

## EL ANÁLISIS Y LA INTERPRETACIÓN MUSICAL \*

William Rothstein •

Toda obra de arte verdadera tiene solamente una interpretación verdadera, propia y característica...  
A la mano no le está permitido mentir; debe ser fiel al sentido de la conducción de las voces.

Heinrich Schenker<sup>1</sup>

El libro del que está extraído el presente artículo es un testimonio de la atención cada vez mayor que los investigadores –entre ellos y no precisamente en último lugar también los teóricos y analistas– prestan a la interpretación musical. Al comienzo del siglo XX algunos teóricos –incluidos Hugo Riemann y Heinrich Schenker– se ocupaban con denuedo de los asuntos relativos a la interpretación;<sup>2</sup> pero durante algunas décadas el péndulo se ha alejado de estos contenidos prácticos, al menos entre los investigadores americanos. La práctica interpretativa se convirtió en coto cerrado propio de los musicólogos históricos y después de los intérpretes pertenecientes a la entonces embrionaria corriente de la interpretación histórica. El renovado interés que hoy por hoy

\* “*Analysis and the act of performance*”, perteneciente a *The Practice of Performance*, editado por John Rink. Cambridge University Press, 1995.

• El profesor Rothstein ha sido invitado a impartir próximamente el curso “*Análisis schenkeriano en los periodos clásico y principios del romántico*”, dentro del ciclo de Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá (días 18 y 19 de enero de 2003).

<sup>1</sup> “*Jedes wahre Kunstwerk hat nur einen wahren Vortrag, seinen eigenen und besonderen...*”. “*Die Hand darf nicht lügen, sie muss dem Sinn der Stimmführung folgen*”. Schenker, “*Entwurf einer Lehre vom Vortrag*”, recopilado por Oswald Jonas a partir de diversas anotaciones no publicadas por Schenker; *Oswald Jonas Memorial Collection*, University of California en Riverside. Las frases citadas provienen de las páginas 32 y 21 de la versión tipográfica del texto de Jonas. Para más información acerca de esta fuente véase el artículo de W. Rothstein “*Heinrich Schenker as interpreter of Beethoven's piano sonatas*”, *19th-Century Music* 8/1 (1984); págs. 3-28.

<sup>2</sup> Véanse, por ejemplo, las ediciones que ambos hicieron de las sonatas para piano de Beethoven, así como los escritos que dedicaron a éstas, sobre todo la obra de Riemann: *L. van Beethoven sämtliche Klavier-solosonaten*, cuya 2ª edición es de Berlín. *Max Hesses Verlag*, año 1920, y la de Schenker: *Beethoven: Die letzten Sonaten. Sonate A-dur op. 101*, que data de 1920, pero cuya 2ª ed. revisada por O. Jonas, apareció en Viena, Universal Edition, en 1972. Por lo que se refiere a Schenker, véase también el artículo de Rothstein citado en la nota anterior.

despierta este campo entre los teóricos guarda relación, creo yo, con una tendencia intelectual mucho más amplia que rechaza considerar como fines en sí mismos la estructura musical y su descubrimiento por medio del análisis. Se podría llamar a esta tendencia “postestructuralista” en un sentido literal. En sus formas más radicales, el “postestructuralismo” ha devaluado la estructura e incluso ha negado que ésta sea un elemento relevante en ciertas clases de música (en especial la ópera).<sup>3</sup> Aunque la mayor parte de los teóricos y los analistas se muestran remisos a atacar los fundamentos de sus disciplinas de esta manera, muchos se han visto forzados a tratar asuntos que relacionan la estructura con otros aspectos de la música: con la historia del estilo musical, por ejemplo;<sup>4</sup> o con las capacidades cognitivas humanas;<sup>5</sup> y también con las prácticas interpretativas<sup>6</sup> -que es lo que más inmediatamente nos interesa aquí-.

La cuestión fundamental es ésta: ¿qué efecto ha de tener la estructura musical de una pieza musical en la manera en que se interpreta? Más en particular: ¿cómo han de comunicarse al oyente los resultados de su análisis? Una respuesta que se oye con frecuencia -al menos la que he escuchado más veces- es que ha de considerarse útil el análisis en tanto que el conocimiento de lo que hay en la pieza desde el punto de vista estructural permite al intérprete “sacarlo a la luz”. En mi opinión, esto sólo es una verdad a medias -y peligrosa-. Y, sin duda, es esa superficial plausibilidad la que hace que se oiga tanto, sobre todo en boca de los que enseñan análisis. Por lo tanto, es necesario pensar con más cuidado la cuestión. A continuación, traeré a colación algunos ejemplos en los que “sacar a la luz” los rasgos estructurales de una pieza resulta más perjudicial que beneficioso para su interpretación. Haré también algunos comentarios acerca de la diferencia entre la verdad analítica y la dramática; el intérprete ha de ocuparse de ambas. Todos los ejemplos que expondré están tomados de obras para piano solo por la única razón de que el piano es mi instrumento. Dichos ejemplos representan sólo a cuatro compositores: Bach, Beethoven, Chopin y Brahms. Sin embargo, creo

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, de C. Abbate: “*Opera as symphony, a Wagnerian myth*”, en *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, de C. Abbate y R. Parker (eds.). Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1989; págs. 92-124.

<sup>4</sup> Entre otros ejemplos, véanse Meyer, L.: *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989); y Rothstein, W.: *Phrase Rhythm in Tonal Music* (Nueva York, ed. Schirmer, 1989).

<sup>5</sup> Véase especialmente, de F. Lehrdal y R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts, ed. MIT Press, 1983.

<sup>6</sup> Entre otros ejemplos, véanse Burkhart, C.: “*Schenker’s theory of levels and musical performance*”, en D. Beach (ed.): *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven, Yale University Press, 1983; Schmalfeldt, J.: “*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; Cook, N.: “*Structure and performance timing in Bach’s C major Prelude (WTC I): an empirical study*”, *Music Analysis* 6/3 (1987): págs. 257-72; Wason, R.: “*Webern’s Variations for Piano, Op. 27: musical structure and the performance score*”, *Intégral* 1 (1987): págs. 57-103; y Berry, W.: *Musical Structure and Performance*. New Haven, ed. Yale University Press, 1989.

que mis ideas son válidas para la mayor parte de la música de los siglos XVIII y XIX –sobre todo para la música instrumental– e incluso para parte de la música del siglo XX.

Estoy seguro de que la mayor parte de los oyentes no acude a los conciertos ni escucha grabaciones con el fin de hallar en ellos demostración de ciertos respectos analíticos. Como es natural, los oyentes (y me refiero sólo a los melómanos serios) exigen a los intérpretes algo más, algo que sólo encuentro apropiado llamar “magia”. La magia que hace falta para una buena interpretación musical no es en lo esencial distinta de la que requieren las demás artes interpretativas. Ante todo, el intérprete debe identificarse con la obra y debe habitarla tan completamente como le sea posible, con independencia de su género o su carácter. De hecho, algunos espectadores de refinada sensibilidad han puesto reparos a intérpretes tan brillantes como, por ejemplo, Vladimir Horowitz o Laurence Olivier cuando han percibido cierta disociación entre ellos y la obra –cuando el talento del intérprete se ha empleado no tanto en interpretar la obra cuanto, por así decir, en jugar con ella-.<sup>7</sup>

Pero los intérpretes que basan su quehacer en una detallada labor de análisis se inclinan no tanto a los típicos defectos de Horowitz u Olivier como a otra clase de error: la pedantería. A este respecto, se podría comparar una interpretación musical con el recitado público de un poema. Para que un recitador resulte al menos competente, debe conocer la lengua en que va a recitar, entender la sintaxis de las frases y poseer una profunda comprensión de la estructura los versos del poema, de su metro y su rima. Pero la corrección por lo que respecta a la ejecución de todas estas competencias no garantiza que el recitado resulte convincente. ¿Qué sucede –por considerar sólo una clase de problemas– en caso de encabalgamiento, es decir, cuando se produce un conflicto entre la sintaxis y la estructura del verso? El mero análisis no puede ayudar a resolver el problema, pues en casos como éste, el análisis –que, por definición, comporta la separación del objeto en sus partes– no es la solución, sino la fuente del problema.

Pues bien, si Schenker evitaba el término análisis (en alemán “*Analyse*”) en favor de síntesis (“*Synthese*”) era al menos en parte a causa de problemas como éste. En el caso del encabalgamiento poético, lo que debe guiar al intérprete es la idea de una síntesis, en concreto, una decisión respecto de la clase de síntesis requerida para integrar las partes en conflicto del poema (pues, en poesía, la estructura de los versos y la sintaxis constituyen puntos de vista parciales, exactamente igual que la armonía, el contrapunto y la métrica en el caso de la música). Una vez que una pieza musical de carácter instrumental ha sido analizada –es decir,

<sup>7</sup> [N. del T.] El autor se sirve aquí de un juego de palabras intraducible al castellano que aprovecha la polisemia del verbo inglés “*to play*”, que, como es sabido, puede significar tanto jugar como tocar o interpretar una obra musical –o incluso una obra teatral u otras semejantes–.

resuelta en sus partes-, la síntesis se nos hace todavía más urgentemente necesaria que en el caso de la poesía, pues la falta de palabras hace que la idea que subyace a la música resulte todavía más abierta e incierta.<sup>8</sup> Es de sobra conocido lo que Schenker entendía por síntesis: la conducción de las voces, entendida como el camino recorrido por la tríada de la tónica a través del tiempo en sus sucesivas transformaciones. Y es precisamente el “sentido de la conducción de las voces” lo que Schenker consideraba el significado real de la obra musical, el significado que la mano del intérprete no debía violar. Es indiscutible que esto supone un avance enorme sobre las concepciones más simples del “análisis” y de la operación de “sacar a la luz” que antes mencionábamos. Pero, como veremos, tampoco supone una guía infalible para el intérprete.

Las fugas constituyen quizás el mejor ejemplo de conflicto entre “análisis” y “síntesis”, sobre todo las fugas de J. S. Bach. Cuando de niño aprendía a tocar el piano, se me enseñó que debía destacar los sujetos de las fugas de Bach en todas y cada una de sus apariciones. De esta manera, en ningún caso podría dar la impresión de estar perdiendo de vista la esencia de la fuga (o al menos eso se suponía). Y sin embargo eso era exactamente lo que estaba sucediendo. Pues Bach se deleita entretejiendo sus sujetos en casi cualquier parte de su argumento musical –en sus comienzos, sus puntos medios o sus finales-, y a menudo se toma mucho trabajo para disimular sus apariciones. Intentar “sacarlas a la luz” no es signo de erudición, sino más bien de una burda pedantería. En lugar de ello, el intérprete debe ejecutar la pieza de acuerdo con las intenciones de Bach y mantener oculto lo que éste se esfuerza en disimular. Y así le queda al oyente el placer de descubrir el sujeto sobre la marcha. Incluso puede suceder que el sujeto pase desapercibido, o que sea advertido a medias, lo cual no es en absoluto la peor de las consecuencias: sin duda es mejor para el oyente captar el flujo global de la pieza que dirigir su atención tan sólo al material temático; y esto que vale para una fuga, no tiene por qué ser diferente en relación con cualquier otra clase de pieza musical.<sup>9</sup> Pero el intérprete debe ser consciente de la aparición del sujeto dondequiera que esta ocurra. Lo que propongo no es, por lo tanto, ignorancia por parte del intérprete, sino complicidad activa con Bach –una especie de actuación en la cual el intérprete sabe que el sujeto está ahí pero finge no darse cuenta, por lo menos en un primer momento-. Entonces el intérprete –lo mismo que Bach- está en condiciones de hacer que el oyente se desoriente en un dominio (el de lo temático) para revelar una verdad de orden superior que se encuentra en otra parte.

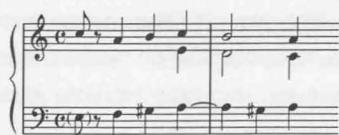
<sup>8</sup> Estoy pensando en la poesía aproximadamente contemporánea de los ejemplos musicales que propongo, aunque excluyo ciertos poetas de finales del siglo XIX (en especial los simbolistas franceses, cuya oscuridad, completamente deliberada, surge en parte del intento de imitar el efecto de la música de Wagner).

<sup>9</sup> Esto mismo es lo que afirma Roger Sessions en Olmstead, A.: *Conversations with Roger Sessions*. Boston, Northeastern University Press, 1987. Sessions distingue a este respecto entre las fugas de Bach y la fuga de la sonata para piano op. 106 de Beethoven; en ésta, el sujeto debe destacarse sistemáticamente.

Algunas veces Bach altera la cabeza de sus sujetos para que resulte más fácil de disimular su entrada. Esto es lo que hace varias veces, por ejemplo, en la fuga en la menor del libro II de *El clave bien temperado*. El ejemplo 1 constituye una reconstrucción en tres niveles de la entrada de la voz intermedia en el c. 17.

Bach, fuga en la menor (El clave bien temperado II)  
 Nivel 1: cc. 16-17, reducidos a negras.

*Ejemplo 1*



Nivel 2: cc. 16-17, reducidos a corcheas.



Nivel 3: cc. 16-18<sup>1</sup>



En el primer nivel aparece un movimiento ascendente en décimas paralelas que tiene lugar en el c. 16 (obsérvese la segunda aumentada *fa-sol* #), seguido por una cadencia en el c. 17.<sup>10</sup> El segundo nivel muestra los desplazamientos de octava que ocasiona el movimiento en

<sup>10</sup> El *mi* que aparece entre paréntesis en el primer nivel se escucha de hecho una octava más agudo. A una escala más amplia, este *mi* representa la continuación del *mi* grave escuchado en los tiempos débiles de los cc. 13 y 15. El *mi* (V grado) se mueve al *la* (I grado menor) en la cadencia del c. 17, aunque la figuración del bajo oscurece dicha cadencia en cierta medida. Mi interpretación del bajo del c. 16 se basa en parte en el contrapunto que realiza con la tercera ascendente de la mano derecha que se despliega en registros distintos (*la<sub>3</sub>-si<sub>2</sub>-do<sub>2</sub>*), y en parte en la conducción de las voces que la cola del sujeto presenta en otras partes de la fuga.

fasas que dibuja Bach, además de los adornos en corcheas del bajo y de la voz intermedia (las corcheas del bajo relegan el movimiento de segunda aumentada a un nivel inmediatamente por debajo de la superficie de la música). En el tercer nivel, finalmente, se muestra el pasaje tal y como es; en él se ha encerrado la entrada del sujeto entre corchetes. Bach ha aprovechado sin dudar la posibilidad que aquí se le ofrecía de resolver la voz intermedia con un movimiento de tono entero descendente (de *re* a *do*), lo que le permite iniciar una forma modificada de la respuesta de la fuga (compárense los compases 3, 9-10, 13 y 25-26). Desde el punto de vista del intérprete no parece una opción acertada destacar esa entrada<sup>11</sup> -por ejemplo, acentuando la cuarta corchea del c. 17-.

Pero, más a menudo, Bach camufla sus sujetos manteniéndolos a la vista, sin ninguna clase de alteración que los encubra -incluso a veces los disimula allí donde más se espera encontrarlos-. Esto es lo que sucede en la entrada del bajo de la exposición de la fuga en do menor del libro II (ejemplo 2).<sup>12</sup>

Bach, fuga en do menor (El clave bien temperado, II)  
a) cc. 1-5<sup>1</sup>, reducidos.

### Ejemplo 2



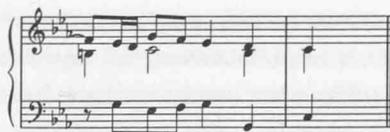
b) cc. 1-5<sup>2</sup>



<sup>11</sup> Un ejemplo que podríamos considerar extremo a la hora de destacar las entradas disimuladas de los sujetos se encuentra en la grabación de la fuga en la menor de Sviatoslav Richter (*Le Chant du monde* 278 529). En el c. 17, Richter toca un *mi*<sub>3</sub> en lugar del *si*<sub>2</sub>, y además lo hace *fortissimo*; el *re*<sub>3</sub> que le sigue lo toca piano y el resto del sujeto de nuevo *fortissimo* (ciertamente, a los clavecinistas se les ahorra la tentación de aporrear las entradas de esta manera). Edward Aldwell (*Elektra/Nonesuch* 79200-2) acentúa el *re* de la cuarta corchea -pues normalmente destaca las entradas del sujeto- pero su entrada es mucho más sutil que la de Richter; en general, la grabación de Aldwell es una buena muestra de cómo se pueden subrayar las entradas del sujeto perturbando mínimamente el flujo musical. De entre los pianistas quizás sea Andras Schiff (*Decca/Londres* 417 236 -2) el que más se aproxima al punto de vista que defiende aquí.

<sup>12</sup> El análisis del ejemplo 2a es similar al que realiza W. Renwick en su artículo "*Structural patterns in fugue subjects and fugal expositions*", *Musical Theory Spectrum* 13 (1991), págs. 197-218, salvo que éste exhibe una cadencia perfecta resultada por el *do* grave de la segunda mitad del primer tiempo del c. 5. No estoy de acuerdo con esta interpretación; según mi opinión la cadencia perfecta se elude en el c. 5 y no aparece como tal hasta el c. 23.

c) cc. 4-5<sup>1</sup>, reducción de la hipotética cadencia perfecta.



El bajo entra en el c. 4, precisamente cuando la voz de soprano se encuentra en la fase final de un descenso de octava desde el  $do_4$  (adornado con la nota vecina superior) hasta el  $do_3$ . Este descenso podría concluir con una cadencia perfecta, pero debido a la presencia del sujeto, que elude la cadencia al descender por grados conjuntos de V a  $i^6$  en lugar de realizar el típico salto V-i (como muestra el ejemplo 2a, el descenso realizado a partir del  $do_3$  del c. 1 dibuja en última instancia un intervalo de sexta:  $do_3-mi^b_2$ ). En mi opinión, nuestra atención debe dirigirse aquí al proceso cadencial y no al sujeto; en especial, la línea melódica de la voz de soprano no debe interrumpirse como sucedería si súbitamente se atrajera la atención sobre otra voz. El bajo debe aparecer inadvertidamente, como si actuara sólo como soporte de la cadencia de la voz de soprano; por otra parte, su nota inicial, el *sol*, no es después de todo más que la prolongación del *sol* del c. 3. Lo único que debe atraer y dirigir la atención del oyente sobre el sujeto es el hecho de que la cadencia no logre completarse (compárese con la del ejemplo -meramente hipotético- 2c) -a pesar de que habrá resultado evidente que la entrada del bajo debía producirse entonces, a causa del género de que se trata-.

En ambos ejemplos, si la atención se dirige en exceso sobre el sujeto de la fuga -lo que suele ser el resultado de la manera convencional de analizar las fugas- la interpretación de la música quedará distorsionada. Para evitar un efecto tan funesto del análisis se necesita precisamente la síntesis propugnada por Schenker: dirigir la atención sobre los más amplios despliegues de la melodía (o de las melodías) y de la armonía, tal como sugiere el ejemplo 2a.<sup>13</sup> La respuesta a las anteojeras de los análisis al uso -en el caso que ahora consideramos, al análisis obsesionado con el aspecto temático- es un análisis todavía más profundo y mejor, así como un énfasis especial en el concepto schenkeriano de síntesis que se lleva a cabo atendiendo a la conducción de las voces a media y gran escala. Esto se aplica en general a la interpretación de las fugas, aunque en la interpretación de una fuga en particular pueden resultar relevantes otros factores (los ritmos característicos de danzas, por ejemplo).

<sup>13</sup> Véase Schenker: *Das Meisterwerk in der Musik*, vol. II (Munich, Drei Masken Verlag, 1926), y Kalib, S. S.: "Thirteen essays from the three yearbooks *Das Meisterwerk in der Musik* by Heinrich Schenker: an annotated translation", 3 vols. (tesis doctoral, Northwestern University, 1973). Otra discusión importante (y muy estimulante) se encuentra en Harrison, D.: "Rhetoric and fugue: an analytical application", *Musical Theory Spectrum* 12 (1990); págs. 1-42.

La estrategia de interpretar en un plano secundario cierto material melódico importante resulta también aconsejable a menudo cuando dicho material presenta un carácter relativamente arcano.<sup>14</sup> La Sonata para piano en la mayor op. 101 de Beethoven ofrece un buen ejemplo de esto. La sonata está atravesada en sus tres movimientos por un conjunto de tres motivos relacionados (véase el ejemplo 3).

*Ejemplo 3* Beethoven, Sonata op. 101

a) I, cc. 1-4 (ligeramente reducidos)

b) I, cc. 30-33<sup>1</sup>

c) I, cc. 94-99<sup>1</sup>

d) I, cc. 101-102 (extracto)

e) II, cc. 1-4<sup>1</sup>

Lebhaft. Marschmäßig  
Vivace alla Marcia

<sup>14</sup> Los motivos que aparecen en los análisis schenkerianos son a menudo de este tipo: consisten a menudo en un único intervalo, con frecuencia recorrido por una sucesión de grados conjuntos.

QUODLIBET

f) II, cc. 8b-9

g) II, cc. 30-33

*p sempre legato*

*pp*

3<sup>da</sup>

h) II, cc. 44-45<sup>1</sup>

*dolce*

i) III, cc. 1-4

*sul una corda*  
*Mit einer Saite*

j) III, c. 8

k) IV, cc. 1-4

*f*

*sf*

l) IV, cc. 57-58

m) IV, cc. 78-81<sup>1</sup>

n) IV, cc. 273-276

El 1<sup>er</sup> motivo es un movimiento por grados conjuntos de una cuarta de extensión, bien descendente, bien ascendente –aunque con menor frecuencia–. El 2<sup>o</sup> motivo es una variante del primero, pues consta de una cuarta con un hueco –es decir, un movimiento de cuarta relleno sólo parcialmente–: a una segunda le sigue un salto de tercera en la misma dirección, o viceversa: a un salto de cuarta le sigue una segunda en la misma dirección. El 3<sup>er</sup> motivo está relacionado con el 2<sup>o</sup> y consiste sólo en un salto descendente de tercera, normalmente de tiempo débil a tiempo fuerte; este motivo pertenece sobre todo al *finale*, aunque se encuentra prefigurado antes. En el ejemplo 3 aparecen instancias de dichos motivos tomados de partes diversas de la sonata. No obstante, he simplificado algo la situación, pues he omitido las otras variantes de estos tres motivos principales, a pesar de que son muy abundantes.<sup>15</sup>

En mi opinión es de la mayor importancia que el pianista esté al tanto de estos motivos y de todo el drama musical en el que representan un papel principal. Creo que sólo el más ciego partidario de la música absoluta podría negar que esta sonata encierra una especie de

<sup>15</sup> Mis análisis de la op. 101 de Beethoven deben mucho a Schenker: *Beethoven: Die letzten Sonaten. Sonate A-dur op. 101* y a un artículo de E. Oster que data de 1949: “*The dramatic content of Egmont Overture*”, en D. Beach: *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven, Yale University Press, 1983; págs. 209-222. Schenker señala muchas apariciones del 1<sup>er</sup> motivo, así como la prefiguración del 3<sup>er</sup> motivo en la coda del 1<sup>er</sup> movimiento. Oster (que no trata la op. 101) explica un drama motivico similar de la obertura *Egmont* de Beethoven y alude a su presencia en la sonata para violoncello y piano en do mayor op. 102.

programa. La naturaleza de éste queda sugerida por el contraste tan extraordinariamente importante que hay entre las formas descendente y ascendente del 1<sup>er</sup> motivo. El motivo descendente es con mucho el más común, si excluimos el uso de la forma ascendente en las figuraciones de semicorcheas del *finale*. El motivo ascendente se reserva para ciertos momentos especiales y se subraya en dos ocasiones en el registro agudo del piano: al final del primer movimiento y en los cc. 30-32 de la marcha del segundo movimiento (adviértase el color tan especial que se produce con el pedal en esta última formulación). Estas apariciones del 1<sup>er</sup> motivo en su forma ascendente en el registro agudo pueden interpretarse, en mi opinión, como representaciones de lo divino o quizás de la aspiración humana a lo divino.<sup>16</sup> En el primer movimiento las formulaciones finales ascendentes del motivo 1<sup>o</sup> (véase el ejemplo 3d) invierten las formulaciones descendentes de los cc. 31-33 y 83-85 utilizando exactamente las mismas alturas. En la marcha, la cuarta ascendente (ejemplo 3g) proporciona un momento de contemplación extática en un contexto de comedia grotesca dominada por la forma descendente del 1<sup>er</sup> motivo.<sup>17</sup>

Una vez que el pianista conoce los motivos y sus ramificaciones a lo largo de la sonata, ¿qué debe hacer por lo que respecta a ellos? Más en particular, ¿en qué medida debe destacarlos? Propongo un proceder variable dependiendo de varios factores. Las dos preguntas básicas que el intérprete debe hacerse son las siguientes: en primer lugar, ¿en qué medida se escucharía el motivo con claridad sin una intervención deliberada del pianista? En segundo lugar, ¿qué papel desempeña la formulación del motivo concreto en consideración en el contexto del discurso musical? ¿Se trata de una prefiguración, de una exposición, de un despliegue o desarrollo, un momento culminante o un eco? A partir de estas consideraciones se puede deducir, por ejemplo, que los dos últimos compases del primer movimiento requieren en mayor medida una intervención activa en relación con el 1<sup>er</sup> motivo que los compases 31-33, aunque ambos pasajes constituyen importantes puntos culminantes. Al final del movimiento, la mayor complejidad de la textura y la notación elegida por Beethoven para la mano derecha tienden a oscurecer las entradas en imitación del 1<sup>er</sup> motivo en su forma ascendente. Mientras que el conocimiento de la presencia del motivo en el pasaje precedente ayudará al pianista a conseguir la calidez de expresión requerida (*espressivo e semplice*), en el pasaje considerado no hay nada –salvo las síncopas– que pueda competir con el motivo por atraer la atención del oyente.

<sup>16</sup> Véase Kinderman, "Beethoven's symbol for the deity in the *Missa solemnis* and the *Ninth Symphony*", en *19th-Century Music* 9/2 (1985); págs.102-108.

<sup>17</sup> Véase Schenker: *Beethoven: Die letzten Sonaten. Sonate A-dur op. 101*; págs. 35-41. No hay que olvidar al leer esta obra que los análisis gráficos que hay en ella son los primeros publicados por Schenker. En consecuencia, no resulta sorprendente que parezcan más puramente intuitivos, menos sistemáticos que muchos de los posteriores.

Una situación muy diferente se presenta en los dos primeros compases del movimiento. Aquí sucede como si el primer tema no fuera consciente todavía de que es el primer tema; su formulación tentativa en la dominante tiene casi el carácter de una introducción.<sup>18</sup> Es bueno que el pianista sepa que la forma descendente del 1<sup>er</sup> motivo está en la voz de tenor; que el 2<sup>o</sup> motivo se encuentra en la voz de soprano en el c. 2 (puesto que el *mi*<sub>4</sub> funciona como apoyatura, este motivo posee ya la semilla del 3<sup>er</sup> motivo); y en el c. 1 la voz de soprano y la de contralto sugieren la forma ascendente del 1<sup>er</sup> motivo (aunque el *do*<sub>4</sub> funciona como nota de paso hacia el *re*<sub>4</sub>). Dejando aparte la formulación clara del 2<sup>o</sup> motivo, el resto no constituyen más que prefiguraciones. Sería el colmo de la insensibilidad que el pianista, por ejemplo, intentara destacar la formulación del 1<sup>er</sup> motivo que se encuentra en el tenor –pues, de hecho, esto acabaría con el efecto general buscado en este pasaje inicial–. No hay que forzar al oyente a escuchar el motivo; Beethoven va revelando su importancia poco a poco y el pianista debe respetar este plan. La siguiente formulación del 1<sup>er</sup> motivo se encuentra en el c. 3 (en el soprano y el tenor), pero resulta más sencillo escuchar este pasaje como una inversión del c. 1 (voces de soprano y contralto) que en relación con las notas iniciales de la voz de tenor. El significado pleno de estas notas se revela por primera vez en el comienzo de la reexposición, en la que la aparición del motivo se prepara con todo cuidado (el tenor de los cc. 58-59 se desarrolla a partir de la subida de octava del bajo que lo precede, y ambos registros quedan enlazados incluso antes). En este punto, es responsabilidad del oyente –y también, por supuesto, del pianista– recordar y entender; el pianista puede ayudar al oyente tocando la voz de tenor con un cierto énfasis en este pasaje. En los cc. 1-2, sin embargo, el pianista debe hacer lo que aconsejé en relación con las entradas disimuladas de las fugas de Bach: ser consciente de ello pero tocarlo como inadvertidamente.<sup>19</sup>

Otro problema que se presenta al intérprete de esta sonata es la forma tan insólita de su primer movimiento, en especial de su exposición. Se trata de un ejemplo de forma sonata

<sup>18</sup> Janet Schmalfeldt, partiendo de algunas observaciones de C. Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music* (original de 1987, traducido al inglés por M. Whittall; Oxford, Clarendon Press, 1991), ha hecho algunos comentarios sumamente inteligentes acerca de una situación análoga al comienzo de la sonata op. 31 núm. 2 ("*Form as the process of becoming: the Beethoven-Hegelian tradition*") ["La forma como proceso de llegar-a-ser: la tradición beethoveniano-hegeliana"], ponencia presentada en el año 1993 en el Congreso conjunto de la *Sociedad Musicológica Americana* y la *Sociedad para la Teoría de la Música*.

<sup>19</sup> Resulta útil a este respecto la comparación con la obra de Henrik Ibsen *El pato salvaje*. Cuando se alude por primera vez al pato, al comienzo del acto segundo, los espectadores no pueden verlo; ni siquiera se dice que sea un pato, sino sólo algo que se encuentra en una cesta; tampoco su carga simbólica se hace notar de ninguna manera. En la sonata, el primer motivo –que resulta ser el más importante de toda la obra– se introduce casi con indiferencia. El oyente no puede saber de ninguna manera la importancia trascendental que estas pocas notas llegarán a tener para la sonata como un todo –no ha de tener manera de saberlo–. Para el pianista –lo mismo que para el director de la mencionada obra de Ibsen– intentar revelar esta importancia en su primera aparición supondría cometer un error dramático de una torpeza casi inconcebible.

extraordinariamente concentrado y reconocidamente ambiguo; una cuestión especialmente difícil es la localización precisa del segundo tema. Creo que Schenker tenía razón cuando escribía que en los cc. 5-25 se hallan entremezcladas las tres secciones de la exposición; la frase consecuyente del primer grupo (1. *Gedanke*), la transición (*Modulation*) y el segundo grupo (2. *Gedanke*).<sup>20</sup> Como pianista me he visto obligado a tomar una decisión acerca de cómo subdividir esos compases; de otro modo, ese extenso pasaje, que carece de cadencias -perfectas o imperfectas- hasta el final, fácilmente puede sonar errático.

*Ejemplo 4* Análisis de las frases de la sonata de Beethoven op. 101; cc. 1-25<sup>1</sup>

<sup>20</sup> Schenker: *Beethoven: die letzten Sonaten. Sonate A-dur Op. 101*, pág. 15. Aquéllos que han situado el segundo tema en el c. 16, a mi entender, se equivocan (véase, por ejemplo, H. Riemann: *L. van Beethoven sämtliche Klavier-Solosonaten*, págs. 252-256, y E. Blom: *Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed* [Londres, Dent, 1938]). Aunque lo que hallamos en los cc. 16 y ss. es una idea melódica característica, no se trata más que de lo que he llamado un "tema cadencial", que defino como la aproximación final a una cadencia de un grupo de mayor entidad (normalmente el segundo grupo de una forma sonata) cuando dicha aproximación queda particularizada por un material melódico característico (véase la obra de Rothstein *Phrase Rhythm in Tonal Music*. Nueva York, ed. Schirmer books, 1989; pág. 118).

La segmentación de la exposición que propongo aparece en el ejemplo 4. He señalado con los números 1 y 2 respectivamente las frases antecedente y consecuente del primer grupo. Puesto que sólo cabe imaginar cuál es la conclusión adecuada o esperada del consecuente, he mostrado dos soluciones posibles -una realizaría una cadencia sobre la tónica y la otra, sobre la dominante-. A continuación de la fermata del c. 6 -donde la tríada del VI grado de la mayor se reinterpreta como el II de mi mayor- creo percibir cuatro segmentos más. Todos ellos excepto uno constarían básicamente de cuatro compases. El primero de dichos segmentos -que aparece señalado con el número 3- se mueve a partir de la armonía inicial de II, a través del V grado y del I hasta el IV; tal y como yo lo concibo, este segmento se amplía en un tercer y cuarto compás (y así aparece en el ejemplo). El segmento 4 se superpone con el final del segmento 3 y lleva la armonía del IV al V grado; obsérvese que este segmento presenta las proporciones de la típica frase schönbergiana, a saber, 1 + 1 + 2. El segmento 5 se superpone al final del segmento 4, continúa la armonía de dominante y evoluciona durante 5 compases hasta la cadencia interrumpida del c. 16. El ritmo melódico del segmento 5 imita el del segmento 4 aunque con un compás de más (el tercero).<sup>21</sup> El segmento 6 completa la parte principal de la exposición y lleva finalmente a la cadencia perfecta sobre la tonalidad de mi mayor. La segunda mitad del segmento 6 se halla expandida en una medida importante; si se elimina la expansión, el segmento queda reducido a las proporciones de la frase típica.<sup>22</sup>

He dicho que encuentro necesario llevar a cabo cierta subdivisión de la exposición de cara a la interpretación. De hecho, el análisis de las frases que aparece en el ejemplo 4 me parece más útil en primera instancia que un análisis de la conducción de las voces en el plano medio -que para este movimiento he elaborado hasta el momento sólo parcialmente-, aunque ciertamente las dos clases de análisis se influyen recíprocamente.<sup>23</sup> Subjetivamente relaciono las subdivisiones de la exposición con cambios en una suerte de imaginaria orquestación de esta música, lo cual es siempre un elemento importante en la música para piano de

<sup>21</sup> Los tres primeros compases del segmento 5 (cc. 12-14) presentan un carácter parentético, que resulta de la prolongación del  $\frac{5}{2}$  (*si<sub>2</sub>*) y de la armonía del V grado. Por lo que respecta a la melodía, Beethoven podía haber saltado directamente del c. 11 al 15. El bajo del c. 11 enlaza claramente con el *si* grave del final del c. 15, reforzando el *status* parentético de los compases intermedios. Sin embargo, en un nivel más profundo, los segmentos 4 y 5 se podrían reducir a un único segmento de cinco compases. Acerca de los paréntesis en general, véase W. Rothstein: *Phrase Rhythm in Tonal Music*, págs. 87-92 y *passim*; acerca de los paréntesis en las últimas sonatas para piano de Beethoven, véase W. Kinderman: "Thematic contrast and parenthetical enclosure in Beethoven's Piano Sonatas Opp. 109 and 111", en H. Goldschmidt y G. Knepler, eds.: *Zu Beethoven*, 3 vols. Berlín, ed. Verlag Neue Musik, vol. III, págs. 43-59.

<sup>22</sup> Esta expansión se estudia en Rothstein: *ibid.*; págs. 81-83.

<sup>23</sup> Puede encontrarse un análisis completo de la conducción de las voces en K. Korsyn: "Integration in works of Beethoven's final period" (tesis doctoral, Yale University 1983), págs. 13-16. Aunque me parece acertada la mayor parte del análisis de Korsyn, no puedo darlo por bueno en todos sus detalles.

Beethoven.<sup>24</sup> Por ejemplo, la superposición que tiene lugar en el c. 12 sugiere, en mi opinión, un cambio de una textura orquestal a una textura camerística; esta diferencia requiere que el pianista introduzca un cambio de color. Pero durante la interpretación todas estas divisiones y puntuaciones deben tratarse con la mayor sutileza. Incluso si se aceptara que mi análisis en seis partes representa la auténtica forma de la exposición –de lo cual no estoy completamente seguro–, resultaría más conveniente ocultar esta verdad recién descubierta. Pues al subdividir así esta sección, he realizado un análisis en sentido literal. Pero realizar un análisis no es ni mucho menos interpretar la pieza. Todavía quedan por tomar las decisiones acerca de cómo comunicar la relación entre las partes y el todo (y es en esto en lo que puede ayudar el análisis de la conducción de las voces). A menudo estas decisiones han de tomarse de manera que el oyente pase como por encima de la puntuación de detalle para alcanzar un objetivo de mayor importancia. En este caso, dicho objetivo no es ni siquiera la cadencia perfecta del c. 25, sino la formulación culminante del 1<sup>er</sup> motivo en los cc. 31-33.

La sonata op. 101 suele considerarse una pieza extraordinariamente sutil. Uno de sus pasajes más notables contiene una reminiscencia motivica tan discreta que ningún esfuerzo por sacarla a la luz bastaría para hacerla llegar con claridad a un oyente superficial. En la sección final de la coda del finale –y, por lo tanto, al final de la sonata– Beethoven elabora varias ideas a la vez (véase el ejemplo 5).

*Ejemplo 5*

Reducción de la conducción de las voces de la Sonata op. 101 de Beethoven. IV, cc. 313-323



No es difícil escuchar el ritmo melódico del pasaje como una derivación del primer tema, y en la voz superior aparece una versión rellena del 3<sup>er</sup> motivo (*mi-re-do* #). El bajo refuerza el 3<sup>er</sup> motivo por medio de la repetición del *mi*, que hizo su primera aparición justo antes de la reexposición (compases 191-199). Puesto que el *mi* grave aparece siempre en un compás de carácter métricamente débil y resuelve en la tónica en una parte métricamente acentuada, uno tiene la impresión de que se trata de una aumentación más o menos libre los

<sup>24</sup> Véanse los comentarios que hace Robert Schumann en relación con este aspecto de la escritura pianística de Beethoven (en comparación con la de Schubert) en su artículo (de 1840) "Schubert: Symphony in C major", que se encuentra en *On Music and Musicians*, trad. de P. Rosenfield, ed. por K. Wolf (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1983); págs. 113.

dos primeros acordes del movimiento (V-I).<sup>25</sup> Pero, como muestra el ejemplo 5, en una de las voces interiores ocurre algo extraordinario. Lo que se dibuja en estos compases (315-319) es la forma ascendente del 1<sup>er</sup> motivo, que lleva de *mi* a *la*, tal y como pasaba en los dos compases finales del primer movimiento (este motivo también había aparecido en una voz interior al final de la reexposición, en los cc. 267-270). El 1<sup>er</sup> motivo se va disolviendo progresivamente por compresión, y queda reducido primero a *fa*  $\sharp$  *sol*  $\sharp$  *la* y después tan sólo a *sol*  $\sharp$  *la*; este último par de notas se ha oído numerosas a veces a lo largo de la mayor parte de la coda casi a modo de ostinato.

Acerca del significado del 1<sup>er</sup> motivo al final de la sonata tan sólo cabe especular. ¿Por qué se presenta tan transformado?<sup>26</sup> Yo escucho en dicho motivo –especialmente en su última aparición– una especie de oración. Aunque el mensaje del *finale* es seguramente que, con suficiente determinación (el movimiento está encabezado por la indicación “*mit Entschlossenheit*”), la felicidad es posible en este mundo; Beethoven mira a la vez como de reojo –o quizás inconscientemente– hacia lo alto. Así, mientras el *mi*<sub>5</sub> desciende a saltos hasta la terrestre tónica (cc. 308-315), e incluso hasta una subterránea dominante (el *mi*<sub>1</sub>), en lugar de ascender a los cielos como sucedía en la coda del primer movimiento, los pensamientos acerca de Dios y de la salvación no han desaparecido del todo. La única cosa que el intérprete puede hacer al respecto es cantar el 1<sup>er</sup> motivo interiormente al tocar los compases 315-319 y 320-323; en cualquier caso, eso es lo que hago cada vez que toco la sonata. “*Möge es wieder-zu Herzen geben!*”<sup>27</sup>

He aludido más arriba al encabalgamiento en poesía y a la dificultad de recitar versos encabalgados. El encabalgamiento existe también en música, y presenta la misma clase de desafíos al intérprete. Esta situación surge sobre todo en la música del siglo XIX, en especial, en la de su primera mitad, cuando la relación entre la música culta europea y la poesía era más estrecha de lo que había sido durante siglos (quizás desde las *formes fixes* de finales de la Edad Media).

El encabalgamiento es precisamente lo que constituye la espina dorsal del tema principal de la Balada en sol menor op. 23 de Chopin (no olvidemos que el título “balada” implica

<sup>25</sup> El análisis hipermétrico del ejemplo 5 es del propio Schenker: *Beethoven: die letzten Sonaten. Sonate Adur Op. 101*; págs. 98-99. Ahí mismo aparece señalada la presencia del motivo transformado *mi-re-do*  $\sharp$ . William Kinderman advierte la importancia del *mi*<sub>0</sub> grave y hace algunas otras observaciones extraordinariamente interesantes acerca de esta sonata en el artículo “*Beethoven*”, en R. L. Todd (ed.): *Nineteenth-Century Piano Music*. Nueva York, ed. Schirmer Books, 1990; págs. 55-96.

<sup>26</sup> Escucho otra formulación disimulada de la sucesión *mi-fa*  $\sharp$  *sol*  $\sharp$  *la* (primer motivo) al comienzo del tema que cierra la reexposición, cc. 248-255. El *mi* y el *fa*  $\sharp$  se escuchan en la voz superior de los cc. 248-249; el *sol*  $\sharp$  queda implicado en el c. 250 (pues es deliberadamente omitido en la mano izquierda); el *la* se alcanza al final del c. 251.

<sup>27</sup> Esta cita pertenece, naturalmente, a la inscripción que hace Beethoven al comienzo de su *Missa solemnis* op. 123: “*Vom Herzen -Möge es wieder-zu Herzen geben!*” (“desde el corazón –puede volver– al corazón”).

un nexo directo con la poesía). Al menos parte del propósito del recitativo que introduce la obra es que el primer compás del tema no sólo suene como una cadencia perfecta (como sucede en los dos primeros compases de la Sinfonía “Júpiter” de Mozart), sino que sea realmente una cadencia perfecta -a saber, la cadencia final de la introducción-. A partir de este punto y hasta el final del tema (c. 36), las estructuras métricas y sintácticas se encabalgan sistemáticamente. He ilustrado estos encabalgamientos por medio de un gráfico de la conducción de las voces (ejemplo 6).<sup>28</sup> En él, las tres secciones principales -introducción, antecedente y consecuente- están separadas por dobles barras de compás; a su vez, el antecedente y el consecuente están divididos en mitades por medio de líneas simples de compás, y las mitades de las mitades están separadas por líneas de compás discontinuas. Adviértase cómo todas las barras de compás -doble, simple o discontinua- se encuentran en medio de un movimiento armónico o lineal; sólo al final del tema la correspondiente barra coincide con una cadencia.

Ejemplo 6 Reducción de la conducción de las voces de la Balada op. 23 de Chopin; compases 1-36

The image shows a musical score for Chopin's Ballade op. 23, measures 1-36. The score is divided into three sections: 'introducción' (measures 1-9), 'antecedente (1)' (measures 10-16), and 'consecuente (1)' (measures 17-36). The 'introducción' section includes measures 1-9 with a cadence at measure 9. The 'antecedente (1)' section includes measures 10-16, with a cadence at measure 13. The 'consecuente (1)' section includes measures 17-36, with a cadence at measure 36. The score is annotated with Roman numerals and circled numbers indicating voice-leading analysis. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

Si dejamos de lado el recitativo (cuya organización, naturalmente, es irregular), lo que aparece representado por medio de las líneas de compás del ejemplo 6 podría muy bien con-

<sup>28</sup> Se puede encontrar un gráfico del plano medio de la Balada completa en la figura 153.1 de *Der freie Satz* (Composición libre) de H. Schenker (obra de 1935 que se puede encontrar, en traducción inglesa y edición de E. Oster, bajo el título *Free Composition*. Nueva York y Londres, Longman, 1979). Dicho gráfico aparece reproducido en J. Samson: *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992; pág. 48. Mi análisis de los cc. 1-48 coincide con el de Schenker, pero mi lectura de la introducción difiere en algunos detalles de la de Samson (pág. 49).

siderarse la estructura de los versos de la música. La unidad más pequeña que aparece, de dos compases, corresponde a un verso; los grupos de cuatro compases –la música que hay entre dos líneas de compás continuas– representa un dístico. El antecedente completo es una estrofa de cuatro versos, y el consecuente es una estrofa de cuatro versos con el último par de versos muy expandido. Lo que es peculiar de los encabalgamientos de Chopin aquí es que hace precisamente lo que un buen recitador evitaría: hace una pausa al final de casi todos los versos por medio de silencios de corchea que aparecen en la melodía. Así, pues, Chopin parece invertir la moraleja de la Duquesa en *Alicia en el país de las maravillas*: “cuídate del sentido y deja que el sonido cuide de sí mismo”.<sup>29</sup> En apariencia, Chopin le dice al pianista que cuide la versificación y que deje que la sintaxis musical (la armonía y la conducción de las voces) se cuide de sí misma.

¿Pero debe hacer caso el pianista de esta sugerencia?; si la sigue, ¿no corre el riesgo de producir el equivalente musical de un poema absurdo? Los diversos elementos que entran en conflicto en este asunto exigen al pianista un equilibrio precario; como sucede en las otras baladas (por razones análogas), el tema principal es una de las partes de la pieza más difíciles de tocar bien.<sup>30</sup> Desde luego, hay que respetar las divisiones entre los versos, tal y como Chopin las ha indicado. A la vez, el pianista debe sentir la necesidad de resolución al final de cada verso, tendencia cuya cualidad varía de acuerdo con la situación tonal: las séptimas sobre la supertónica de los cc. 10, 16 y 18 tienen un dramatismo que no presentan las dominantes de los cc. 12 y 20 (que simulan cadencias imperfectas). En relación con dichas supertónicas, el pianista puede destacar ligeramente la nota vecina superior *mi*  $b_3$  (el movimiento *re-mi-b-re* sobre dicha nota es uno de los motivos principales de la pieza), lo que puede ayudar a mantener la tensión más allá del silencio que sigue.<sup>31</sup> En los cc. 12 y 20 el sentimiento de cadencia puede compensarse por medio de una entrada ligeramente apresurada de la séptima, el *do*<sub>3</sub>.<sup>32</sup> Con estos medios (u otros de efecto semejante) se puede conseguir que el oyente no deje de estar al tanto de la sintaxis musical a pesar del conflicto con versificación musical. Si se ignora del todo la sintaxis, el resultado sonará de manera semejante al típico recitado cantarín de la

<sup>29</sup> [N. del T.] La cita proviene del capítulo 9 de *Alicia en el país de las maravillas*: “Historia de la falsa tortuga”, que se puede encontrar en castellano, en edición de Martin Gardner y traducción de Francisco Torres Oliver, en *Alicia anotada*. Madrid, Akal, 1984. He preferido traducir yo la cita de Carroll, en lugar de recoger la traducción, por lo demás excelente, de Francisco Torres, para mantenerla más próxima a las intenciones del autor del artículo.

<sup>30</sup> Se puede encontrar una discusión acerca de los conflictos existentes en los temas principales de las baladas segunda y cuarta en Rothstein: “*Ambiguity in the themes of Chopin's first, second and fourth ballades*”, *Intégral* 8, en imprenta en el momento de escribir el presente texto.

<sup>31</sup> Schenker pensaba que toda nota vecina superior debía subrayarse dinámicamente. Véase Rothstein: “*Heinrich Schenker as an interpreter of Beethoven's piano sonatas*”, *19th-Century Music* 8/1 (1984); págs. 13-14.

<sup>32</sup> Cabría dar cada vez menos tiempo a cada una de las séptimas acentuadas desde el c. 8, en el que el *tempo* todavía no ha quedado firmemente establecido, hasta el c. 14, que es el único en el que no hay silencio de corchea.

poesía medida, que en ningún sitio resulta más intolerable que allí donde los versos están encabalgados<sup>33</sup>. Por supuesto, de esta manera se habrá esfumado completamente el desasosiego que desprende el tema.

Un ejemplo parecido se encuentra en el tema principal del *Intermezzo* en la menor op. 116 núm. 2 de Brahms. Se trata de otra pieza basada en formas poéticas populares; en este caso parece evocarse una canción folklórica.<sup>34</sup> Al igual que Chopin, Brahms también escribe una pausa al final de cada verso –los versos tan sólo ocupan un compás–, a pesar de que la mayor parte de ellos termina en un acorde que requiere resolución, bien sea una disonancia, bien sea una dominante secundaria. Brahms explota el procedimiento del encabalgamiento de manea más explícita que Chopin, y, de este modo, varía el tema a lo largo de la pieza modificando los elementos en conflicto en cada variación. La primera variación (cc. 10-18) resulta especialmente interesante a este respecto. En el antecedente, la resolución de la conducción de las voces queda desprovista de todo énfasis gracias a la falta de matices en los cc. 10-11 (compárense con los reguladores de los cc. 1-2). En el consecuente, la estructura de los versos queda como en segundo plano y se destacan las resoluciones gracias al ritmo, que sustituye las blancas del tema por una sucesión continua de corcheas. No obstante, a lo largo de toda la variación, Brahms hace coincidir las ligaduras con la estructura de los versos. El pianista tiene que respetar estrictamente los matices que escribe Brahms; aparte de esto, se puede hacer valer la sintaxis musical en la medida justa por medio de un cuidadoso uso del pedal entre las disonancias y sus resoluciones (o entre la dominante secundaria y su “tónica” respectiva). No obstante, hay pasajes en los que Brahms parece indicar que no hay que respetar la sintaxis –esto es, no hay que hacer caso de las resoluciones–; esto sucede muy claramente en los primeros compases de la variación en la mayor (cc. 51-54).

Un ejemplo de otra clase lo constituye el vals en la bemol mayor op. 42 de Chopin. Mientras que en la Balada de Chopin y en el *Intermezzo* de Brahms aparece un conflicto entre la versificación y la conducción de las voces, el vals muestra un conflicto en un solo dominio, a saber, el del hipermetro.<sup>35</sup> Como es típico de los vales, el op. 42 está formado por

<sup>33</sup> Leichtentritt, en su *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke* (2 vols, Berlín, Max Hesses Verlag, 1921 y 1922; vol. I, pág. 5), demuestra que ignorar la estructura de la versificación musical en favor de la sintaxis resulta incluso más desastroso. Este autor “corrige” la notación del tema de Chopin desplazándolo medio compás de manera que hace coincidir su estructura tonal y la estructura de sus versos (comienza el tema –equivocadamente– en la segunda mitad del c. 9). Invitamos al lector a interpretar esta versión “corregida” y a meditar acerca de sus efectos.

<sup>34</sup> Schenker ya advirtió la influencia folklórica en una reseña de las op. 116 de Brahms que apareció tras la publicación de estas piezas en el año 1894. Véase H. Federhofer: *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker*. Hildesheim, ed. Georg Olms, 1990; pág. 65.

<sup>35</sup> La literatura acerca del hipermetro es abundante y crece por momentos. Véase especialmente V. Zuckerkandl: *The Sense of Music* (Princeton, Princeton University Press, 1959), págs. 98-114 y 131-136; F. Lerdahl y R. Jackendoff: *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1983), págs. 17-35 y *passim*;

unidades de ocho compases subdivididos en dos mitades de cuatro compases cada una. Sólo hay dos excepciones: una unidad de 12 compases (3 x 4) en los cc. 153-164, y una presunta unidad de cinco compases al final (cc. 285-289). Esta última es, en mi opinión, más aparente que real: el c. 289 constituye el quinto de un grupo, ciertamente, pero me parece que se pueden sentir tres compases más de silencio a continuación del final tal y como está anotado. Por lo tanto, las divisiones en grupos de ocho compases y su subdivisión en grupos de cuatro representan la estructura métrica básica de la pieza.

¿Por qué afirmamos que las divisiones de cuatro y ocho compases tiene carácter métrico, es decir, que representan de algún modo unidades análogas a las de un compás? Responder esta pregunta a fondo nos llevaría demasiado lejos, y además la cuestión involucra temas muy intrincados y controvertidos. Para nuestros propósitos, aconsejo al lector que se represente las cosas de la siguiente manera: si el vals de Chopin se coreografiara, en los primeros ensayos, el coreógrafo o el maestro de baile debería contar en voz alta casi con toda seguridad de uno a ocho, una y otra vez, de modo que cada unidad correspondiera a un compás (un vals tan rápido como éste no se contaría a tres; las negras representan más bien una subdivisión de los tiempos principales, representados por blancas con puntillo). A causa de la regularidad del esquema de Chopin, es seguro que dicha forma de contar encajaría en la pieza sin problemas, excepto para los cc. 153-164, en los que el maestro de baile debería contar doce unidades (o hasta cuatro tres veces) en lugar de hasta ocho. Con la expresión *tiempo fuerte* me refiero precisamente a este hecho de contar un tiempo como “uno” -o, más precisamente, al sentimiento asociado a este hecho de contar “uno”-; si la unidad que se cuenta es mayor que un compás individual (como es el caso aquí), el tiempo fuerte se llama hipertiempo fuerte. Las unidades mismas se llaman hipercompases. No es siempre necesario acentuar un tiempo fuerte (o un hipertiempo fuerte) durante la interpretación, y, de hecho, no hay que acentuar la mayoría de ellos.<sup>36</sup> En cualquier caso, una serie de acentos regularmente espaciados por lo general hacen que el oyente infiera un metro (o hipermetro). Por eso, la mayoría de las veces, los metros (o los hipermetros) se establecen al principio de una pieza, pero no es necesario estar reafirmando los continuamente para que permanezcan estables. Para que un metro (o hipermetro) quede dislocado y se establezca otro hace falta que aparezcan signos claros que entren en conflicto con el primero -esto es, patrones de acentos que contradigan sistemáticamente el patrón métrico establecido-.

J. D. Kramer: *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Nueva York, Schirmer Books, 1988, págs. 81-122; y Rothstein: *Phrase Rhythm in Tonal Music*, ya citado, y el artículo de 1995 “*Beethoven ‘mit und ohne Kunstgepräng’: metrical ambiguity reconsidered*”, en J. Webster y G. Stanley, (eds.): *Beethoven Forum* vol. IV. Lincoln, University of Nebraska Press, de próxima publicación.

<sup>36</sup> De acuerdo con Roger Sessions, el tiempo fuerte es el único tiempo de un compás que no requiere acento. Véase Olmstead: *Conversations with Roger Sessions*, citado más arriba; pág. 188.

En consecuencia, las divisiones de ocho compases del vals son hipercompases; éstos a su vez se subdividen en hipercompases más pequeños de cuatro compases cada uno. El hipermetro se mantiene tan establemente que constituye una premisa estética de la pieza. Y sin embargo, este hipermetro no se adapta demasiado cómodamente en algunos pasajes a los ritmos musicales. Se ha hablado mucho de los patrones de dos contra tres que caracterizan el tema principal, pero resultan mucho más interesantes los conflictos que surgen entre el hipermetro y algunos de los ritmos de la pieza.

El vals presenta una forma episódica: tras una introducción de ocho compases, se alternan una serie de temas y un estribillo de 16 compases (que se oye por primera vez en el c. 41). El primero de los temas, que comienza en el c. 9, funciona como tema principal. Todas las secciones permanecen en tonalidades próximas a la tónica, aunque de pasada se rocen otras tonalidades más alejadas.

El ejemplo 7 es una reducción duracional de los cc. 1-72 de la pieza, e incluye la introducción, el primer tema, el estribillo y el segundo tema (en el c. 73 se reintroduce de nuevo el estribillo).

Reducción duracional del Vals op. 42 de Chopin; compases 1-72

Ejemplo 7

c. [1] [9/25]

tr

V introducción I tema I vi

[13/29] [17/33] [21]

iv<sup>(17)</sup> V I vi iv<sup>(17)</sup> V I

[37] [41] [45]

iv<sup>(17)</sup> V I V I (etc.)

estribillo

[49] [53] [57]

tema 2

[61] [65] [69]

tr

Un compás del ejemplo 7 representa cuatro compases del vals; las dobles barras de compás separan las unidades de ocho compases. El emplazamiento de las barras de compás y la distinción entre las barras simples y las dobles refleja el hipermetro de Chopin estrictamente. He utilizado corchetes para señalar en el primer tema y en el estribillo otras agrupaciones más reducidas que definen patrones semejantes a frases de 2 + 2 + 4 compases.<sup>37</sup>

El hipermetro se percibe como más estable en el estribillo. Aquí los acordes de novena de dominante funcionan como apoyaturas que se producen en los tiempos fuertes y resuelven en los débiles. La última novena de dominante, que se presenta invertida (en los compases 55-56), dura dos compases; su resolución se retrasa, por lo tanto, hasta el siguiente hiper-tiempo fuerte (c. 57). Esta resolución señala también el comienzo del segundo tema.

Como el estribillo, también el segundo tema presenta novenas de dominante y sus resoluciones. En parte a causa de su semejanza -aunque también debido a las blancas con puntillo acentuadas sobre la nota *sol*- se siente una fuerte tendencia a escuchar este tema no en el hipermetro del ejemplo 7, sino en el del ejemplo 8 (en él he cambiado la forma de representar la música para subrayar el ritmo armónico sobre el cual se basa en parte este hipermetro alternativo). En el ejemplo 8, los acordes de novena caen también en tiempos más fuertes que sus resoluciones. Si se escucha el tema fuera de contexto, este hipermetro se adapta mucho mejor que el otro: en especial, todos los cambios de armonía caen ahora sobre tiempos fuertes (el primer, tercer, quinto y séptimo de ocho). Un detalle extraordinario es que, de acuerdo con el ejemplo 8, la cadencia final del tema (c. 72) cae en el séptimo de ocho compases y deja el hipercompás incompleto; como consecuencia, el c. 73 suena en un primer momento como un eco de la cadencia (el trino sobre *la b* es similar a los tresillos de corcheas precedentes). He reconstruido este eco al final del ejemplo (véanse los dos compases entre paréntesis).

Reducción duracional alternativa del op. 42 de Chopin; cc. 55-74

Ejemplo 8

<sup>37</sup> En Rothstein: "Beethoven 'mit und ohne Kunstgepräg': metrical ambiguity reconsidered", citado más arriba, se encuentra una discusión de la relación entre hipermetro y la articulación en grupos de la música. Los patrones simétricos de agrupamiento, como 4 + 4 ó (2 + 2) + 4, tienden a apoyar o incluso a determinar el hipermetro de un pasaje; llamo a esta regla "regla de congruencia". También se discute allí una "regla del ritmo armónico", pertinente para el ejemplo 8 del presente artículo.

El primer tema muestra una ambivalencia métrica similar; en el ejemplo 9 he representado el hipermetro alternativo que le conviene. La resolución de la larga dominante de la introducción intensifica el carácter de tiempo fuerte del c. 9, pero se acumulan pronto numerosas señales en contrario. Las series de saltos melódicos de los cc. 14-16 se adaptan mejor al metro alternativo que al original; y lo mismo sucede con el emplazamiento del acorde de sexta y cuarta cadencial de los cc. 14 y 22.<sup>38</sup> Quizás lo más significativo a este respecto sea el *fa* retardado en el c. 18. En el ejemplo 9, el patrón del retardo (preparación, retardo y resolución) se adapta perfectamente al hipermetro; no encaja tan bien en el ejemplo 7. Las notas de paso acentuadas de los comienzos de los cc. 10 y 12 –que son casi como retardos, pues han sido preparadas en los compases previos– también quedan mejor retratadas en el nuevo hipermetro: ciertamente, suenan mucho más expresivas si se escuchan esos compases como partes acentuadas en sus respectivos hipercompases.

*Ejemplo 9*

Reducción duracional alternativa del op. 42 de Chopin; cc. 9-40

The image shows a musical score for Example 9, consisting of two staves of music. The top staff is labeled with the number [10/26] and the bottom staff with [22] and [38]. The music is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. The top staff shows a melodic line with various intervals and a fermata at the end. The bottom staff shows a more complex melodic line with a trill (tr) and a fermata (f) over the final measure. The notation includes various accidentals and dynamics markings.

A pesar de las pruebas que proporcionan los ejemplos 8 y 9, sigue siendo mi opinión que el ejemplo 7 representa el hipermetro que gobierna realmente el vals. Los hipermetros alternativos que he propuesto, especialmente para el segundo tema, aunque se puedan percibir, son esencialmente secundarios. Recientemente se ha acuñado el término “metro en la sombra”<sup>39</sup> para referirse a estos patrones métricos secundarios.<sup>40</sup> Sin embargo, lo que es esencial en la pieza es la estabilidad del esquema de grupos de ocho compases como un todo.

La existencia de esquemas métricos contradictorios en el mismo pasaje presenta serios problemas al pianista. ¿Cuál de los hipermetros hay que sacar a la luz –si es que hay que resal-

<sup>38</sup> Véase E. Aldwell y C. Schachter: *Harmony and Voice Leading*, 2ª (ed.). Nueva York, ed. Harcourt Brace Jovanovich, 1989; págs. 298-299. Los autores advierten que el emplazamiento de la sexta y cuarta cadencial  $\frac{6}{4}$  sobre tiempo débil era relativamente frecuente a comienzos del siglo XIX.

<sup>39</sup> [En inglés, “shadow meter”]

<sup>40</sup> El término lo acuñó Frank Samarotto, que lo usó por primera vez en una ponencia presentada en el *Second International Schenker Symposium* (Nueva York, marzo de 1992).

tar alguno de ellos-, teniendo en cuenta que ambos tienen cierta validez, uno de ellos localmente, el otro en tanto que define el patrón global? Si el ejemplo 7 representa el hipermetro principal, ¿hay que acentuar la música de manera que éste se destaque, eliminando las alternativas como si pudieran inducir a confusión a los oyentes? ¿O hay que atreverse a hacer caso a Chopin, que acentúa las blancas con puntillo del segundo tema, forzando así la confusión del oyente?

Es imposible prescribir una solución única, pero sin duda es necesario respetar en cierta medida la segunda opción. Resulta fundamental que, hasta cierto punto, el pianista mantenga vivos ambos hipermetros en el primer y en el segundo tema, pues eludir completamente uno de los dos supondría escamotear la complejidad de la música. Destacar exclusivamente el hipermetro del ejemplo 7 sonaría pedante y acartonado; ignorarlo enteramente supondría cercenar una de las hebras que hacen que la obra funcione como un todo. Hay que conseguir que, de algún modo, ambas posibilidades se le hagan presentes al oyente. Lo que posiblemente funcione mejor es que el pianista tenga claramente presente el hipermetro principal pero que interprete “contra él” en ciertos pasajes. En el primer tema, por ejemplo, la subdivisión al modo de una frase típica daría preferencia al hipermetro principal en los cc. 9-16, mientras que la suspensión del c. 18 parecería desequilibrar la balanza a favor del hipermetro secundario o “en la sombra” en los cc. 17-24 (mi impresión auditiva es que el arpeggio ascendente del acorde de tónica de los cc. 24-25 mantiene la balanza inclinada de ese mismo lado durante el resto del tema). Pero incluso si el pianista decidiera dar preferencia a uno de los hipermetros, no tendría por qué renunciar a proporcionar signos de la presencia del otro: en los cc. 10 y 12 cabe interpretar las disonancias expresivamente; en los cc. 25-40 puede destacar la organización de la melodía de acuerdo con los patrones de frase más típicos. En el segundo tema, seguramente habría que dirigir la atención más bien al metro “en la sombra”, pero la mano izquierda queda libre para recordar al oyente el hipermetro principal, por ejemplo, dando un cierto peso al *lab* del bajo de los cc. 57 y 65 (lo cual también resulta aconsejable en el c. 65 debido a la presencia del retardo).

Los instrumentistas olvidan demasiado a menudo algo que la mayor parte de los cantantes saben intuitivamente: que toda interpretación musical es, por su propia naturaleza, una especie de actuación. Es el intérprete el que controla la manera en que prácticamente cualquier aspecto de la obra se comunica al oyente. ¿Qué características de la música se “sacan a la luz”, cuáles quedan disimuladas, a cuáles se les permite hablar por sí mismas? –ésta son algunas de las decisiones que debe tomar el intérprete-. Es tarea del análisis determinar cuáles son esas características –un análisis que como mejor puede llevarse a cabo es mediante una combinación de intuición, experiencia y razón-.

Poner en escena una obra de teatro no es lo mismo que realizar un esquema de su trama o analizar sus personajes en una lectura atenta, pero es necesario que los actores que van a interpretar la obra entiendan tanto la trama como los personajes si quieren hacer justicia a la obra. Del mismo modo, la interpretación de una obra musical y su análisis son actividades de naturaleza muy distinta, pero también el intérprete ha de comprender los "personajes" de la obra y su "trama" si quiere que su interpretación resulte convincente. Cuando el intérprete hace un análisis, su objetivo no debería ser sólo comprender la obra -pues la interpretación no es una actividad tan desinteresada-, sino descubrir o crear una narración musical. Puesto que la música instrumental carece de contenido verbal, probablemente sea más exacto decir que el intérprete elabora su narración a partir de una síntesis de todo lo que sabe de la obra y siente en relación con ella; los oyentes, por su parte, construirán sus propias narraciones de la mano del intérprete. Ciertamente, la narración que un intérprete se hace de una obra puede diferir radicalmente de la que otro se hace para la misma obra, y, por otra parte, quizás no todas las narraciones se adecúen igual a las intenciones del compositor; la mayor parte de los músicos estará de acuerdo en que el compositor tiene mucho que decir al respecto (si dejamos aparte los consabidos disparates acerca de "la falacia intencional" o "la indeterminación del texto").<sup>41</sup> Pero siempre debe haber una narración, aun cuando no pueda traducirse en palabras, y es tarea del intérprete dar con ella.<sup>42</sup> El análisis proporciona un conjunto de herramientas -más bien, varios conjuntos de herramientas- que ayudan a realizar esta tarea.

¿Qué clase de análisis -qué conjunto de herramientas- es el mejor? He propuesto cuatro en este artículo: el análisis basado en temas y motivos; el análisis métrico (incluida la versificación musical); el análisis de frases; el análisis de la conducción de las voces de tipo schenkeriano. No he mencionado aquí el análisis armónico tradicional, aunque informa todos y cada uno de los enfoques que acabo de enumerar. En cualquier caso, esta enumeración no es exhaustiva (por ejemplo, no he mencionado la textura). Puede resultar peligroso confiar

<sup>41</sup> Un ejemplo muy conocido de narración musical convincente que claramente está en desacuerdo con las intenciones expresadas por el compositor se manifiesta en la grabación que hizo Sergei Rachmaninov de la Sonata en si bemol menor op. 35 de Chopin. En el movimiento lento (la famosa Marcha fúnebre), Rachmaninov expresa la imagen de un cortejo fúnebre que primero se acerca a un observador y luego se aleja de él. Los medios dinámicos que utiliza para manifestar esta narración desobedecen descaradamente las indicaciones de Chopin. La interpretación es magnífica considerada en sí misma, aunque es obvio que Chopin tenía otra narración en mente.

<sup>42</sup> Entre los escritos recientes dedicados al tema de la narratividad y la música se encuentran los siguientes: E. T. Cone: *The Composers Voice*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1974; A. Newcomb: "Schumann and the late eighteenth-century narrative strategies", *19th-Century Music* 11/2 (1987): págs. 164-174; F. Maus: "Music as drama", *Music Theory Spectrum* 10 (1988): págs. 56-73; y C. Abate: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, Princeton University Press, 1991. En otros tiempos -especialmente en los siglos XVII y XVIII- los músicos hablaban de "retórica musical".

exclusivamente en un único enfoque, pues, como he señalado, el análisis debería concluir con una síntesis (el análisis de la conducción de las voces tiene la virtud de que es sintético por su propia esencia, pero ni siquiera él solo basta). Todos los enfoques tienen mucho de valioso que aportar, si se aplican con sentido común, y además cada uno de ellos puede servir como correctivo de los demás. Todos ellos pueden ayudar también a construir la historia que el intérprete va a contar.

Muchos intérpretes construyen a propósito narraciones, escenas y programas de las obras que van a interpretar; sin embargo, es muy raro que hablen de ellos en público -lo cual revela seguramente una profunda inteligencia de la situación-. Ya he comentado en mi discusión de la Sonata op. 101 de Beethoven cómo los motivos, por ejemplo, actúan como los personajes de un drama, y qué clase de historia puede tratar de transmitir una sonata como esa. Los hipermetros cambiantes del vals de Chopin pueden usar como punto de partida para construir una narración que se adapte a esa obra, lo mismo que la interacción entre las entradas de los sujetos y la conducción de las voces en una fuga de Bach. Dicho en pocas palabras, el análisis ayuda proporcionando la materia prima; la imaginación del intérprete y la identificación empática con la obra deben hacer el resto.

Al contar una historia, el intérprete no está meramente estableciendo hechos. La decepción constituye una herramienta fundamental del narrador. Una cosa es estar convencido de que algo es verdad desde un punto de vista analítico, y otra muy distinta decidir cómo se despliega tal información al oyente -o decidir si siquiera se expone- en el curso de una interpretación. Tal y como he defendido, a veces es mejor que el intérprete sugiera algo "falso" -o, dicho más precisamente, algo que sólo es "verdadero" desde un cierto punto de vista parcial estratégicamente ventajoso- que exponer todo lo que sabe. De este modo, el intérprete adopta temporalmente el punto de vista de uno o dos personajes del drama, por decirlo así, en lugar de adoptar en todo momento una posición omnisciente. La verdad dramática y la analítica no se confunden; una interpretación no es una explicación *du texte*. La tarea del intérprete es proporcionar al oyente una experiencia viva de la obra, no hacer que la comprenda analíticamente. Pero dicha experiencia -cuanto más viva mejor- proporcionará al oyente a su vez un acceso a la comprensión de la obra.<sup>43</sup> Para que este proceso se complete con éxito no es necesario que los papeles que desarrollan el intérprete y el oyente sean completamente conscientes; ni siquiera los analistas profesionales ejercen exclusivamente el razonamiento consciente.

<sup>43</sup> Véase R. Sessions: *The Musical Experience of Composer, Performer, and Listener*. Princeton, Princeton University Press, 1971 (el texto original data de 1950).

La afirmación de Schenker con la que se iniciaban estas páginas es casi seguramente falsa: toda obra musical, toda obra teatral, admite muchas interpretaciones “verdaderas”. Pero un análisis receptivo y apropiado a la obra en todas sus diversas facetas proporciona al intérprete una firme base sobre la que construir una recreación convincente. El análisis, transmutado por la imaginación y un poco de astucia, puede ayudar a inspirar esa magia sin la cual ni siquiera la música más grande puede vivir plenamente. ■

Traducción: **Juan Carlos Lores**