaje al margen de las ejecuciones de la obra. Pero es muy diferente si el desacuerdo surge entre los asertos de un teórico y la prueba empírica de una interpretación dada o, en casos más extremos, la prueba de muchas o incluso todas las interpretaciones. Hemos de preguntarnos qué validez puede tener una afirmación de un analista si se ve contradicha por una interpretación considerada "efectiva" por la mayoría. ¿Estamos forzados a elegir entre Schenker y Horowitz, entre Schachter y Rubinstein/Busoni, entre Rothstein y Ormandy? ¿Hemos de creer que hay una interpretación musical "correcta" y otra "incorrecta"? ¿Debemos aceptar que el análisis tiene poco o nada que ver con la música que escuchamos y que, por tanto, estas contradicciones entre análisis e interpretación son intrascendentes?[28]

Además, la obtusa idea de que sólo hay una única interpretación "ideal" o "correcta" de una obra de arte, la atmósfera de arrogancia que envuelve a esta perspectiva y la posible implicación de que, en consecuencia, el análisis y la música que nosotros oímos sólo están relacionados de manera tangencial plantean asuntos puramente prácticos y pedagógicos. Dicho brevemente, una perspectiva tan limitada y limitadora es motivo de que a veces se distancie a los aspirantes a intérpretes, siendo éstos precisamente el colectivo que, si aceptamos la afirmación de Tovey, debería constituir el primer objetivo de la instrucción teórica y analítica. Los intérpretes y los estudiantes que aspiran a intérpretes no escucharán con excesivo interés a las "autoridades" eruditas que se sitúan a sí mismas en oposición a eminentes virtuosos.

En lugar de explicar por qué las interpretaciones son "incorrectas" cuando no coinciden con sus análisis y de dar a entender (al no tenerlas en consideración) que las interpretaciones tienen poco que ver el análisis, los analistas pueden incorporar de manera provechosa las interpretaciones como ingrediente importante dentro del proceso analítico. Resulta común decir, cuando las interpretaciones de una pieza están en desacuerdo entre sí o cuando los análisis de una pieza discrepan unos con otros, que se trata de diferentes exégesis de una misma pieza. Puede resultar fructífero extender esto a las diferencias de concepto que se dan entre los análisis por un lado y las interpretaciones musicales por otro.

La aceptación por parte del análisis de interpretaciones diferentes entre sí no ha de conducir necesariamente a una aceptación acrítica de todos los puntos de vista y a un blando relativismo. Por el contrario, la realidad interpretativa nos fuerza a advertir que, ante una situación determinada, siempre debemos llevar a cabo una elección entre opciones alternati-

28. Véanse las obras de Dunsby (1989 y 1993) anteriormente mencionadas.

vas, en favor de al menos una interpretación en particular. Elegir entre diferentes posibilidades es una parte importante en cualquier tipo de exégesis, ya sea en el análisis o en la interpretación. Pero en contraste con la manera habitual en la que se consideran las decisiones analíticas, las decisiones interpretativas nos llevan a pensar que muchas de las elecciones posibles (cierto es que no todas) no son tanto "correctas" o "incorrectas" como simplemente diferentes y generadoras de perspectivas diferentes.[29]

Además, las decisiones interpretativas son a menudo contingentes, por cuanto que tomar una decisión puede tender a dejar de lado otras. Como señalamos anteriormente, la decisión interpretativa de Ormandy de mantener los dos primeros valses del *Danubio Azul* relativamente diferenciados parece estar íntimamente relacionada con el modo en que el director ejecuta la métrica de la cadencia final del primer vals. Atender a las interpretaciones como parte del proceso analítico nos será útil a la hora de distinguir entre las decisiones analíticas relativas a aspectos indiscutibles de la estructura y que no deben ser contradichos por ningún análisis y/o interpretación, por una parte, y aquellas decisiones analíticas de carácter exegético por otra.

Las afirmaciones indisputables pueden ir mucho más allá de los asertos meramente "fácticos" acerca de la música (por ejemplo, que *do* es la primera y última nota de la mano derecha en la primera unidad melódica del K. 545 de Mozart), e incluir elementos no especificados en la partitura. Por ejemplo, nadie negaría que hay una cadencia sobre tónica al final del primer vals de la serie del *Danubio Azul*. Rothstein, Ormandy y Paulik coinciden en esto de manera unánime, a pesar de no existir en la partitura la indicación "cadencia sobre tónica", puesto que las alturas y los ritmos necesarios para su existencia son manifiestos. Del mismo modo, nadie negaría la existencia de una frase que comienza y termina en la tónica en los cc. 41-48 del *Minueto* del K. 331 mozartiano: Schenker y Horowitz coinciden en este punto a pesar de que la notación de la partitura no especifica dicha frase. Cualquier interpretación que no proyectase estas entidades (una ejecución del *Danubio Azul* que no articulase un movimiento dominante-tónica que lleve al c. 32, o una interpretación del *Minueto* del K. 331 que no presentase de alguna forma los cc. 41-48 como una frase) podría ser considerada con legitimidad una interpretación "incorrecta", al no seguir la partitura.[30]

29. Véase la citada obra de Schmalfeldt (1985); pág. 28.

30. Soy consciente de que esta formulación supone adoptar una concepción positivista y algo limitada de lo que es una "obra", dejando de lado aquellas situaciones en las que los intérpretes no tocan las notas de la partitura. Aquí no sólo me refiero a la ornamentación de la música anterior al final del siglo XVIII, sino también a lo que ha sido práctica común en nuestro siglo (si no lo fue también en periodos de los que no conservamos interpretaciones grabadas): modificar las partituras, a veces de forma sustancial. Por ejemplo, las grabaciones que hizo Béla Bartók de 1922 y 1929 de su *Allegro barbaro* (grabación: *Bartók, B., Allegro barbaro*. Hungaroton LPX 12334-A [1922] y LPX 12326-A [1929]) difieren de la partitura publicada por él con anterioridad en cuanto a la extensión, el contenido tonal y la dinámica de algunos pasajes. Estas prerrogativas no se limitaron en modo alguno a los compositores que

Las afirmaciones analíticas de tipo exegético, en cambio, no describen universalidades. Antes tienen que ver con una configuración conceptual concreta de la pieza realizada como análisis y posiblemente (de acuerdo con la interacción que estoy defendiendo) también como interpretación. En el *Danubio Azul*, la ejecución de Ormandy entra en contradicción con la idea de Rothstein de que el hipermetro es inherente a la partitura; de manera parecida, la interpretación de Horowitz desafía la afirmación schenkeriana de que la estructura fundamental del *Minueto* de Mozart termina necesariamente en el c. 41. Como indicamos más arriba, estas decisiones interpretativas revelan a menudo diferentes estrategias a la hora de materializar de la pieza. Los enfoques de Rothstein y Paulik hacen hincapié en la continuidad del ciclo de valses; Ormandy hace del primer vals algo más que una exposición individual. Horowitz pone de relieve la estructura de forma sonata del *Minueto* de Mozart, expresando gráficamente el "principio sonata" de Cone al hacer de la fundamentación del segundo tema en la tónica el factor inductor de la conclusión; Schenker minimiza la importancia del aspecto temático y se centra en las estructuras subyacentes de la conducción de voces.

No es posible afirmar que alguno de estos enfoques sea incorrecto por contradecir la partitura. Más bien, estas diferentes perspectivas nos enseñan que hay diferentes estrategias en la realización o proyección de los aspectos estructurales de las piezas, de igual forma que reconocemos por lo general la existencia de diversas estrategias en la proyección de lo afectivo en las piezas -por ejemplo, si un pasaje determinado de la *Sexta Sinfonía* de Chaikovski transmite una impresión de resignación o de angustia-. Considerar "exegéticas" observaciones de este tipo no tiene por qué negar su validez a ojos de los analistas (quienes a menudo parecen creer que los dominios del análisis abarcan únicamente afirmaciones concluyentes en torno a la "estructura"). En realidad, estas observaciones poseen potencialmente la capacidad de reconducir la actividad analítica hacia la cuestión de cómo ciertas decisiones relativas a la música inciden en aspectos estructurales que escapan a un escrutinio directo. Volviendo por última vez al *Danubio Azul*, resulta indiferente saber si la intención última de Ormandy era acentuar la cadencia del c. 32 o hacer del primer vals una unidad discreta (o poner de

tocaban sus propias obras. L. Treitler, en *History and the ontology of the musical work* (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/3 [1993]; págs. 483-497), cita numerosos cambios, algunos de ellos de envergadura, en el contenido tonal y la forma de las obras de Chopin grabadas a comienzos de este siglo por Alfred Cortot, Sergei Rachmaninov e Ignacy Paderewski. Esta tradición se ha visto perpetuada al menos por un puñado de intérpretes hasta tiempos bastante recientes -como en 1968, cuando Vladimir Horowitz añadió bastantes notas al *Arabeske* op. 18 de Schumann, incluido un *fa*$_1$ en la mano derecha antes de la primera nota escrita de la partitura- (grabación: *V. Horowitz. R. Schumann, Arabeske Op. 18.* CBS Records M3K 44886 [1968]). Pero no conozco ejemplos -incluso en aquellos estilos interpretativos en los que estos cambios eran habituales y, probablemente, esperados- en que los intérpretes alterasen la partitura hasta llegar a modificar las entidades de tipo "fáctico" antes señaladas (frases y cadencias). Si estos elementos hubieran sido alterados, se podría afirmar legítimamente que la música interpretada es indudablemente diferente de la obra de la partitura.

manifiesto cualquier otra circunstancia, o incluso ninguna), puesto que ambas decisiones están inextricablemente unidas en su interpretación. Lo que es bastante más importante es comprender cómo están relacionadas estas perspectivas, determinar cuál -o cuáles- de ellas pueden resultar más satisfactorias y permiten establecer los criterios que dan lugar a tales juicios.

Existen, desde luego, afirmaciones analíticas que no cabe discutir pese a que parece imposible proyectarlas en una interpretación. Un ejemplo podría ser: "el segundo ámbito tonal de la *Sonata en do mayor* K. 545 de Mozart es *sol mayor*". No puedo imaginar una manera de interpretar la pieza que permitiese reflejar o negar esta afirmación en una exégesis. Si un intérprete dejara de tocar las notas pertinentes que establecen *sol mayor* después del c. 12, ese intérprete no estaría tocando esta pieza. Las afirmaciones del tipo mencionado parecen poco pertinentes a la hora de la interpretar una obra.

Del mismo modo, hay afirmaciones exegéticas que, aun siendo no proyectables, pueden modificar las actitudes hacia una determinada ejecución. Un ejemplo es la estructura motívica oculta de la *Sonata en do mayor* de Mozart. Puede que el conocimiento de estos motivos ocultos no predisponga a los intérpretes a enfatizar las notas relevantes, pero sí puede llegar a hacerles conceptualizar la pieza como una pieza orgánicamente unitaria. Ignorar estos motivos ocultos puede ocasionar que las melodías, siempre nuevas, y los pasajes de transición de la exposición sean considerados una corriente de conciencia en asociación libre. La orientación que se adopte -variación en desarrollo o libre asociación- afectará a numerosas decisiones interpretativas: si se busca un abanico tímbrico relativamente amplio o reducido, si se mantiene un tempo básico o se incorporan grandes *rubati*, si se articulan las transiciones del movimiento con el fin de sacar a la luz conexiones motívicas y lineales con las texturas más homofónicas de otras partes del movimiento o bien se establece una diferenciación de las transiciones frente a materiales más melódicos, etc. La evaluación personal de los diferentes enfoques resultantes dependerá en parte de la postura de cada uno dentro del debate hoy en boga entre estructuralistas y postestructuralistas.

Reconocer que las interpretaciones son pertinentes para el análisis también ampliará de manera espectacular el repertorio al que recurren los analistas cuando emiten sus afirmaciones analíticas. Hay muchísimas más interpretaciones grabadas de la mayoría de las obras que análisis publicados (esto probablemente valga también para algunas composiciones del siglo XX, tan analizadas pero tan poco interpretadas). Además, las decisiones interpretativas, por surgir desde perspectivas tan diferentes, reflejan probablemente un abanico más amplio de opciones estructurales que los análisis, muchos de los cuales tienden a tener unos objetivos bastante limitados. El enorme repertorio de grabaciones sigue siendo un recurso cuya existencia apenas es advertida por el discurso teórico.

Las ramificaciones de este enfoque van muy lejos. Si una pieza se considera una suma de posibilidades interpretativas aceptables aparentemente innúmeras, el propósito del análisis podría desplazarse desde la búsqueda de "la" estructura de una obra hacia la definición de las múltiples estrategias existentes en la interpretación de las obras. Los intérpretes podrían entrar en el diálogo analítico como intérpretes -como iguales artístico-intelectuales, no con el *status* de individuos intelectualmente inferiores y necesitados de aprender de los teóricos-. Incluso las cuestiones estilísticas y estéticas podrían ser tratadas más directamente en los análisis que lo que suele ser el caso.[31] Consideremos el primer movimiento del *Cuarteto para cuerda en la mayor* op. 41 núm. 3 de Robert Schumann. Como movimiento en forma sonata, presenta el tipo de rasgos por los que se critica con frecuencia las formas sonata que aparecen en Schumann.[32] La unidad temática inicial del *Allegro molto moderato*, una frase de cuatro compases con cadencia en la tónica, aparece como primer tema, como melodía principal en la transición y como tema final. Esto, unido al hecho de que gran parte de la melodía nueva que abre el segundo grupo temático está construida a partir de las mismas células melódicas que el tema inicial, debilita el contraste temático en el que se basan numerosas descripciones de la forma sonata. En lo que se refiere a las tonalidades, gran parte del primer grupo temático está en la dominante, y una parte extensa de la melodía que abre el segundo grupo temático está en la tónica del movimiento, incluida aquella parte del segundo tema que es más próxima melódicamente al tema inicial. Así pues, el contraste tonal o la disonancia tonal que suponen el núcleo de tantas otras formulaciones de la forma sonata clásica están también ausentes.

Desafortunadamente, la mayoría de las interpretaciones de este movimiento consiguen demasiado bien sacar a relucir la falta de contraste temático y tonal. Aun disfrutando en estas interpretaciones de una música cautivadora, muchas veces el oyente no puede evitar estar de acuerdo con la apreciación, mayoritaria en la crítica, de que Schumann realmente no sabía escribir obras en forma sonata satisfactoriamente.[33] En cambio, una grabación de 1972 a cargo del Cuarteto Italiano transforma todos estos supuestos problemas en ventajas.[34] Por medio de *rubati* sutilmente matizados y timbres cambiantes, no tocan el movimiento como un pálido

31. Véase la obra de J. Rink anteriormente citada (1990).

32. Como en la obra anteriormente citada de C. Rosen (1980, págs. 295-315 de la versión inglesa), o en la obra de C. Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trad. al inglés de J. B. Robinson. Berkeley y Los Angeles. University of California Press (1989).

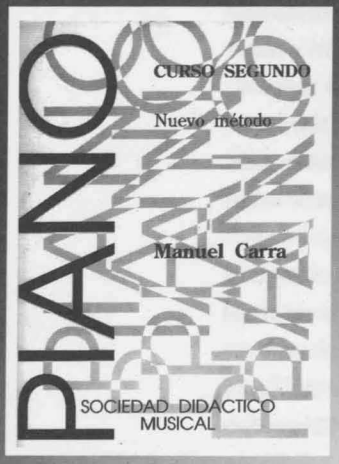
33. Estas interpretaciones hacen pensar en la descripción que hace Charles Rosen de la *Sonata para piano en fa sostenido menor* op. 11 de Schumann calificándola como "hermosa", a lo que se añade una extensa crítica de la obra, repleta de términos y frases como "inadaptabilidad", "anomalías", "tensiones", características "eminentemente ajenas a lo clásico" y "ataque a la tonalidad clásica y a la integridad de la forma clásica" (versión inglesa, págs. 296-315 *et passim*).

34. Grabación: *Cuarteto Italiano. R. Schumann, String Quartet in A major* Op. 41 Nº 3 (Philips 6703 029 [1972]).

ejemplo de forma sonata mozartiana o beethoveniana. En lugar de esto, crean un diseño temático y tonal en evolución que nos desafía a teóricos y analistas a buscar una nueva formulación de la forma sonata que describa con mayor fidelidad la composición de Schumann.

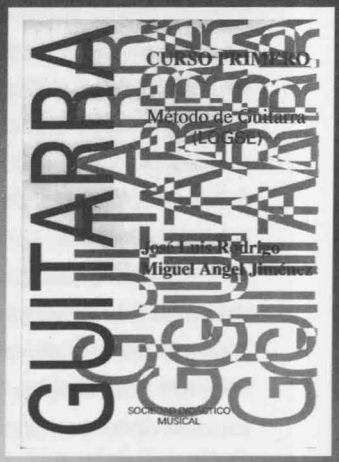
Como conclusión, permítanme confirmar que estoy plenamente de acuerdo con la afirmación de Tovey, según la cual "los intérpretes deberían entender lo que tocan". Pero a este aviso añado lo siguiente: "los analistas deberían entender qué analizan, especialmente cuando el fin de su análisis es ilustrar a los intérpretes". ■

Traducción: **Paul S. McLaney**



PIANO
Manuel Carra
(cursos I y II)

EL LENGUAJE DE LA MÚSICA
Ana Mª Navarrete Porta
Manuel Moreno Buendía
(cursos 1-2-3 y 4)



GUITARRA
José Luis Rodrigo
Miguel Ángel Jiménez

Nuevos textos realizados de acuerdo con los contenidos y objetivos de la LOGSE

Sociedad Didáctico Musical c/ Fuentes, 6 28013 - MADRID
☎/FAX 5416280