
“MIDIENDO EL TIEMPO” EN LA SONATA PARA CELLO Y PIANO EN FA MAYOR, OP. 99, DE BRAHMS: CASALS Y UNA VARIEDAD PROPORCIONALMENTE CONTROLADA

“MEASURING TIME” IN BRAHMS’S CELLO SONATA IN F MAJOR, OP. 99: CASALS AND PROPORTIONALLY CONTROLLED TEMPO

Ana Llorens•

RESUMEN

Uno de los elementos más destacados en las descripciones del estilo interpretativo de Pau Casals es el denominado *tempo rubato*, definido por él mismo como la capacidad continua de “medir” el tiempo, quitándose a ciertas notas para devolvérselo a otras siempre que la duración global se mantenga intacta. Los comentarios sobre su forma de tocar y enseñar subrayan, además, la existencia de un “sentido de la proporción” que aparentemente gobernaba su empleo del *rubato*. Sin embargo, las explicaciones son vagas y poco esclarecedoras. Asimismo, algunos de sus principios pedagógicos –la enunciación de la primera nota y la búsqueda de variedad expresiva– parecen contradictorios desde esta perspectiva.

En aras de explorar la aplicación práctica del *rubato* y comprender el significado potencialmente estructural de dicho sentido de la proporción en las interpretaciones de Casals, se analizan empíricamente el *tempo*, la duración de los pulsos y las desavenencias agógicas entre él y el pianista Horszowski en su grabación del segundo movimiento de la *Sonata para cello y piano*, Op. 99 de Brahms. Así, se podrá valorar hasta qué punto y de qué maneras las enseñanzas teóricas del violoncellista se reflejaron en su interpretación y, por tanto, entender mejor su particular estilo interpretativo.

Palabras clave: *Rubato*; Proporción; *Tempo*; Duración; Ritmo; Estructura.

• Titulada Superior en la Especialidad de Violoncello por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid; Premio Nacional de Fin de Carrera, promoción 2010-2011. Máster en Música Española e Hispanoamericana por la misma institución. Afiliación actual: PhD Student, St John’s College, University of Cambridge.

Recepción del artículo: 15.11.2014. Aceptación de su publicación: 16.01.2015.

ABSTRACT

One of the most emphasized elements in descriptions of Pau Casals’ performance style is the so-called *tempo rubato*, which was defined by the cellist himself as the continuous ability to “measure” time, taking it from certain notes and giving it back to others such that the overall duration is kept intact. Accounts of his manner of both playing and teaching, also refer to a “sense of proportion” which allegedly governed his use of rubato. Nevertheless, explanations thereof are vague and by no means clear. Furthermore, some of Casals’ pedagogic principles –enunciation of the first note and the need for expressive variety– emerge as contradictory when observed from this perspective.

To explore the practical employment of rubato and likewise to disclose the potentially structural meaning of this sense of proportion in Casals’ performances, empirical analysis of tempo, beat duration, and agogic divergences between him and the pianist Horszowski will be undertaken, focusing on their recording of the second movement of Brahms’s *Cello Sonata*, Op. 99. In this manner, it will be possible to assess to what extent and in what ways the cellist’s theoretical teachings were mirrored in his performance, and thus to understand better his particular style of playing.

Keywords: Rubato; Proportion; *Tempo*; Duration; Rhythm; Structure.

I. CASALS Y EL *TEMPO RUBATO*

Numerosos comentarios acerca del estilo interpretativo de Casals enfatizan su manejo del *tempo* y de las dimensiones rítmicas relacionadas con este, tanto en su faceta de instrumentista como en las de director de orquesta o pedagogo. Así, ya en 1925, en una crítica sobre un concierto de la London Symphony Orchestra bajo su batuta, se destacó que

Sus cambios intencionados de ritmo fueron drásticos, pero no tuvo ninguna duda en cogerlos, ni en mantener la nueva velocidad, ni en volver a la anterior; ni ninguna duda acerca del *tempo*, fuera a la velocidad que fuese. Pero él hizo más que eso: consiguió que [los músicos de la orquesta] tocaran rítmicamente. El ritmo es el tiempo elevado a su máximo poder, del mismo modo que el contrapunto es una fuerza mayor de la melodía. [...] El *tempo rubato* es la forma [más] habitual de ritmo, y a veces bastante tosca; pero su esencia reside en aquellos cambios más delicados que se producen sin cambio de velocidad –delicados como los sutiles cambios de expresión que se producen en un rostro que sin embargo se mantiene intacto¹.

¹ “His intentional changes of pace were drastic, but there was no hesitation in picking them up, nor in keeping the new pace, nor in returning to the old; nor any hesitation about the time, at whatever pace. But he did more than that;

Definiciones contemporáneas a Casals hacen referencia al *tempo rubato* como un recurso interpretativo consistente en “robar” tiempo a ciertas notas para dárselo a aquellas que reciben un énfasis expresivo mayor.

RUBATO, lit[eralmente] “robado” o “sustraído”, en referencia a los valores de las notas, los cuales son disminuidos en un lugar y aumentados en otro. La palabra se emplea, principalmente en música instrumental, para indicar un tipo particular de licencia permitida para enfatizar la expresión. Esta consiste en un ligero aflojamiento o aceleración *ad libitum* de la velocidad en cualquier pasaje, de acuerdo con la regla inmutable de que, en todo pasaje de este tipo, cualquier compás en el que se tome esta licencia ha de ser de exactamente la misma longitud que los otros compases en el movimiento, de tal modo que si la primera parte del compás se toca despacio, la otra parte ha de ser tomada más rápido que la velocidad habitual del movimiento para compensar: y viceversa².

Aparentemente, Casals estaba de acuerdo con este significado de *rubato*, y en sus clases insistía con frecuencia en la necesidad de desarrollar esta capacidad³. Para él, su uso había de ser constante, y su función, eminentemente expresiva.

[El arte del *rubato*] es todo cuestión de mantener el equilibrio a través del buen gusto. El *rubato* es por sí mismo un modo de expresión tan natural que casi podríamos pensar que la música se encuentra en un *rubato* perpetuo. Ocurre exactamente lo mismo cuando hablamos: ¿cuántas veces, incluso sin que nos demos cuenta, aceleramos o retrasamos el ritmo de nuestras palabras para hacerlas más expresivas?⁴

he got them [the orchestra musicians] to play rhythmically. Rhythm is time raised to a higher power, just as counterpoint is a higher power of melody. [...] Tempo rubato is the usual, the sometimes rather coarse, form of rhythm; but its essence lies in those finer changes that come without change of pace – fine as the subtle changes of expression that come over a face which yet remains the same”: “Music of the Week: Mr. Casals and the Symphony Orchestra”, *The Observer* (1901-2003), 13-XII-1925, p. 10.

² “RUBATO, lit. ‘robbed’ or ‘stolen,’ referring to the values of the notes, which are diminished in one place and increased in another. The word is used, chiefly in instrumental music, to indicate a particular kind of licence [sic.] allowed in order to emphasise the expression. This consists of a slight *ad libitum* slackening or quickening of the time in any passage, in accordance with an unchangeable rule that in all such passages any bar in which this licence is taken must be of exactly the same length as the other bars in the movement, so that if the first part of the bar be played slowly, the other part must be taken quicker than the ordinary time of the movement to make up for it: and *vice versa*”: M.: “Rubato”, in *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, J. A. Fuller Maitland (ed.), Philadelphia, Theodore Presser Company, 1922, vol. 4, p. 176.

³ Cf. Blum, David, *Casals and the Art of Interpretation*, London, Heinemann, 1977, pp. 50-68; Corredor, J. M.^a, *Conversations with Casals*, André Mangeot (trad.), London, Hutchinson, 1956, pp. 182-210; Cherniavsky, David: “Casals’s Teaching of the Cello”, *The Musical Times*, 93, 1315, IX-1952, pp. 398-400.

⁴ “[The art of *rubato*] is all a question of equilibrium being maintained by good taste. The *rubato* in itself is such a natural means of expression, that we could almost think of music as being a perpetual *rubato*. It is just the same when we speak: even without noticing it, how many times do we accelerate or retard the rhythm of our words to make them more expressive?”. Corredor, J. M.^a, *Conversations...*, p. 185.

Según relata su alumno David Cherniavsky, Casals “insistía en que el tempo fuera estrictamente respetado”. La duración total de grupos de notas de la misma longitud –fueran compases, frases o secciones mayores– debería ser la misma, aunque los valores dentro de ellos pudieran variar según los propósitos expresivos concretos. Sin embargo, rara vez es esta la realidad de la práctica de cualquier intérprete, ya que el pulso se encuentra siempre en estado de cambio. De hecho, en la grabación de Casals del segundo movimiento de la Sonata para cello y piano en Fa mayor, Op. 99, de Brahms la sensación de fluctuación del *tempo* es especialmente poderosa. Ello nos lleva a plantearnos hasta qué punto, en qué modo y en qué nivel estructural tiene aquí lugar la compensación del tiempo “robado”, si es que tal compensación llega a producirse.

Los valores teóricos anotados en la partitura eran para Casals meras guías para una interpretación libre⁵ dentro de los límites impuestos por el buen gusto: “Cualquier rastro de la estricta regularidad metronómica era dejada de lado. [...] Las notas estaban libres de toda restricción, pero inextricablemente relacionadas entre sí por ese sentido de la proporción que era el secreto del arte de Casals”⁶. Así, las desviaciones con respecto al pulso regular características de su *tempo rubato* cobran sentido en las relaciones que establecen unas con otras y no de manera aislada.

Es lógico intentar que nada esté abandonado a la casualidad. No quiero extraviarme nunca; en todo momento he de saber dónde me encuentro para mantener una conexión adecuada entre todos los diversos elementos y no perder las proporciones adecuadas [...]. Esto es lo que requiere una buena interpretación: nada debe estar aislado, cada nota es como un eslabón en una cadena –importante en sí misma pero también un enlace entre lo que ha sido y lo que será⁷.

Según el testimonio del propio Casals, en sus elecciones interpretativas dominaba un sentido de la proporción a gran y pequeña escala que dotaba de coherencia al conjunto. Esa sensación de saber “dónde” se está de la que habla Casals, así como su insistencia en la correlación entre todos los elementos de su interpretación, indican que era consciente del poder estructural del tiempo y sus manipulaciones en el acto interpretativo. Al menos desde un punto de vista teórico, estas manipulaciones establecen relaciones proporcionales a lo largo de una pieza, determinando así su organización en todos los niveles

⁵ Casals insistía frecuentemente en la necesidad de no interpretar las partituras de modo literal. Para él, “el arte de la interpretación es *no* tocar lo que está escrito”, *cit.* en Blum, David, *Casals and the Art...*, p. 69. Véase también Cardus, N., “A Music Survey: ‘Conversations with Casals’”, *The Manchester Guardian (1901-1959)*, 10-III-1956, p. 5. y Corredor, J. M.^a, *Conversations...*, pp. 182-210.

⁶ “Any semblance of strict metronomic regularity was set aside, the rhythmic values responding instinctively to the expressive urge of the melody. The notes were free of constraint, yet inextricably related to one another by that sense of proportion which was secret of Casals’ artistry”. Blum, David, *Casals and the Art...*, p. 97.

⁷ “It is only natural to try not to leave anything to chance. At no time do I want to go astray; each moment I must know where I am, in order to maintain a proper connection between all the different elements and not to lose the right proportions [...]. That is what musical interpretation requires: nothing should be isolated, each note is like a link in a chain –important in itself and also as a connection between what has been and what will be”. Corredor, J. M.^a, *Conversations...*, pp. 194-195.

estructurales. Pero Casals en ningún lugar explicita cómo o cuándo se constituyen estas relaciones, ni cuál es la concepción interpretativa subyacente. El análisis de las proporciones establecidas entre las duraciones reales que se establecen en los diferentes niveles estructurales en la grabación seleccionada servirá como primer acercamiento a ofrecer una explicación a este fenómeno.

También es singular de esta interpretación el hecho de que, en determinados pasajes, las desincronizaciones entre los dos instrumentos sean tan notables que se haga difícil creer que sean fruto de imprecisiones accidentales. La línea del cello parece estar luchando por manejar el *rubato* a su manera y por imponer sus propias proporciones en cuanto a la duración de los pulsos. Por tanto, la comparación entre los valores en las líneas de uno y otro instrumento potencialmente arrojará luz sobre el método y la función expresiva y estructural de este “sentido de la proporción” característico de Casals.

Por otro lado, y en consonancia con su preocupación por la enunciación de los comienzos de frase⁸, Casals recomendaba que las primeras notas de cada grupo fueran agógicamente alargadas: “el tiempo perdido en los acentos expresivos situados en la primera nota de un grupo [...] ha de ser recuperado en la notas intermedias”⁹, lo cual se reflejaría en la utilización estable de patrones en los que la primera nota fuera mantenida durante más tiempo que la subsiguiente. Asimismo, Casals enfatizaba la necesidad de poseer una gran variedad de recursos interpretativos.

Variedad es una gran palabra –en música como en todo; la variedad es una ley de la naturaleza. Casals odiaba lo estéril, frío e inerte por encima de todo. [...] Cuando se encontraba con un alumno poco dispuesto a comprometerse interpretativamente, Casals decía: “Hacer algo con mal gusto es incluso mejor que ser monótono”¹⁰.

Aplicado a los patrones de duraciones que conforman su estilo *rubato*, esto podría emerger como contradicción a la mencionada regla de la “primera nota”, ya que la heterogeneidad en las duraciones de los pulsos supondría que el primero del grupo no siempre fuera el más largo. Otra posibilidad sería que Casals considerase que, a pesar de que la primera nota estuviese siempre más enfatizada agógicamente, la variedad en este aspecto residiera en las proporciones establecidas entre esta nota inicial y las restantes. En resumen, se plantea el problema de en qué medida y con qué finalidad se reflejan estos dos preceptos teóricos –la enunciación de la primera nota y la necesidad de variedad– en su actividad interpretativa.

⁸ Cf. Blum, David, *Casals and the Art...*, pp. 50-68.

⁹ “He insisted upon tempo being strictly respected: ‘time lost on expressive accents being placed on the first note of a group [...] is to be regained by the intervening notes’”: Cherniavsky, David, “Casals’s Teaching...”, p. 400.

¹⁰ “Variety is a great word –in music as in everything; variety is a law of nature”. “Above all, Casals hated that which was sterile, cold and lifeless. [...] When confronted to a student unwilling to make an interpretative commitment, Casals would say: ‘It is even better to do something in bad taste than to be monotonous’”. Blum, David, *Casals and the Art...*, pp. 18-49.

El análisis de su grabación del *Adagio affetuoso* de la segunda *Sonata para cello y piano* de Brahms tendrá como finalidad ofrecer respuestas a esta y a las demás preguntas anteriormente formuladas, lo cual permitirá realizar una valoración del punto hasta el que las enseñanzas teóricas de Casals se reflejan en su práctica musical y, en última instancia, comprender mejor su personal estilo interpretativo.

II. EL TIEMPO MUSICAL COMO ELEMENTO ESTRUCTURAL: PROPORCIÓN E INTERPRETACIÓN

Casals frecuentemente se refería al “reto interpretativo de la organización rítmico-temporal en todos sus diversos aspectos como ‘la sensación de medir el tiempo en el espacio’”¹¹. Esta identificación entre dos esferas en principio diferenciadas no es solo un recurso para describir o hacer más comprensible el tiempo musical, sino que, además, muestra que posee características formales. Según Morgan, mientras que el espacio es, en las artes visuales, el elemento organizativo por excelencia, en música el tiempo es el que desempeña esta función.

De hecho, la característica más destacada del tiempo musical, y en ese sentido distinguible del tiempo ordinario o “psicológico”, es precisamente su pronunciada naturaleza espacial –esto es, estructural. El espacio musical es el marco en el que, y a través del que, la secuencia de eventos musicales adquiere forma... El espacio musical es, pues, un espacio de relaciones¹².

Morgan parece concebir el tiempo como un recipiente dentro del cual se disponen los elementos que verdaderamente poseen propiedades estructurales. No contempla, sin embargo, que el tiempo sea *per se* uno de esos elementos capaces de generar relaciones formales en función de las proporciones establecidas. La música transcurre *en* el tiempo, y al mismo tiempo está hecha *de* tiempo¹³. El tiempo es, pues, integrante del material musical. Los cambios en la dimensión temporal de la música no solo estimulan sensaciones de movimiento y direccionalidad –o falta de ella–, sino que las relaciones que estos cambios establecen entre sí sirven como elemento organizativo.

El valor estructural de las proporciones entre los diferentes *tempi* de una composición poliseccional, por ejemplo, o la disminución o aumentación de las duraciones de un tema en una fuga,

¹¹ “Casals described the interpretative challenge of [temporal-] rhythmic organization in all of its diverse aspects as ‘the sense of measuring time in space’”. *Ibid.*, p. 88. “The question of tempo can be decided through the sense of measuring time in space”. Corredor, J. M.^a, *Conversations...*, p. 191.

¹² “Indeed, the most salient characteristic of musical time, as distinct from ordinary, ‘psychological’ time, is precisely its pronounced spatial –that is, structured– quality. Musical space is the framework within which, and through which, the actual sequence of musical events is shaped ... Musical space, then, is a space of relationships”. Morgan, Robert, “Musical Time / Musical Space”, *Critical Inquiry*, 6, 3 (1980), p. 529.

¹³ Cf. Cook, Nicholas, *Beyond the Score: Music as Performance*, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 125-134.

es ampliamente reconocido. En este sentido, Kramer dice que la música “crea” el tiempo: lo manipula y lo transforma para convertirlo en elemento formal¹⁴.

Es innegable que, en la realidad sonora de la música, el intérprete es quien controla la ejecución precisa de los elementos temporales. Así, dos músicos –o incluso el mismo músico en dos ocasiones diferentes– raramente tocan una obra musical en el mismo *tempo*, y mucho menos sus inflexiones agógicas a pequeña escala resultan idénticas. En esta línea, numerosos estudios han subrayado que dichas manipulaciones del tiempo por parte de los intérpretes desempeñan una función estructural en tanto que son capaces de demarcar las frases musicales.

Según el modelo propuesto por Neil Todd¹⁵, aplicado y revisado en numerosas ocasiones¹⁶, dichos límites son marcados a través de perfiles temporales en forma de arco, con un *accelerando* inicial y sobre todo un *rallentando* al final. Es decir, el alargamiento temporal al final de un segmento¹⁷ sirve para señalar las agrupaciones estructurales de la pieza, sea al nivel de la frase o de estructuras mayores¹⁸.

Por su parte, David Epstein habla de la sincronización de fases entre el pulso teóricamente estricto y el pulso distorsionado por el *rubato* que tiene lugar al final de las frases como modo de subrayar los límites entre estas¹⁹. Las gradaciones en el *tempo* marcan agrupaciones formales, ya que “abarcan extensos pasajes musicales dentro de un único periodo y dan lugar a divisiones estructurales

¹⁴ Cf. Kramer, Jonathan, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, New York, Schirmer Books, 1988.

¹⁵ Todd, Neil P. McAngus, “A Model of Expressive Timing in Tonal Music”, *Music Perception*, 3 (1985), pp. 33-58.

¹⁶ Por ejemplo, véanse Cook, Nicholas, “The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker and the First Movement of Beethoven’s Ninth Symphony”, en *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, John Rink (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 105-125; Cook, Nicholas, “Structure and Performance Timing in Bach’s C major Prelude (WTC I): An Empirical Study”, *Music Analysis*, 6, 2 (1987), pp. 257-72; Dodson, Alan, “Expressive Timing in Expanded Phrases: an Empirical Study of Recordings of Three Chopin Preludes”, *Music Performance Research*, 4 (2011b); Gabriellsson, Alf, “Timing in Music Performance and its Relations to Music”, en *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance*, John Sloboda (ed.), New York, Oxford University Press, 1988, pp. 27-51; Ohriner, Mitchell S., “Grouping Hierarchy and Trajectories of Pacing in Performances of Chopin’s Mazurkas”, *Music Theory Online*, 18, 1 (2012), <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.ohriner.php/>; Repp, Bruno H., “A Microcosm of Musical Expression: i. Quantitative Analysis of Pianists’ Timing in the Initial Measures of Chopin’s Etude in E major”, *Journal of the Acoustical Society of America*, 104, 2 (1998), pp. 1085-1110.

¹⁷ Conocido como “phrase-final lengthening” o “group-final lengthening” (GFL) en la literatura anglosajona.

¹⁸ Bruno Repp defiende que el modelo en forma de arco de Todd no es aplicable a las frases musicales sino a estructuras mayores (Repp, Bruno, “A Microcosm i...”, pp. 1096 y ss). En esta misma dirección, Nicholas Cook considera que las coincidencias en el “contorno duracional” de diversas interpretaciones reflejan el nivel jerárquico más alto en el que la pieza posee una organización específicamente temporal –el nivel intermedio (“middleground”) (Cook, Nicholas, “Structure and Performance Timing...”, p. 269).

¹⁹ Epstein, David, *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*, New York, Schirmer Books, 1995, pp. 372-375.

cuando los arcos se suceden unos a otros”²⁰. Dentro de estas estructuras a media o gran escala, los acentos agógicos y las enfatizaciones duracionales son utilizados por los intérpretes para marcar puntos estructuralmente significativos y hacer explícita su organización jerárquica. Entre los recursos más habituales se encuentran los alargamientos del pulso fuerte (elongación) y de la anacrusa (vacilación); en ambos casos, el pulso fuerte resulta estructuralmente reforzado²¹.

Las desincronizaciones entre las diferentes voces de una composición operan de modo similar: además de poseer una función expresiva, su proporción y distribución puede denotar una concepción estructural específica²². Los perfiles arqueados de *tempo* y las enfatizaciones locales operan de modo autónomo y determinan la importancia estructural en diferentes niveles jerárquicos.

Los intérpretes, por su parte, no se limitan a señalar o proyectar las divisiones implícitas en la partitura, sino que, a través de sus manipulaciones del tiempo, ofrecen sus propias visiones acerca de la organización de las obras. Por ejemplo, pueden demostrar la unidad de una obra mediante las proporciones en las que manejan los diversos *tempo*²³, así como determinar su ritmo al máximo nivel estructural. Igualmente pueden “sugerir descripciones novedosas de la estructura agrupacional a través del alargamiento de los eventos [que se encuentran] al final de los grupos”²⁴, o establecer énfasis locales y, por tanto, proponer organizaciones jerárquicas particulares gracias a las variadas relaciones establecidas entre las duraciones de las notas dentro de un estilo *rubato* como el de Casals.

En conclusión, la organización estructural de una obra viene determinada por las proporciones en que aparecen sus elementos, incluidos los temporales, y es en última instancia responsabilidad de cada intérprete. Tiempo, proporción y estructura están unidos en la realidad de la práctica interpretativa. En

²⁰ “They create the sense of a final destination [...]. They embrace extended passages of music within a single span, and give rise to structural divisions when one arch succeeds another”. Cook, Nicholas, “The Conductor and the Theorist...”, p. 119.

²¹ Dodson, Alan, “Performance and Hypermetric Transformation: An Extension of the Lerdahl-Jackendoff Theory”, *Music Theory Online*, 8, 1 (2002), párrafo 3, <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.1/mto.02.8.1.dodson.html/>>.

²² Alan Dodson ha estudiado este fenómeno con respecto a las desincronizaciones entre las dos manos del pianista, en Dodson, Alan, “Expressive Asynchrony in a Recording of Chopin’s Prelude N.º 6 in B minor by Vladimir de Pachmann”, *Music Theory Spectrum*, 33, 1 (2011a), pp. 59-64. Propongo expandir el análisis a dos instrumentos diferentes, el cello y el piano.

²³ “If proportional tempos in this set are affected, they will enable the performer to demonstrate the unity of this ‘multi-piece’ in a unique way beyond the analyst’s power: in a sense, the performance thus takes on an important ‘analytical’ function - the performance becomes an *act of analysis*”. Rink, John, “Playing in Time: Rhythm, Metre and Tempo in Brahms’s Fantasien Op. 116”, en *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, John Rink (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 270.

²⁴ “Performers can suggest novel descriptions of grouping structure by lengthening group-final events”. Ohriener, Mitchell S., “Grouping Hierarchy...”, párrafo 2.

el caso concreto de Casals, se puede decir que el sentido de la proporción tan destacado en referencia a su manejo del *rubato* potencialmente responde a su concepción organizativa de la pieza en cuestión.

III. EL SEGUNDO MOVIMIENTO DE LA SONATA EN FA MAYOR DE BRAHMS

La grabación de la *Sonata en Fa mayor*, Op. 99, para violoncello y piano de Johannes Brahms a cargo de Pau Casals y Mieczyslaw Horszowski, es fruto de una relación profesional y personal que comenzó en 1906 y duró más de sesenta años²⁵. Realizada a mediados de la década de 1930²⁶, es testigo de un gusto musical alejado de nuestros cánones actuales. La presencia de largos y pronunciados *portamenti* en la línea del cello y el uso de un *vibrato* prácticamente ininterrumpido en las secciones más *cantabile* del movimiento analizado –el *Adagio affetuoso* en Fa# mayor– son muestra de los cambios, paulatinos pero constantes, que los estilos interpretativos sufren a lo largo de la historia²⁷.

Este segundo movimiento ha acaparado frecuente atención en los círculos académicos dado su posible origen compositivo junto a la primera sonata de Brahms para la misma agrupación instrumental –la *Sonata en Mi menor*, Op. 38²⁸. Presenta una forma tripartita con coda en la que la sección inicial está compuesta por dos materiales temáticos distintos y en diferentes centros tonales (Gráfico 1). En consonancia con el estilo compositivo habitual del compositor, las frases musicales son irregulares y seuxtaponen constantemente. A pesar de que las secciones a gran escala están claramente delimitadas, dentro de ellas diseños de diversas duraciones se suceden de tal modo que en ocasiones las disimilitudes en la longitud de las frases son muy llamativas. Además, los juegos rítmicos y los desplazamientos del pulso fuerte de los diseños a la parte débil del compás escrito producen una sensación incesante de movimiento hacia adelante²⁹. Brahms no señala cambios de compás o de *tempo*, y las indicaciones agógicas son inexistentes³⁰. Por tanto, en este movimiento el intérprete juega un

²⁵ “Obituary of Mieczyslaw Horszowski”, *The Daily Telegraph*, 25-V-1993, p. 23.

²⁶ Datos de la grabación. Pablo Casals y Mieczyslaw Horszowski: *Beethoven – Brahms – Cello Sonatas*. Naxos Historical 8.110949-50 [ca.1935] 2001).

²⁷ Daniel Leech-Wilkinson relaciona el uso frecuente del *portamento* con la ternura y la inocencia propias de la época anterior a la II Guerra Mundial. Para él, el abandono de este efecto tras la guerra conllevó la búsqueda de otros recursos expresivos, como un *vibrato* presente de manera más continua (Leech-Wilkinson, Daniel, “Portamento and Musical Meaning”, *Journal of Musicological Research*, 25 (2006), p. 261). No obstante, en esta grabación coinciden ambos recursos, por lo que se puede decir que la tendencia hacia un *vibrato* constante comienza a manifestarse antes de la II Guerra Mundial.

²⁸ Véase en especial Notley, Margaret, “Brahms’s Cello Sonata in F major and its Genesis: A Study in Half-step Relations”, en *Brahms Studies 1*, David Brodbeck (ed.), Lincoln, University of Nebraska Press, 1994, pp. 139-60.

²⁹ Cf. Epstein, David, “Brahms and the Mechanisms of Motion: the Composition of Performance”, en *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives: papers delivered at the International Brahms Conference, Washington, DC, 5-8 May 1983*, George S. Bozarth (ed.), Oxford and New York, Clarendon Press and Oxford University Press, 1990, pp. 191-226.

³⁰ En este estudio se ha utilizado como referencia la edición crítica de la casa Henle Verlag realizada por Johannes Behr y Egon Boss (HN 19).

papel crucial: al no estar sugeridas por el compositor, sus manipulaciones de la dimensión temporal de la música responden más que nunca a una visión propia de la pieza.

Secciones	A				B						A'																																																												
Subsecciones	a		b		c ₁		c ₂		a'		b'		coda																																																										
Frases	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV																																																								
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71

Gráfico 1. Johannes Brahms, Sonata para cello y piano, Op. 99, II: esquema formal³¹.

Para el análisis subsiguiente se ha utilizado el software gratuito Sonic Visualiser® (versión 2.3)³², desarrollado por el Centre for Digital Music de la Universidad Queen Mary de Londres en colaboración con el AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. Hasta el momento, este programa es el que permite una mayor precisión a la hora de determinar los comienzos de cada pulso. Se han marcado manualmente los inicios de cada semicorchea³³ y posteriormente se ha procedido a una corrección visual según en base al espectrograma. En los casos de discrepancia entre ambos instrumentos, se ha tomado como guía aquel que condujera el flujo musical en cada momento. Para realizar una medición más exacta y “distinguir entre los elementos que contribuyen” al *tempo* general, no se ha incluido el último compás de la pieza dado su alargamiento³⁴, además de por la imposibilidad de descomponerlo en unidades de pulso menores que el compás. En base a ello se han extraído datos determinantes para analizar las fluctuaciones en el *tempo* y la duración de los pulsos en esta interpretación, desde el nivel de la semicorchea hasta el de la unidad del compás. Finalmente, es posible realizar mediciones de la duración entre dos puntos cualesquiera, por lo que la metáfora de Casals de “medir el tiempo en el espacio” se materializa aquí de forma muy tangible.

³¹ Para ofrecer una visualización más intuitiva, los valores del *tempo* están basados en la duración desde el punto anterior. Es decir, en un punto determinado, el valor hace referencia al *tempo* alcanzado en ese punto desde el que le precede, y la línea marca la tendencia en el curso de cada pulso.

³² <http://www.sonicvisualiser.org/>

³³ Sonic Visualiser® puede ser completado con una serie de “plugins” que desarrollan una variedad de funciones. Entre ellos destacan aquellos destinados a determinar automáticamente los comienzos de cada pulso. Dadas las características de la grabación y, en especial, la presencia de un ligero ruido de fondo, estos “plugins” no proporcionaron los resultados deseados y, por tanto, no han sido empleados en este análisis.

³⁴ Bruno Repp ha adoptado esta misma medida para minimizar el impacto de la partitura en la determinación de los recursos interpretativos. Véanse Repp, Bruno H., “Patterns of Expressive Timing in Performances of a Beethoven Minuet by Nineteen Famous Pianists”, *Journal of the Acoustical Society of America*, 88 (1990), pp. 622-641; *id.* “Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann’s ‘Träumerei’”, *Journal of the Acoustical Society of America*, 92, 5 (1992), pp. 2546-2568.

III.1. *TEMPO RUBATO*: ¿COMPENSACIÓN VERDADERA?

Como se ha visto, Casals definía el *tempo rubato* como el recurso interpretativo consistente en “quitar” tiempo a una nota para “devolvérselo” a otra manteniendo intacta la duración total de la unidad de medida –en principio, el compás. Dicho con otras palabras, en teoría el análisis debería mostrar una interpretación en la que el *tempo* se mantuviese constante de compás a compás y, dentro de ellos, se produjesen todo tipo de fluctuaciones. Como indica el Gráfico 2a, en esta grabación apenas hay dos semicorcheas que establezcan relaciones estables de *tempo* (o que tengan una duración exactamente igual); y lo mismo ocurre cuando se toma el compás como unidad de medida (Gráfico 2b). Como dice Nicholas Cook,

La idea de que debe haber un *tempo* básico, y de que este debe permanecer estable³⁵ [...] es un producto de una ideología estética más que de cómo los intérpretes han tocado en realidad. Es otro ejemplo del hecho de tener una teoría y negar lo que no se adapta a ella, excepto que en este caso se trata de una teoría que no es consciente y que, por tanto, no es reconocida como tal³⁶.

Es evidente que Casals no escapa a este fenómeno.

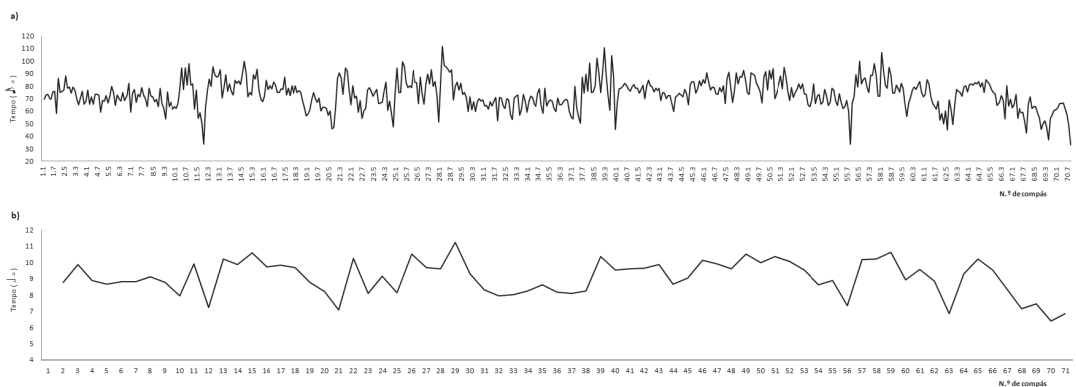


Gráfico 2. Johannes Brahms, Sonata para cello y piano, Op. 99, II, Casals & Horszowski (ca. 1935). Fluctuaciones en el tiempo (en pulsos por minuto): a) unidad de medida: semicorchea; b) unidad de medida: compás³⁷.

³⁵ Cook identifica esta idea en Repp, Bruno H., “On Determining the Basic Tempo in an Expressive Music Performance”, *Psychology of Music*, 22 (1994), pp. 157-167.

³⁶ “The idea that there must be a basic tempo, and that it must remain stable [...] is a product of aesthetic ideology rather than of how performers have actually played. It is another example of having a theory and denying what does not conform to it, except that in this case the theory is an unconscious one and consequently not recognised as such”. Cook, Nicholas, *Beyond the Score...*, p. 84.

³⁷ Para ofrecer una visualización más intuitiva, los valores del *tempo* están basados en la duración desde el punto anterior. Es decir, en un punto determinado, el valor hace referencia al *tempo* alcanzado en ese punto desde el que le

Ahora bien, es posible que la idea de Casals con respecto al *rubato* no fuera tan inflexible como puede parecer a primera vista y que no hubiese de ser tomada de forma literal. Podría ser, por tanto, que Casals contemplase la existencia de unos límites de desviación entre las duraciones de los pulsos dentro de los cuales las proporciones establecidas pudiesen ser consideradas como aceptables, o que, por otro lado, la unidad de medida en la que las proporciones se mantienen constantes –si es que tal fenómeno se produce– pudiera ser otra diferente a la del compás. Esto último nos indicaría que el intérprete estaría organizando la pieza en torno a bloques mayores, y que su intención sería dotar al movimiento de coherencia estructural en niveles jerárquicos superiores.

Uno de los elementos fundamentales del estilo *rubato* es la “sincronización de fases” entre el pulso teórico y el pulso real, determinada por la existencia de “dos sistemas temporales paralelos pero diferentes que corren simultáneamente”³⁸. A pesar de que las duraciones de los valores a pequeña escala en la interpretación no coincidan con aquellos valores teóricos que corresponderían a la subdivisión igual de la unidad mayor, al final de dicha unidad las duraciones totales, compuestas por la suma de los valores a pequeña escala, convergen, resolviendo las tensiones y subrayando los límites entre las secciones; sin tal sincronización, el concepto de *rubato* carece de sentido. En un intento por establecer un modelo de este fenómeno, David Epstein considera que la desviación entre la duración final y la real ha de ser menor del 10% para que exista una verdadera sincronización³⁹.

Sin embargo, su método de cálculo es confuso, puesto que toma como punto de partida la unidad menor de tal modo que la obtención de los valores de la duración teórica final no está clara; además, no queda patente entre qué valores establece la comparación proporcional de duraciones, y los resultados obtenidos son incoherentes con el método expuesto y los objetivos pretendidos⁴⁰. En el estudio realizado en el presente artículo se acepta el valor del 10% como límite de desviación, pero se parte de la unidad mayor para realizar los cálculos teóricos. Así, a la hora de determinar el nivel de concordancia entre las duraciones real y teórica de, por ejemplo, las frases dentro del movimiento analizado, se toma como unidad de referencia las secciones de la pieza (véase Gráfico 1). La división de estas en partes iguales determina la duración teórica de las frases⁴¹, que es comparada

precede, y la línea marca la tendencia en el curso de cada pulso.

³⁸ “Two parallel but different timing systems run simultaneously. [...] [Their synchrony] resolves tensions and highlights phrase boundaries”. Epstein, David, *Shaping Time...*, pp. 374-375. Epstein desarrolla y aplica su modelo a diversas grabaciones en el cap. 11 (“Rubato”), pp. 371-415.

³⁹ *Ibid.*, p. 377.

⁴⁰ Especialmente el ejemplo 11.1d, en *ibid.*, p. 386.

⁴¹ Dado que existen momentos de la obra en que las frases o secciones no constan de compases completos, para determinar la duración teórica se recurre a valores menores que sí figuran en números enteros dentro de la unidad mayor. En el ejemplo tomado arriba, la duración total de las secciones se subdivide por el número total de corcheas para obtener la duración teórica de estas últimas; este valor se multiplica por el número de corcheas dentro de la frase analizada para así calcular la duración teórica de cada frase.

con la interpretada para establecer el grado de sincronización entre ambas (Tabla 1). Se ha seguido el mismo procedimiento en diferentes niveles jerárquicos⁴²:

1. secciones dentro del movimiento – subdivisión: corchea;
2. subsecciones dentro del movimiento – subdivisión: corchea;
3. subsecciones dentro de las secciones – subdivisión: corchea;
4. frases dentro de las secciones – subdivisión: corchea;
5. frases dentro de las subsecciones – subdivisión: corchea;
6. motivos dentro de las frases – subdivisión: semicorchea; y
7. compases dentro de las frases – subdivisión: semicorchea.

Sección	Duración real de la sección (s)	N.º de corcheas en la sección	Duración teórica de la corchea (s)	N.º de frase	N.º de corcheas por frase	Duración teórica de la frase (s)	Duración real de la frase (s)	Diferencia	%
A	123,9420	75	1,65256	I	16	26,44096	26,6190	0,178040	0,673%
				II	28	46,27168	48,9680	2,696320	5,827%
				III	16	26,44096	22,8830	-3,557960	-13,456%
				IV	15	24,78840	25,4720	0,683600	2,758%
B	163,4320	97	1,684866	V	20	33,69732	36,7010	3,003680	8,914%
				VI	14	23,58812	20,2110	-3,377124	-14,317%
				VII	19	32,01245	32,7520	-0,739546	-2,310%
				VIII	28	47,17625	48,3210	1,144753	-2,427%
A'	182,8360	108	1,692925926	IX	16	26,95786	25,4470	-2,670333	-5,605%
				X	16	27,08681	24,8560	-2,230815	-8,236%
				XI	32	54,17363	51,6590	-2,514630	-4,642%
				XII	15	25,39389	23,2190	-2,174889	-8,565%
				XIII	13	22,00804	22,7100	0,701963	3,190%
				XIV	11	18,62218	16,8610	-1,761185	-9,457%
				XV	21	35,55144	43,5310	7,979556	22,445%

Tabla 1. *Johannes Brahms, Sonata..., Op. 99, II, Casals & Horszowski (ca. 1935). Sincronización de fase entre las duraciones reales y teóricas de los compases en relación a las frases del movimiento.*

A pesar de la sensación de libertad agógica que se tiene durante la escucha de esta grabación de Casals y Horszowski, es llamativo que las tres secciones del movimiento presenten un grado de sincronización de fase muy alto con respecto a la duración total de la interpretación, con una desviación menor del 1,6% en todos los casos. Al observar este fenómeno desde un nivel jerárquico inferior, el de las subsecciones, todas ellas con la excepción de la coda se encuentran dentro de los límites de sincronización aceptados con respecto al movimiento y sus secciones. No obstante, la condición

⁴² Se amplía el análisis de Epstein, limitado a los niveles de pulso-frase, frase-sección y sección inicial-pieza (Epstein, David, *Shaping Time...*, pp. 375-376).

teórica del *rubato* no siempre se cumple en el nivel de la frase, tanto con referencia a las secciones como a las subsecciones⁴³.

En el primer caso (nivel analítico n.º 4 en la enumeración anterior), trece de las quince frases se encuentran sincronizadas con el valor teórico, con grados de desincronización que oscilan entre el 1,3% y el 9,8%. Las dos frases restantes están significativamente desviadas, con valores del 18,7% con respecto a la duración teórica al comienzo de la coda, y del 14,67% en la frase VI. Los resultados son similares en el segundo caso (nivel analítico n.º 5). Este análisis se completa con la evaluación de la desviación estándar en el *tempo* –medido cada semicorchea, corchea, negra y compás– dentro de cada subsección y sección. Las mayores desviaciones en estos valores se observan en las subsecciones c1, b' y la coda, y, en el nivel jerárquico superior, en las secciones B y A'. En resumen, en las dos últimas secciones se observa una gran variedad en el *tempo*, por lo que no es sorprendente que la sincronización de fases en las frases que las componen sea menor aquí que en la sección inicial.

Por otro lado, la sincronización en la duración de motivos –determinados por la articulación indicada en la partitura– y compases dentro de las frases es moderadamente alta –con un 81% de los motivos (31 de 38) sincronizados en el primer caso y un 78,6% de compases (55 de 70) en el segundo. Tras una sección inicial más estable, la sección central contrasta con un nivel de desincronización mayor. El retorno al tema principal está marcado por una vuelta a la sincronización de fases, pero en este caso el segundo tema aparece con un nivel de concordancia menor, enfatizando la sensación de inestabilidad y resolviendo la tensión solo al final del movimiento. Igualmente, se observa una tendencia a que las mayores desincronizaciones en motivos y compases se produzcan en los comienzos y finales de cada frase. Además, la técnica del *rubato* generalmente consiste en esta grabación en un mayor alargamiento de los valores en uno o en los dos extremos de las unidades a las que pertenecen, con una recuperación de la estabilidad en las partes centrales.

El análisis revela, por tanto, que Casals y Horszowski concibieron la estabilidad estructural del segundo movimiento de la sonata de Brahms principalmente en torno a grandes unidades estructurales. Es al final de las subsecciones donde tiene lugar la sincronización de fases que, según la concepción de Casals, es definitoria del *tempo rubato*. Esta sincronización no es total sino que existe un margen de divergencia dentro del cual las duraciones pueden ser percibidas como proporcionadas en relación tanto a las secciones como al conjunto de la pieza. Dentro de estas subsecciones, la libertad en la duración de las frases es evidente. Por ello, en el uso del *rubato* en esta grabación el tiempo es “quitado” y “devuelto” no a los pulsos individuales sino a las frases, y no son los compases sino las subsecciones y secciones las que presentan una duración considerablemente estable. De este modo el sentido de

⁴³ En los casos de desavenencia entre violoncello y piano, se han tomado como datos las duraciones del segundo dada la mayor densidad de su material y la sensación auditiva que produce de ser él el que dirige el flujo musical. Para un análisis de las divergencias con Casals en estos puntos, y la correspondiente valoración de las consecuencias para la sincronización de fases, véase la sección III.2.2 de este artículo.

la proporción en lo que a duraciones se refiere se mantiene en los niveles superiores de la jerarquía estructural. Es en ellos donde, en consecuencia, se refuerzan las divisiones formales de la pieza.

III.2. Agógica a pequeña escala

Como corrobora el análisis realizado, la perpetuidad del *rubato* de Casals no es solo una de sus doctrinas teóricas sino que se plasma, con las matizaciones pertinentes, en su estilo interpretativo. Hasta el momento nos hemos fijado en su empleo del *rubato* a gran escala, es decir, en relación a los niveles estructurales más altos del movimiento estudiado. Aquí, por el contrario, observaremos sus manipulaciones del tiempo desde más cerca, de nota a nota⁴⁴, para así seguir profundizando en su concepción y su práctica en relación a la dimensión temporal de la música.

III.2.1. Patrones de duración

Las duraciones de las unidades de medida más pequeñas –en este caso, semicorcheas– en la interpretación de Casals del *Adagio affettuoso* de la Sonata Op. 99 de Brahms varían constantemente a lo largo de la pieza, tal como muestra el Gráfico 2a. Dada la defensa del cellista del sentido de la proporción en el manejo del tiempo, sería de esperar que estas continuas variaciones no estuvieran dejadas al azar, sino regidas por una lógica interna. Para comprobar esta hipótesis, se ha llevado a cabo un análisis de los patrones en que se presentan las ocho semicorcheas de que consta cada compás en este movimiento. Se han empleado los datos referentes a las duraciones de cada pulso de semicorchea obtenidos anteriormente con Sonic Visualiser®; en los casos de desavenencia entre violoncello y piano, se han empleado los valores de la línea de Casals. Una vez transformados estos valores en porcentaje de duración dentro de cada compás, se ha realizado un análisis de Kohonen (o SOM analysis) con ayuda del software informático Viscosity SOMine®⁴⁵. Así, se han determinado cinco

⁴⁴ Aunque aplicada de modo disimilar, Nicholas Cook delinea una distinción entre lo que él denomina “close listening” (“escucha desde cerca”) y “distant listening” (“escucha desde lejos”) en referencia a los niveles de especificidad o amplitud en los que se puede llevar a cabo la escucha musical y, como consecuencia, su análisis (Cook, Nicholas, *Beyond the Score...*, pp. 135-175). En este trabajo se adapta esta idea para tratar los diferentes niveles estructurales en los que se pueden analizar las manipulaciones del tiempo en la práctica interpretativa.

⁴⁵ <<http://www.viscovery.net/somine/>>. Se han empleado los parámetros de análisis que aparecen por defecto en la versión 5 del programa (2000 nodulos con precisión aumentada). Para un mayor desarrollo de esta técnica de análisis estadístico y su muy reciente aplicación en estudios musicológicos, refiérase a Rink, John, Spiro, Neta y Gold, Nicholas, “Motive, Gesture and the Analysis of Performance”, en *New Perspectives on Music and Gesture*, Anthony Gritten y Elaine King (eds.), Aldershot, Ashgate, 2011, pp. 267-292; *id.*, “In Search of Motive: Identification of Repeated Patterns in Performance and Their Structural Context”, en *Proceedings of the Inaugural International Conference on Music Communication Science (ICoMCS)*, Emery Schubert *et al.* (ed.), Sydney, ARS Research Network in Human Communication Science (HCSNet), 2007, pp. 23-55; *id.*, “The Form of Performance: Analyzing Pattern Distribution in Select Recordings of Chopin’s Mazurka, Op. 24 N.º 2”, *Musicae Scientiae*, 14, 2 (2010), pp. 151-154.

clusters o esquemas de duraciones en que se pueden clasificar cada uno de los compases del movimiento en esta interpretación (Gráfico 3).

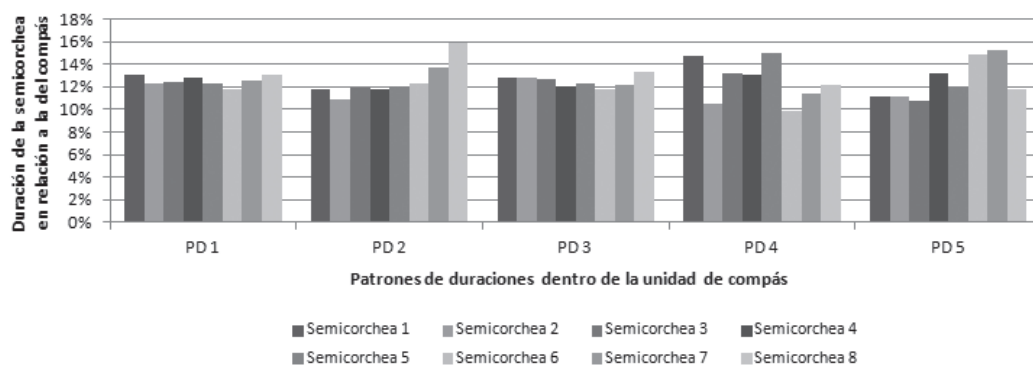


Gráfico 3. Johannes Brahms, Sonata..., Op. 99, II, Casals & Horszowski (ca. 1935).
Patrones de duración (8 semicorcheas por compás).

El primer patrón detectado muestra un perfil duracional bastante homogéneo, con ligeros alargamientos —o *rallentandi*— al comienzo y al final del compás. PD3 es similar a PD1, aunque los estiramientos agógicos en los extremos son menos pronunciados. PD2 y PD4 también presentan una dilatación final, siendo bastante acentuada en PD2. Además, PD4 se diferencia por enfatizar agógicamente los comienzos de las dos mitades del compás. PD5 destaca por presentar un séptimo pulso más largo que el último (una media del 15,24% frente al 11,73% con respecto a la duración total), además de por ser el único en el que el primer pulso no es más largo que el segundo —aunque la diferencia entre ellos es apenas perceptible en la audición. Los cuatro patrones restantes (PD1-4) sí poseen una semicorchea inicial más larga que la siguiente. En resumen, la variedad por la que tanto abogaba Casals en la interpretación es totalmente compatible con su defensa de la enunciación de la primera nota de cada grupo, por muy sutil que esta sea.

Por otro lado, estos patrones duracionales operan a modo de “motivos” que se distribuyen irregularmente a lo largo de la interpretación (Gráfico 4). PD1-3 juntos emergen en el 90% de los casos; PD4-5, sin embargo, aparecen únicamente en un 10% de los compases. En consecuencia, existe una mayor variedad en la configuración interna de los patrones —aunque esta, como hemos visto, tampoco sea excesivamente pronunciada— que en el uso que Casals hace de ellos. La insistencia en PD1-3 no solo convierte a la interpretación en menos variada, al menos en su aspecto agógico⁴⁶, de

⁴⁶ Como complemento a este estudio, se ha llevado a cabo un análisis similar del manejo de la dinámica en

lo que cabría esperar según las palabras del cellista, sino que tiene el efecto de hacer que la ruptura de la secuencia formada por estos tres *clusters* sea muy sobresaliente siempre que tiene lugar. De hecho, puesto que el *rubato* en Casals está organizado jerárquicamente en función de su visión estructural de la pieza, el uso de PD4-5 en grupos localizados (concretamente cc. 20-24 y 37-40) hace pensar en la posibilidad de que el músico recurriera a ellos con una determinada finalidad estructural en mente. Más adelante se profundizará en esta hipótesis, poniéndola en relación con otras técnicas de Casals para delimitar formalmente la pieza a través de sus manipulaciones del tiempo musical.

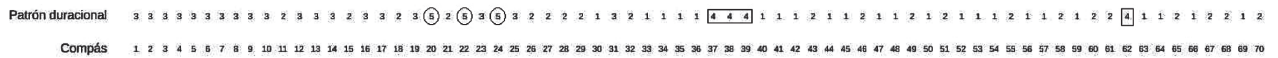


Gráfico 4. Johannes Brahms, Sonata..., Op. 99, II, Casals & Horszowski (ca. 1935).
Distribución de los patrones PD1-5 a lo largo de la interpretación.

III.2.2. Desincronizaciones entre violoncello y piano

Casals poseía una personalidad fuerte, al menos en sentido artístico. Expresaba sus opiniones abiertamente y era muy claro en cuanto a sus principios estéticos y técnicos. Como se ha visto, la defensa de sus ideas no se quedaba en el plano verbal, sino que la llevaba a cabo de manera activa en sus interpretaciones. No sorprende, por tanto, que en esta versión de la segunda *Sonata para cello y piano* de Brahms, el intérprete se sumerja en una especie de discusión musical con Horszowski, dejando patente su visión acerca de la organización temporal en ciertos pasajes. Esta discusión se manifiesta a través de una serie de desincronizaciones entre ambos instrumentos y, lejos de ser fruto de la casualidad o el error, su magnitud y distribución a lo largo de la pieza hacen pensar que se trata de unas desavenencias deliberadas que no se subsanaron ni en los ensayos previos a la grabación —si es que los hubo— ni durante la grabación misma. Para su análisis, se han realizado mediciones con ayuda de Sonic Visualiser®, excluyendo las divergencias menores de 0,5 segundos⁴⁷.

En primer lugar, es altamente significativo el hecho de que estas desincronizaciones se produzcan de forma muy localizada y simétrica en la interpretación (Gráfico 6). En las frases II y III de la sección inicial (cc. 5-15) Casals se anticipa continuamente al piano y, curiosamente, lo mismo ocurre en el pasaje homólogo en la recapitulación (frases XI y XII, cc. 48-59). Sin embargo, los desfases temporales en estos dos puntos no son iguales (Gráfico 5). La ampliación del intervalo de separación entre notas tiene como consecuencia la acentuación estructural y expresiva de algunas de

esta grabación. Aunque también se han determinado cinco patrones para este parámetro, su distribución a lo largo del movimiento es mucho más heterogénea y menos predecible que en el caso de las duraciones de los pulsos dentro de la unidad del compás.

⁴⁷ Numerosos estudios han determinado que dos eventos sonoros son percibidos como diferentes entre sí cuando se suceden en el tiempo con una separación mínima de 0,5s. Véase Epstein, *Shaping Time...*, p. 377.

ellas⁴⁸. Los acentos agógicos no son, en esta partitura, resultado de los alargamientos de las notas en pulso fuerte, sino de los de aquellas que las preceden (alargamiento por vacilación)⁴⁹. Así, la caída en el pulso comparativamente más fuerte resulta estructuralmente enfatizada por el aumento previo de la tensión expresiva (especialmente los cc. 8, 13 y segunda corchea del c. 52). En estos pasajes, Casals crea expectación antes de enunciar las notas que considera más relevantes. La resolución en el c. 5 coincide con la primera aparición significativa de la armonía de dominante, además de con el final de *crescendo* indicado por Brahms. En el pasaje correspondiente en la sección A', la llegada a la dominante es esperada y por ello el violonchellista prefiere sorprender enfatizando el re# del compás siguiente (c. 52). Esta sutil diferencia insinúa el cambio que se sucede en los compases previos a la entrada del segundo tema.

Por otro lado, Casals proyecta la indicación dinámica del compositor en los cc. 12-13 en la dimensión temporal: el centro de la horquilla coincide con el pulso más enfatizado. En los cc. 56-57, el carácter *dolce* y la ausencia de indicación dinámica se manifiestan en una versión más sosegada y regular de la frase a pesar de encontrarse sobre una armonía más inestable que en la sección inicial.

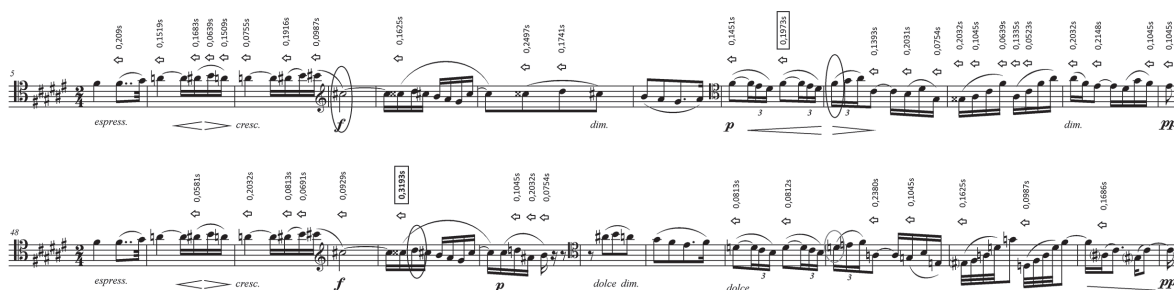


Gráfico 5. Johannes Brahms, Sonata..., Op. 99, II, Casals & Horowitzski (ca. 1935).
Medición de las desincronizaciones entre violoncello y piano⁵⁰.

Esta posición interpretativa tan férrea por parte de Casals tiene consecuencias de mayor alcance. Por un lado, gracias al análisis de los patrones de las duraciones de los pulsos en las líneas del

⁴⁸ Clarke, Eric, “Generative Principles in Music Performance”, en *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance*, John Sloboda (ed.), New York, Oxford University Press, 1988, p. 19; Dodson, Alan, “Performance and Hypermetric Transformation...”, sección 3.

⁴⁹ Véase sección II dentro de este artículo.

⁵⁰ Las indicaciones de articulación y dinámicas se han tomado de la edición de Henle Verlag HV 19. Las flechas indican una anticipación del comienzo de las notas sobre las que se encuentran en el valor señalado sobre cada una de ellas.

piano y del violoncello en los dos segmentos seleccionados (cc. 5-15 y 58-59) se ha determinado que, aunque la solución del intérprete, no es particularmente variada en sí misma, lo es más en comparación con la de Horszowski. Frente a cinco patrones localizados en cada uno de los grupos de dos frases del piano, Casals recurre a siete patrones en el primero y a seis en el segundo⁵¹. Por su parte, Horszowski en ningún momento recurre a un patrón en el que la primera semicorchea sea significativamente más larga que la inmediatamente posterior⁵². Mediante la comparación entre las visiones temporales de uno y otro músico se puede observar cómo Casals defendía sus principios teóricos de variedad y de enunciación de la nota inicial a través de sus interpretaciones.

Estas desincronizaciones nos permiten comprender mejor el significado del “sentido de la proporción” de Casals, al menos en su unicidad con respecto a Horszowski. Las divergencias en las duraciones de las notas entre las propuestas de ambos instrumentistas provocan que la extensión de las subsecciones sea diferente en cada caso y que, por tanto, la sincronización de cada una de ellas con respecto a la sección mayor –y, en menor medida, a la totalidad de la pieza– no sea análoga. Como no podía ser de otra manera, la sincronización de fases es mayor en la opción de Casals.

La proporcionalidad del *rubato* de Casals se manifiesta, asimismo, en el plano de las frases musicales, de tal modo que con respecto a las subsecciones del movimiento las frases de Casals se encuentran más sincronizadas que las de Horszowski (Tabla 2). El violoncellista ofrece una solución propia que trata de suavizar los desajustes producidos en la versión de su pianista, y lo hace sin importarle esos “errores” de sincronización entre instrumentos que tan castigados serían en los conservatorios y concursos actuales⁵³. En general los motivos musicales se sincronizan mucho mejor dentro de las frases, especialmente al final del movimiento⁵⁴. Casals no estaba de acuerdo con la propuesta de Horszowski porque esta era incongruente desde el punto de vista de las duraciones de sus elementos, y así lo manifestó a través del sonido de su violoncello. Sus “anticipaciones” no son un capricho; muestran cómo era plenamente consciente –según él, de manera intuitiva– de las proporciones que habían de guardarse dentro de un estilo *rubato*. Queda evidenciado que sus principios interpretativos eran más importantes que los posibles desajustes que pudieran emerger con respecto a su compañero de dúo.

⁵¹ El análisis ha sido llevado a cabo con una precisión de 25 nódulos.

⁵² En este patrón, las duraciones medias relativas de cada pulso dentro de la unidad del compás son como siguen: I: 14,34%; II: 10,95%; III: 14,47%; IV: 11,83%; V: 9,94%; VI: 13,52%; VII: 11,75%; VIII: 13,22%.

⁵³ A modo de apreciación personal, tengo la sensación de que los sistemas pedagógicos y los valores de juicio actuales tienden a potenciar la homogeneización en vez de la individualidad y sensibilidad artísticas. Una de las posibles causas es, según mi parecer, el desmesurado valor que se le otorga a la precisión técnica *per se*, sin que esta haya de estar necesariamente al servicio de la expresividad, la emoción, o un criterio musical sólido.

⁵⁴ En la frase VI Casals no puede hacer nada por subsanar las desincronizaciones, porque el cello se limita a acompañar la muy densa línea del piano

Subsección	Duración de la subsección (s)		N.º de frase	Duración teórica de la frase (s)		Duración real de la frase (s)		Diferencia		%	
	Horszowski	Casals		Horszowski	Casals	Horszowski	Casals	Horszowski	Casals	Horszowski	Casals
a	75,5870	75,4419	I	27,4862	27,4334	26,6190	26,3190	-0,8672	-0,8144	-3,1550%	-2,9687
			II	48,1008	48,0085	48,9680	48,8229	0,8672	0,8144	1,8028%	1,6964
b	48,3550	48,3959	III	24,9574	24,9785	22,8830	22,9239	-2,0744	-2,0546	-8,3118%	-8,2246
			IV	23,3976	23,4174	25,4720	25,4720	2,0744	2,0546	8,8660%	8,7740
a'	76,5150	76,4333	X	25,5050	25,4778	24,8560	24,8560	-0,6480	-0,6218	-2,5446%	-2,4404
			XI	51,0100	50,9555	51,6590	51,5773	0,6490	0,6218	1,2723%	1,2202
b'	45,9290	46,0130	XII	24,6048	24,6498	23,2190	23,3030	-1,3858	-1,346	-5,6323%	-5,4638
			XIII	21,3241	21,3632	22,7100	22,7100	1,3858	1,3468	6,4988%	6,3044

Tabla 2. Johannes Brahms, Sonata..., Op. 99, II, Casals & Horszowski (ca. 1935).
Sincronización de fase entre las duraciones reales y teóricas de las frases en relación a las subsecciones del movimiento, según las duraciones respectivas de Horszowski y Casals.

III.3. Delimitación de frases y secciones

En la teoría contemporánea es un principio ampliamente aceptado el hecho de que los intérpretes definen los límites de las unidades musicales a través del alargamiento de los pulsos en la parte final de estas (GFL), es decir, a través de *rallentandi*. Además, estas demarcaciones suelen verse reforzadas por disminuciones en los valores no solo temporales, sino también en la intensidad dinámica del fragmento. La extensión y la rapidez con que estos descensos tienen lugar determinan la jerarquía de la división estructural dentro del movimiento.

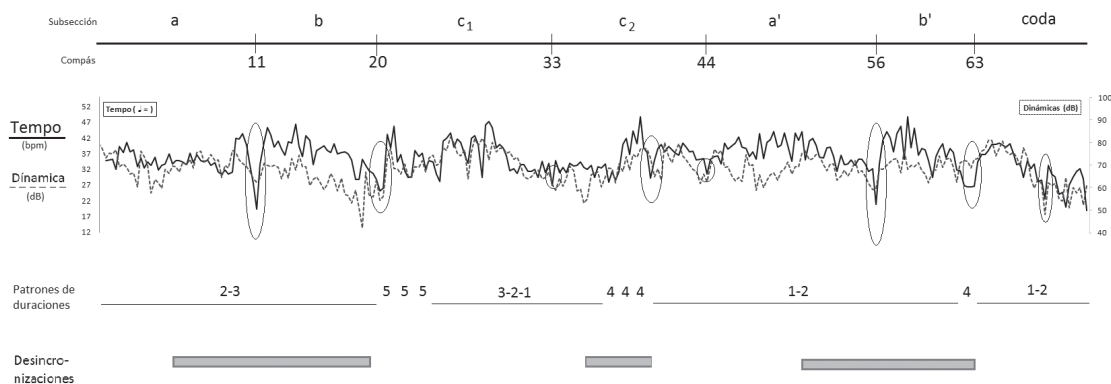


Gráfico 6. Johannes Brahms, Sonata..., Op. 99, II, Casals & Horszowski (ca. 1935).
Técnicas de delimitación estructural en la interpretación.

En el Gráfico 6 se ha representado el conjunto de técnicas de delimitación estructural a las que recurre Casals en esta grabación, en paralelo a la división seccional del *Adagio affettuoso* según las indicaciones de la partitura (véase Gráfico 1). Se observa cómo en determinados puntos tanto el *tempo* como la dinámica⁵⁵ disminuyen de forma simultánea, para volver a aumentar seguidamente (en torno a los cc. 11, 20, 33, 40, 56 y 63). En estos puntos, los cambios en los valores de ambos parámetros son abruptos y repentinos; en el espacio que se extiende entre ellos, sus perfiles presentan contornos más o menos arqueados (en el caso del *tempo*, se aprecia con más claridad en el Gráfico 2b)⁵⁶. En general, estos pasajes coinciden con las divisiones estructurales más significativas que se pueden deducir de la partitura de Brahms desde un enfoque analítico tradicional.

Ahora bien, existe un punto de divergencia entre ambas perspectivas: c. 40 (y por ende c. 44). En el c. 40, la armadura de tonalidad retorna a la de *fa#* mayor (después de una sección central sobre la de *fa* menor); además, el tema inicial –con su ritmo punteado en el piano y su diseño en *pizzicato* en el violoncello– reaparece sobre un acorde de séptima de dominante de re mayor y de forma fragmentaria y variada con respecto a su primera presentación al inicio de la pieza. El material no emerge completo y sobre una armonía de *fa#* mayor hasta el c. 44, dando así comienzo a la recapitulación⁵⁷. Sin embargo, Casals enfatiza agógica y dinámicamente la llegada al c. 40, mientras que la transición a la sección A' es llamativamente sutil, con un muy ligero descenso en los valores de ambos *tempo* y dinámicas. Para reforzar esta enfatización, evita proyectar una división claramente apreciable en el c. 33 (el arranque de la subsección c2 según una perspectiva analítica tradicional).

Casals refuerza su visión estructural gracias al manejo de otras dimensiones del tiempo musical, quizás menos perceptibles en la audición y, por tanto, más necesitadas de un análisis empírico. Para empezar, la distribución de los patrones de duración de las semicorcheas dentro de las unidades

⁵⁵ Los datos referentes a la intensidad dinámica se han obtenido gracias al *plugin* PowerCurve (con la característica Smoothed Power para disminuir el efecto de los ruidos existentes en la grabación) desarrollado para Sonic Visualiser® dentro del proyecto Mazurka. Dado que para este parámetro el software proporciona valores extraídos de forma prácticamente continua a lo largo de la grabación, se ha empleado la aplicación Dyn-a-matic desarrollada en el mismo proyecto de investigación (<<http://www.mazurka.org.uk/software/online/dynamic/>>) para conseguir una correlación de estas mediciones con los comienzos de los pulsos.

⁵⁶ Con vistas a completar este análisis con otros métodos de visualización que pueden arrojar luz sobre el fenómeno desde otras perspectivas, se ha recurrido a los diagramas en forma de diamante (Scape Plots) diseñados por Craig Sapp (<<http://www.mazurka.org.uk/software/online/scape/>>). La alternancia de colores en los diagramas refleja los perfiles arqueados del fraseo de la interpretación, que se puede estudiar en diferentes niveles de detalle. En este caso, los diseños obtenidos corroboran el análisis de los perfiles de *tempo* y dinámicas en la gráfica referida anteriormente, ya que la sincronización de los colores referentes a ambos parámetros se produce en los puntos mencionados arriba. Para una mayor descripción de este método, consúltese Sapp, Craig Stuart, “Computational Methods for the Analysis of Musical Structure”, tesis doctoral, Stanford University, 2011, pp. 38-41.

⁵⁷ Sisman, Elaine R., “Brahms’s Slow Movements: Reinventing the ‘Closed’ Forms”, en *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives: papers delivered at the International Brahms Conference, Washington, DC, 5-8 May 1983*, George S. Bozarth (ed.), Oxford and New York, Clarendon Press and Oxford University Press, 1990, p. 84.

de compás está lejos de ser arbitraria. Los patrones PD1-3 aparecen en una proporción mucho mayor que PD4-5 y lo hacen de forma totalmente ordenada. Hasta el c. 20 se observa una alternancia de PD2 y PD3 solamente, en la sección central se suma PD1, y en la última parte del movimiento PD3 deja de ser utilizado en favor de la sucesión exclusiva de PD1 y PD2.

Los patrones PD4 y PD5, por otro lado, emergen de forma restringida y en lugares muy precisos y significativos, según su interpretación estructural. Las tres apariciones de PD5 se concentran en los cc. 20-24, y ejercen, por tanto, una función de apertura seccional (en el comienzo de B). PD4, sin embargo, desempeña la misión opuesta: cierra secciones. Sus únicos usos, sin excepción, tienen lugar en los cc. 39-40 y 63, esto es, al final de la sección central, tal y como es puntuada agógica y dinámicamente por Casals, y en el término de la sección A', justo antes del inicio de la coda final. El limitado empleo de los patrones PD4 y PD5 está totalmente calculado por él, sea de una manera intuitiva o de un modo más premeditado.

Es igualmente revelador el hecho de que los momentos en los que finalizan las divergencias entre Casals y Horszowski con respecto a las duraciones de los pulsos, coincidan con el comienzo de dichas unidades estructurales. Da la sensación de que Casals percibe las desincronizaciones de fase de las secciones musicales con respecto a la totalidad del movimiento una vez el flujo musical se ha puesto en marcha. Pianista y violoncellista comienzan juntos, pero llega un punto en que este último advierte un desfase en las proporciones de su compañero. A partir de ese momento, las desavenencias se suceden, y Casals trata de imponer su criterio aunque las desincronizaciones con la línea del piano sean claramente audibles. Una vez completada la unidad que él considera como estructuralmente autosuficiente, el problema ha acabado, bien porque se ha solucionado, bien porque ya no tiene sentido seguir luchando.

Este ciclo se repite tres veces a lo largo de la interpretación: hasta los cc. 20, 40 y 63. Por tanto, parece evidente que las unidades estructurales a gran escala en las que Casals divide el movimiento se articulan en torno a estos tres puntos. Su manejo de los variados aspectos del tiempo musical –así como de las dinámicas– es absolutamente coherente en este sentido. La correspondencia total entre las fluctuaciones de *tempo*, las unidades de duración y las desincronizaciones entre los dos músicos del dúo refuerza la proyección de una visión estructural determinada que no siempre coincide con la sugerida por la notación. A pesar de que la partitura ofrece una guía y una serie continuada de puntos de referencia sobre los que los músicos tradicionalmente basan sus interpretaciones, no tiene la capacidad de fijar, entre otras cosas, la organización estructural de una composición en todos sus detalles: la notación orienta la interpretación, pero no la prescribe.

III.4. EL RITMO DEL TIEMPO INTERPRETADO

La organización hipermétrica de una composición viene definida por los diversos grupos de compases que la componen, los cuales tienen una diferente duración, de tal manera que desempeñan

una función rítmica dentro de la pieza. En similitud con las pequeñas agrupaciones de notas dentro de los compases, los grupos de estos producen un ritmo fraseológico a gran escala. Brahms, en ocasiones, controla el ritmo del flujo musical a través de cambios de *tempo* o compás⁵⁸. Tales cambios son inexistentes en este *Adagio affettuoso*, por lo que su estructura hipermétrica depende exclusivamente de su división fraseológica, la cual, como se ha visto, no tiene por qué corresponderse con la sugerida por la partitura, sino que se manifiesta de formas específicas en función de la visión de cada intérprete⁵⁹.

Las manipulaciones del tiempo por parte de Casals definen agrupaciones de compases que en ciertos lugares no coinciden con los inferidos a través de un análisis tradicional de la partitura. Como muestra la Tabla 3, la primera sección está compuesta por el mismo número de compases (20) en ambos casos. Sin embargo, omite cualquier tipo de división interna significativa dentro de la sección central para reforzar aquella en el c. 40. La sección central es acortada en cuatro compases con respecto a la propuesta por la partitura (20 frente a 24). De este modo, las proporciones generales del movimiento varían en ambos análisis⁶⁰: en vez de por la posible organización hipermétrica de 20 + 24 + 28 compases, Casals opta por una estructuración en 20 + 20 + 33. Así, el peso de las secciones A y B se ve mejor compensado con la sección A', la cual puede resultar proporcionalmente corta en el otro caso. Con respecto a las agrupaciones de compases a menor escala, Casals organiza el comienzo del movimiento en un grupo de 4 + 4 + 3, mientras que la notación sugiere una agrupación de 4 + 3 + 2 + 2. Algo similar ocurre en el lugar homólogo en la recapitulación, así como en determinado pasaje en la sección central.

Secciones	Partitura		Casals	
	Grupos de compases	N.º de compases	Grupos de compases	N.º de compases
A	4 + 3 + 2 + 2 4 + 4	20 (12 + 8)	4 + 4 + 3 4 + 4	20 (12 + 8)
B	(2 + 2 + ½) + (2,5 + 1) + (2 + 1 + 2) (2 + 2 + 3) + 4	24 (13 + 11)	(2 + 2 + ½) + (2,5 + 1) + (2 + 1 + 2) + (4 + 3)	20
A' + coda	4 + 3 + 3 + 2 4 + 3 3 + 2 + 2 + 2	19 (12 + 7) + 9	(4) + 4 + 3 + 2 + 3 4 + 3 3 + 2 + 2 + 2	24 (16 + 7) + 9

Tabla 3. Johannes Brahms, Sonata Op. 99, II, Casals & Horowitzski (ca. 1935). Organización hipermétrica del movimiento en función del análisis de la partitura y de la interpretación de Casals.

⁵⁸ Epstein, David, "Brahms and the Mechanisms of Motion: the Composition of Performance", en *ibid.*; Rink, John, "Playing in Time...", pp. 257 y ss.

⁵⁹ Como dice Dodson, "una interpretación puede evocar una sensación clara de hipermetro en un pasaje, pero tal claridad no está disponible sobre la base de la partitura exclusivamente" ("... a performance might evoke a clear sense of hypermeter in the passage, but no such clarity is available on the basis of the score alone"). Dodson, Alan, "Performance and Hypermetric Transformation...", párrafo 2.4.

⁶⁰ Se puede decir que la interpretación es, en este sentido, un "acto de análisis" más poderoso y efectivo que el del propio analista. Rink, John, "Reseña de Wallace Berry, 1989: *Musical Structure and Performance* (New Haven: Yale University Press)", *Music Analysis*, 9, 3 (1990), p. 328.

Para ilustrar los efectos de todo ello en el ritmo estructural del movimiento, se ha elaborado un gráfico (Gráfico 7) que transcribe las duraciones de los grupos de compases en notación rítmica tradicional, en la que cada negra representa grupos de dos compases en la pieza⁶¹. Se puede observar claramente cómo ritmos más sencillos se alternan con síncopas y ritmos irregulares a lo largo del movimiento, dotándole de este modo de una gran complejidad rítmica. Queda patente que el ritmo del “tiempo compuesto” (Gráfico 7b) se enfrenta al ritmo del “tiempo interpretado” por Casals (Gráfico 7a). Las divergencias entre ellos muestran cómo el violoncellista estructuró el movimiento según sus propios criterios musicales, y cómo llevó a cabo una auténtica interpretación de la partitura, en el sentido más amplio de la palabra⁶². Dan cuenta, por tanto, de la riqueza de interpretaciones fraseológicas de las que puede ser objeto incluso una composición aparentemente tan sencilla en este sentido como es el *Adagio affettuoso*.



Gráfico 7: Johannes Brahms, Sonata..., Op. 99, II, Casals & Horowitz (ca. 1935).
Reducción rítmica que refleja las propiedades hipermétricas del movimiento en
a), la versión de Casals y b), la partitura de Brahms.

IV. CONCLUSIONES

La correspondencia entre la defensa teórica de la variedad de recursos interpretativos que hizo Pau Casals y la realidad de su interpretación no es excesivamente estrecha, aunque no inexistente, dado que se refiere a temporalidad de la música a pequeña escala y, en especial, a los patrones de duración

⁶¹ Se ha aplicado la técnica de reducción rítmica propuesta por Rink, John en su “The (F)utility of Performance Analysis”, en *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, Mine Doğantan-Dack (ed.), Aldershot, Ashgate, en prensa.

⁶² En la lengua anglosajona existe una diferenciación entre los términos “interpretation” y “performance”, de tal modo que una “performance” es siempre una “interpretation” pero no todas las “interpretations” –por ejemplo las analíticas– tienen que manifestarse en forma de “performances” musicales. En este apartado nos referimos a la “interpretación” en la primera de estas acepciones.

utilizados. Se hace necesario analizar otros parámetros interpretativos, como articulación o dinámicas, para valorar este fenómeno de un modo más completo. De todas formas, el principio de enunciación de la primera nota de cada unidad se cumple de modo prácticamente invariable, al menos cuando se toma el compás como unidad de medida.

No obstante, la coherencia entre pensamiento y práctica en Casals es marcadamente notoria en relación al *tempo rubato*. A pesar de que el tiempo “quitado” no sea siempre exactamente igual al tiempo “devuelto” y de que, como consecuencia, la sincronización entre duraciones reales y teóricas de las unidades musicales no sea siempre absoluta en su grabación del segundo movimiento de la *Sonata en Fa mayor*, Op. 99, de Johannes Brahms, se puede considerar que tal sincronización existe de forma particularmente estricta en los niveles superiores de la jerarquía estructural. Este hecho refuerza la idea de que para Casals el detalle interpretativo debía operar en función de la totalidad de la composición. En estos niveles estructurales superiores es donde su “sentido de la proporción” adquiere mayor trascendencia. A través de él el violoncellista controla la duración de las frases y secciones con respecto al movimiento en su integridad, incluso cuando implica entrar en conflicto con el pianista.

Su sentido de la proporción le hace saber dónde y con qué intensidad han de establecerse las divisiones formales de la pieza, guiando tanto sus inflexiones de *tempo* como el uso de particulares configuraciones en las duraciones de los pulsos. La relativa falta de variedad en este último aspecto responde, por tanto, a una organización estructural de orden superior más que a una carencia de recursos. Y es este sentido de la proporción el que le empuja a decantarse por una visión propia acerca de la organización hipermétrica y formal del movimiento. Así, Casals interpreta el *Adagio affettuoso* con ese ritmo personal que tanta admiración suscitó entre sus contemporáneos. ■