



El análisis de interpretaciones musicales grabadas como herramienta para el estudio de una obra. El caso del ciclo para piano Las Estaciones de P. I. Tchaikovsky.

María Fernanda Escalante Agüero

Departamento Música, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

ferescalante86@gmail.com

Licenciatura en Perfeccionamiento Instrumental - Piano

Recibido: 15/02/2021 – Aceptado: 05/02/2021

Resumen

Una de las actividades propias de los instrumentistas que se renueva cada vez que se prepara un nuevo repertorio es la escucha y análisis de registros sonoros de otros intérpretes. La intención de este trabajo es, en primer lugar, reflexionar sobre cómo se desarrolla este proceso de audición atenta, a qué prestamos atención y qué le aporta al instrumentista. En segundo lugar, plantear una posible sistematización de ese proceso para alcanzar un mayor grado de aprovechamiento de la instancia y que sea útil, por ejemplo, a otros instrumentistas que desean compartir sus análisis y conclusiones en exposiciones, debates, ponencias, entre otros.

Palabras claves

Interpretación Musical - Música - Piano - Análisis de grabaciones

The Analysis of Performances as a Tool for the Study of a Musical Piece

Abstract

One of the main activities of the performers that is renewed each time a new repertoire is prepared is the listening and analysis of sound records belonging to other players. The intention of this work is, firstly, to reflect on how this attentive listening process develops, what we pay attention to

and what it contributes to the performer. Secondly, to propose a possible systematization of this process in order to be useful to other instrumentalists who wish to share their analysis and conclusions in exhibitions, debates, lectures, etc.

Key words

Musical Interpretation – Music – Piano – Recording Analysis.

Introducción

El presente trabajo formó parte de la etapa de finalización de la Licenciatura en Perfeccionamiento Instrumental - Piano. Surgió, en mi caso, luego de la presentación en formato recital de distintas obras que responden a tradiciones, estilos compositivos y desafíos técnico-interpretativos variados. El objetivo general fue producir un material escrito que resulte de interés para otros pianistas y que se centre en la problemática del análisis de la interpretación.

Pensando en el proceso de estudio que llevé adelante, específicamente, cuando decidí abordar el ciclo *Estaciones* de Pyotr Illich Tchaikovsky (1840 – 1893) surgieron interrogantes que, en realidad, se remontan a prácticas que estuvieron presentes en toda la carrera y que tienen que ver con la metodología de estudio y los procesos de legitimación de las interpretaciones en el ámbito académico.

Algunos de ellos fueron:

- En el proceso de estudio de una obra ¿qué lugar ocupa la audición de los registros sonoros?
- ¿Qué atraviesa nuestra escucha de registros sonoros de interpretaciones?
- ¿A qué aspectos debemos prestarle más atención?
- Las decisiones que toma cada intérprete, ¿de qué dependen?

Cuando escuchamos a otros tocar lo hacemos con todo un bagaje de ideas, conceptos y valoraciones que hemos recibido e internalizado en el paso por la academia y que forman parte de una tradición de interpretación. La formación específica nos permite captar más información a partir de la escucha que alguien no formado en el ámbito musical, pero esto se conjuga con hipótesis interpretativas que nos dicen cómo debería sonar y que, de cierta forma, condicionan lo que luego podemos decir de esa *performance*.

A esto hay que sumarle nuestros gustos personales, nuestras formas de consumo de música y el consejo/guía del maestro/a. En definitiva, lo que podamos decir de una *performance* y de su recorrido expresivo (López Cano, 2020) estará siempre, de algún modo, vinculado a nosotros: “El significado expresivo siempre es relacional: nunca nos habla de una música en estado puro, sino de nuestra relación con ella. Irremediamente dice también cosas de nosotros, simplemente porque no hay ninguna otra opción honesta” (López Cano, 2020, 396).

Intentaré responder, en este trabajo, qué sucede si a cada escucha atenta la realizamos de un modo más sistematizado de lo habitual, enfocándonos en la forma en que cada intérprete construye su *performance*, sus elecciones y formas de responder a los distintos desafíos que cada pieza les ofrece (desde lo técnico y desde lo expresivo). Es común observar que los factores que se tienen en cuenta para tomar como válidas (o no) algunas interpretaciones, provienen de aspectos muy diversos y a veces ajenos a las propias ejecuciones. Entran en juego la trayectoria de los intérpretes, la información sobre quiénes fueron sus maestros, si es un “especialista” de esa época o de ese compositor/género, etc.

Cada una de las interpretaciones analizadas en este trabajo se relaciona de una manera particular y personal con la tradición. Se trata de *performances* imaginativas, propias de quién las ejecuta y únicas, que, a su manera, están contribuyendo al corpus de interpretaciones de la música académica de tradición escrita. Quedarse con los preceptos de cómo debe sonar una obra y perderse de adentrarnos con detalle en estos discursos propios nos haría omitir una parte importante del mundo de la interpretación musical.

El relevamiento de la bibliografía y el análisis de trabajos que tratan la temática arrojaron que, sobre todo desde finales del siglo XX, se vienen desarrollando estudios focalizados en la interpretación desde distintos puntos de vista y desde diferentes disciplinas.

¿Qué aspectos de las interpretaciones son los más analizados? En general tienen que ver con cuestiones cuantitativas: tempo general, duración de secciones, flexibilidad rítmica (variaciones a escala de secciones o a pequeña escala) y dinámicas generales. Es lo que más suele analizarse porque

existen, en la actualidad, gran variedad de *softwares* que permiten recoger datos gráficos referidos a las duraciones de forma medianamente sencilla para después analizarlos. En este campo encontré investigaciones de Bruno Repp (1995), José A. Bowen (1996a; 1996b), Saenz Abarzuza (2018) y revisiones críticas al respecto de John Rink (2006).

Además de estos enfoques, hay líneas de investigación que se adentran en otras temáticas que buscan conceptualizar aspectos más cualitativos como la creatividad en la interpretación musical, la música como *performance*, metodologías y análisis para la interpretación, la relación entre sonido y partitura, entre otras¹. Un material surgido recientemente es el libro *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* del Dr. Rubén López Cano (2020) que se focaliza en decisiones y posteriores acciones interpretativas, y que advierte en su último capítulo que “caracterizar expresiva, dramática o narrativamente una interpretación específica para compararlas con otras es una asignatura al día de hoy por desarrollar. Hay que seguir trabajando mucho en este terreno” (López Cano, 2020, 396). Coincido con el enfoque y creo que el presente trabajo es un humilde aporte en esa dirección.

A pesar de tratarse de un área fructífera y que se encuentra en pleno desarrollo dentro de la musicología, no he tenido la oportunidad de conocer sobre la realización de encuentros, debates, charlas o cátedras que aborden estas temáticas en el ámbito académico del perfeccionamiento instrumental. Me pregunto entonces, en este caso que soy oyente e intérprete, ¿dónde radica el valor de la escucha de grabaciones? Cuando no se conoce la obra tenemos la posibilidad de hacernos una primera idea general de cómo suena la pieza. Podríamos discutir en este punto que se trata de una interpretación de un músico en un momento particular, pero no deja de ser cierto que nos permite un primer acercamiento. Cuando ya conocemos la pieza, las audiciones repetidas nos permiten acercarnos, en palabras de Peter Johnson, “[a la] estampa de la ‘voz’ del intérprete”: “Esa voz interpretativa es lo que las grabaciones captan tan eficazmente, y lo que se reproduce cada vez que ponemos un disco o un CD. Una grabación es, literalmente, del intérprete o el conjunto que interpreta la obra” (Johnson, 2006, 232). Lo que me lleva a preguntarme ¿aproveché todo lo potencial que tiene contar con variadas interpretaciones al alcance de mis oídos?

Una aclaración importante es que, en el presente trabajo, se analizarán registros sonoros grabados en estudios de grabación e interpretaciones en vivo. La elección responde a que en el estudio se pueden realizar muchas tomas, revisar pasajes y alcanzar una resultante sonora elegida por el propio intérprete, tal vez junto al productor. Esa grabación es la que mejor refleja las intenciones del instrumentista y es lo que me interesa analizar.

Herramientas para el análisis

Una ventaja con la que contamos en este momento para desarrollar este tipo de estudios es la democratización del uso de determinados *softwares*. La observación mediada por programas de edición y análisis de sonidos me ha permitido visualizar gráficamente mucha información que luego sistematicé y contribuyó significativamente en los análisis posteriores. El software que más utilicé fue el *Adobe Audition* porque estoy familiarizada con su uso desde hace varios años. Con este programa, por ejemplo, es posible recortar un fragmento, aislarlo y escucharlo una y otra vez. Se puede observar el contorno de onda y detectar articulaciones en un plano sonoro dentro de una textura compleja o el uso del pedal y cómo afecta al sonido en general o cuánto se destaca un *sforzando* dentro de una frase musical determinada. También es posible ralentizar alguna sección sin modificar la altura del sonido, aumentar el volumen general o disminuirlo si hay sonidos que saturan, entre otras herramientas al

1 Los aportes del musicólogo Nicholas Cook en este sentido son trascendentes. Incluso en la actualidad se encuentra desarrollando el proyecto titulado *La Música como Práctica Creativa*. Algunos libros publicados (tanto en solitario como en co-autoría) que refieren a estas temáticas son: *Beyond the Score. Music as Performance* (2013), *Taking it to the bridge. Music as Performance* (2013) y *Rethinking Music* (2001).

servicio de nuestro análisis. Por último, es de gran ayuda para la comparación entre versiones. Ya que se pueden extraer las ondas y visualizarlas al mismo tiempo, lo cual es imposible de hacer con la audición. En definitiva, ha significado un gran aporte a mi trabajo.

La partitura es otro soporte sumamente útil. En este proceso de audición analítica que propongo, el análisis de los registros sonoros se conjuga con el análisis centrado principalmente en la partitura y tiene en cuenta, también, el contexto en el que se produjo la obra, el período musical al que pertenece y el compositor. Además, la partitura permite observar las indicaciones de *tempo*, carácter y dinámica escritas por el compositor. También nos permite comparar lo que cada intérprete tomó de lo que está escrito, cómo lo entienden. Esto nos ayuda a delimitar claramente los pasajes, entre otros aspectos que aclaran y refuerzan ideas.

Igualmente, todos estos aspectos se sostienen en una idea general: la obra no es la partitura. La música es un arte temporal, sucede en el tiempo y por lo tanto lo que está escrito es un registro gráfico aproximado de ella. Al respecto Daniel Roca Arencibia (2011) escribe:

[La obra musical] de ser considerada un 'producto' encarnado en la partitura ha pasado a estudiarse también como 'proceso' (Cook, 2001), es decir, como un sistema vivo y variable en el que participan desde el compositor hasta el oyente pasando por todo el sistema de producción y realización generando significado social. (14).

Una herramienta más que incluyo proviene de la retórica musical. Hay estructuras rítmico-melódicas con innegable connotación expresiva que pueden relacionarse con determinadas figuras retóricas. Mi intención no es circunscribir el análisis a la identificación de estas figuras, pero sí me parece adecuado utilizarlas ya que forman parte de los conocimientos propios de la comunidad de interpretación en la que se inscribe este trabajo y su cierta estandarización facilita la transmisión de eso que se observa en cada pieza y se quiere destacar.

Una última aclaración es que el análisis realizado en cada una de las piezas no es tomado como una guía para interpretar, sino como una fuente de información más que nos ayuda a crear nuestra interpretación, que será única y convivirá con otras también válidas. En definitiva, no es objetivo de este trabajo buscar un ideal, porque no lo hay. Está en manos del instrumentista, una vez que comprendió la música, destacar a través de distintos recursos determinadas relaciones y elementos, expresar su propia idea de obra, y eso es lo que da como resultado un propio decir.

El repertorio

El repertorio analizado es un ciclo de doce piezas que compuso Pyotr Illich Tchaikovsky entre los años 1875 y 1876 por encargo del director de la revista *Nouvellist*, Nikolai Matveyevich Bernard. Cada uno de los números lleva por nombre un mes del año. En diciembre de 1875, *Nouvellist* ya anunciaba a sus lectores la entrega del nuevo ciclo que comenzaría en enero. Además del título y la partitura, cada publicación fue acompañada de un epígrafe de destacados poetas rusos, junto a una imagen ilustrativa. Todo material fue elegido por Bernard.

Si bien el ciclo fue un encargo y podría pensarse que, por la brevedad de cada número, la claridad formal y el uso del recurso de la repetición se trata de piezas sencillas, en realidad, son miniaturas de elaborada armonía y destacado lirismo, varias de ellas con desafíos técnico-pianísticos muy interesantes. De hecho, se requiere destreza técnica, imaginación y creatividad para superar la aparente redundancia y transmitir la musicalidad característica de cada número. Jeremy Siepmann lo expresa así: "Como un ciclo propiamente dicho, realmente no se cohesiona. De hecho, excepto en manos de un pianista muy excepcional, tiende a la monotonía cuando se presenta entero, ya sea en el recital o en el registro" (2012, 33).

A continuación, acerco un análisis musical de *Enero* y *Noviembre* para dar una idea general de

la composición y luego ver qué decisiones tomaron los intérpretes a la hora de construir sus performances.

Enero- En la Chimenea

La poesía² de este primer número tiene como temática el interior del hogar, de la noche y el fuego de la chimenea que se está apagando. La indicación del compositor en la partitura es: *Moderato semplice, ma espressivo*. Se trata de una pieza de carácter tranquilo con tres momentos bien claros que responden a un esquema formal de **A-B-A** que va a ser la estructura elegida por Tchaikovsky para todos los números. Cada momento del **A-B-A** está determinado por el carácter, la identidad melódica y el aspecto armónico:

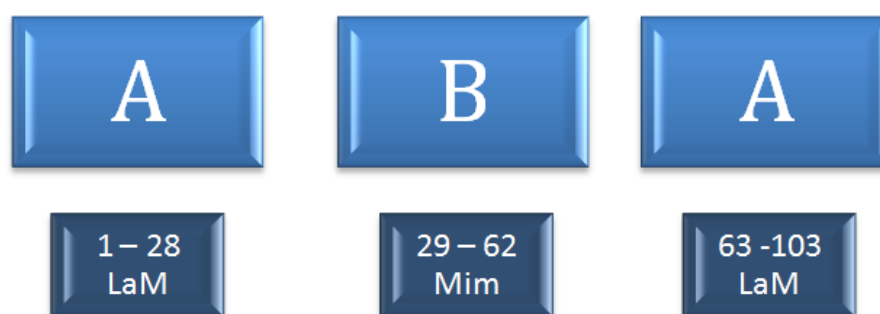


Imagen 1: esquema formal de Enero

A su vez, los dos **A** tienen tres momentos distintos. La microforma del primer **A** que está en La M es la siguiente: **a**, del compás 1 al compás 10; **b**, del compás 11 al compás 20; y **a**, del compás 21 al compás 28.

En los **a** las frases son regulares, con una preponderancia sonora de la mano derecha que presenta una melodía en lo agudo de dirección general ascendente (acompañada de un *crescendo*), terminaciones femeninas y que, si bien en la partitura no hay indicación de un *legatto espressivo* por frases, sí hay una presencia constante de ligaduras de a dos sonidos que nos habla de un toque cerca del instrumento, blando, sin fuertes impulsos. En un segundo plano, la misma mano realiza acordes que van definiendo la armonía que cambia por tiempo. Se forman bicordios en la mayoría de los casos, salvo en la última parte de la primera semifrase en donde las tríadas acentúan la cadencia V – I (que ayuda a reforzar la comprensión del centro tonal). Estos acordes poco densos, permiten que la textura sea liviana y se destaque la melodía. Otro signo que transmite la idea del compositor, de una sonoridad de apariencia sencilla, es el mismo inicio de la pieza en donde comienza sólo la melodía de la mano derecha en dinámica *piano*, como apareciendo desde el silencio tímidamente. La mano izquierda, a su vez, en la primera semifrase acompaña por movimiento contrario la melodía ascendente de la derecha y luego con acordes de disposición abierta (salvo uno) en los tiempos débiles de compás, despejando la célula “corchea dos semicorcheas” con la que inició la pieza y que se reitera en varios momentos de **a**. Estas características entre las que se destacan los ritmos claramente acentuados, la armonía diatónica y la textura abierta de melodía con acompañamiento dan como resultado una sonoridad que evoca la tranquilidad, lo doméstico, el calor del hogar en el invierno.

² “Un pequeño rincón de felicidad pacífica, la noche vestida de crepúsculo; el pequeño fuego está muriendo en la chimenea y la vela se ha apagado” (Drozov 1948). La autoría es de Alexander Pushkin. Traducción a cargo de la Prof. Tatiana Shundrovskaya.

Moderato semplice,* ma espressivo

(IV) V2 I6 V64 I V6 I VIM6 II IIM79 V

Imagen 2: inicio de Enero

Con respecto a la Armonía desde la primera célula rítmica que sugiere un IV grado, Tchaikovsky evita el uso del estado fundamental y ya en los primeros 4 compases tonaliza el II y el V grado.

Me gustaría también destacar otro momento en la sección intermedia de **A**, donde el compositor desarrolla nuevas configuraciones rítmicas y melódicas, también la relación entre los planos de la mano izquierda y derecha cambian, y la tensión aumenta porque la intención es conducirnos hacia el punto climático en compás 18. Desde el compás 14 comienzan las progresiones armónicas y se suceden cadencias modulantes casi por compás que destacan distintos grados incluyendo una modulación a La bemol M. Esta riqueza armónica se mantiene durante toda la pieza.

Lo que sucede a partir del compás 35 es un ejemplo más en ese sentido. Comienza la sección en La bemol Mayor, en el compás 40 tonaliza el III grado, pero no se queda allí, porque introduce, en el mismo compás, una sexta aumentada francesa sobre el II grado (sol) que a los oídos de quienes escuchan la sección los sorprende por su color y los conduce al V grado de Fa menor. Luego insiste en la alternancia entre II francesa y V, y no llega en ningún momento a la tónica. Sin embargo, el aspecto melódico ejerce un protagonismo importante, porque con el cambio de su configuración genera la sensación de distensión. La bajada melódica por grado conjunto la-sol-fa-fa-mi nos da la sensación de que ese mi pertenece al V grado y que es por fin el descanso.

El uso de las sextas aumentadas, tanto francesas como alemanas, caracterizan a la música del romanticismo y son recursos que Tchaikovsky utiliza con soltura en esta obra.

En cuanto al aspecto rítmico, las secciones **A** presentan una rítmica simple, apelando casi siempre al uso de corcheas, sin síncopas o contratiempos. El ritmo es un elemento más que transmite tranquilidad y aparente simplicidad discursiva. En conjunción con el aspecto melódico en la primera parte de **A** se construyen frases de carácter *cantabile*, en cambio, en la segunda parte de **A** la escritura se vuelve más acórdica y pianística antes que *cantabile*.

Vemos cómo el lenguaje utilizado responde a la época, en cuanto a la experimentación e inestabilidad armónica, los pasajes rapsódicos, las melodías que surgen y se pierden en el entramado de la textura y los marcados contrastes en cuanto al carácter.

Noviembre – Troika

Se trata de la penúltima pieza de ciclo. *Troika* es un trineo que se utilizaba como medio de transporte tirado normalmente por 3 caballos. En la época de composición de la pieza se lo relacionaba con un medio de transporte terrestre rápido. La *Troika* se convierte en una referencia al invierno (ya que es cuando se lo utilizaba) y a la nieve, estación del año muy visitada desde la literatura y el arte en general.

En este caso la poesía se centra en un viaje en *troika*, formalmente encontramos nuevamente tres secciones claras, pero en este caso entre la primera y la tercera sección hallamos diferencias tanto

en las texturas, como en las dinámicas, el carácter que sugieren y la presencia de todas las secciones internas. Por eso decidí nombrar a las secciones **A – B – A'**. La sección **A** abarca desde el compás 1 al 27, la sección **B** del compás 28 al 50 y la sección **A'** desde el compás 51 al 83.



Imagen 3: esquema formal de *Noviembre*.

Dentro de la sección **A** también observamos tres momentos, el primero desde el compás 1 al 9, el segundo desde el compás 10 al 17 y el tercero desde el compás 18 al 27.

La pieza comienza explotando el registro agudo. Tanto derecha como izquierda realizan la misma línea melódica con diferencia de una octava y un acompañamiento que tiene lugar en los espacios donde no hay ataques de la melodía. La sensación es de una melodía amplificadora con protagonismo y despojada de un acompañamiento constante. Sólo contamos con la presencia de un acorde pedal que define con claridad el centro tonal (Mi M) y que suena solamente en el tercer tiempo de cada compás. Desde el comienzo hay variedad de articulaciones. Tchaikovskiy escribe las dos corcheas del comienzo en *staccato*, la blanca que se encuentra a continuación con un acento y las siguientes tres corcheas ligadas. Más adelante me detendré en mostrar cómo interpretan los tres pianistas estas indicaciones.

No hay indicación de pedal, pero igualmente todos utilizan el pedal de resonancia dado que la nota mi (blanca) debe durar dos tiempos de negra completos. Además, se debe tocar el acorde y luego colocar segundo dedo (en mano derecha, en la izquierda es cuarto) en la nota sol para continuar la melodía. Si no se acciona el pedal en las blancas se interrumpe el fraseo que debe llegar hasta el compás 4. A continuación, grafico la digitación del pasaje con las opciones posibles:

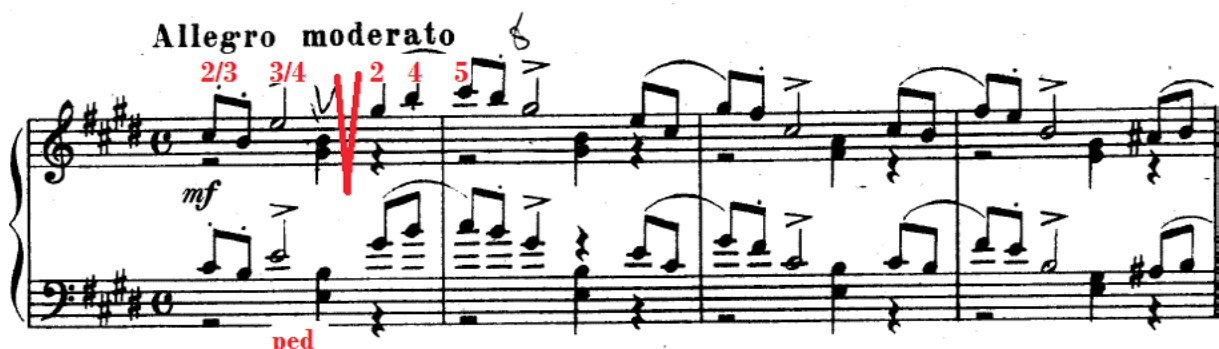


Imagen 4: inicio de la sección A

Teniendo en cuenta la poesía³ puedo decir que esa línea construida e interpretada por ambas manos representa los dos patines sobre los que se desliza el trineo, que van dibujando en la nieve dos sendas paralelas e iguales durante todo el camino y que los acordes pedales que suenan de manera regular podrían hacer referencia a las campanillas de la *troika*. La falta de una estructura de acompañamiento continua y la textura despojada podría ser un signo de esa soledad en la que se encuentra el sujeto que viaja en el trineo. La poesía le habla a una persona, no es un viaje de varios, es una sola persona viajando por eso llama la atención el carácter de estos primeros compases en los que no hay tristeza. La indicación de *Allegro moderato*, la tonalidad de Mi Mayor, la insistencia sobre el primer grado y las características de la melodía (*cantabile* y rítmica), tal vez relacionada a alguna melodía tradicional rusa, no expresan melancolía.

A partir del compás 9 en donde empieza el segundo momento de **A**, la armonía se enrarece y la textura cambia por completo. Comienzan a convivir dos planos sonoros que nos recuerdan a la sección central de *Enero*.

Imagen 5: Fragmento de *Enero*, el primer número del ciclo

Imagen 6: Fragmento de *Noviembre*, segundo momento de A

3 “En tu soledad no mires el camino, y no te apresures a seguir a la *troika*. Suprimir de una vez y para siempre, el miedo a anhelar en tu corazón” (Drozdov 1948). El autor es Nicokolay Nekrasov. Traducción a cargo de la Prof. Tatiana Shundrovskaya.

La indicación del compositor “*espress*” (expresivo) es un carácter muy diferente al del inicio. Hay una sensación de ensimismamiento, de reflexión mientras se viaja, con preguntas sin respuestas en esos motivos melódicos que apelan a la figura retórica de la *interrogatio*. No hay una construcción melódica *cantabile*, el discurso se fragmenta, se reiteran las interrogaciones interrumpidas por los ascensos desde el registro grave del segundo plano en semicorcheas. La armonía colabora con esta incertidumbre, ya que a partir del segundo tiempo del compás 7 se tonaliza primero el III grado (sol#) y en el compás 9 se destaca el II grado (fa#) sin tonicalizarlo. En el compás 10 es el V grado con séptima de Mi (la tonalidad principal) el que parece acompañar la pregunta del motivo del compás 9. Esto continúa por unos compases más hasta que en el 16 comienza un puente que nos lleva al tercer momento de **A**. El comienzo es con un *crescendo* y estructuras acórdicas en las partes débiles de cada tiempo lo que genera una sensación de ansiedad para llegar al compás 18. Irrumpiendo a continuación la melodía que al comienzo de la pieza realizaban en el agudo ambas manos, ahora forma parte de cuatríadas en la mano derecha que le otorgan sonoridad y densidad. La mano izquierda por su parte también desarrolla un acompañamiento más regular y constante que al comienzo. Utiliza un amplio registro, casi tres octavas en cada motivo, en conjunto con la mano derecha se explota la sonoridad pianística de gran parte del teclado. Poco a poco se va diluyendo a partir del compás 26 para irrumpir, en el 28, la sección central de la pieza.

Las grabaciones

Seleccioné tres interpretaciones producidas en tiempos y escenarios distintos y por pianistas diferentes. Una de ellas es la de Mikhail Pletnev. Es posible encontrar, por lo menos, cinco registros distintos de interpretaciones suyas de *Las Estaciones*, desde el año 1983 hasta 2006, además de haber presentado en conciertos el ciclo completo en numerosas ocasiones. Escogí la del año 1986 que fue elegida para formar parte de la enorme colección de discos *Grandes Pianistas del Siglo XX* del sello Philips. Esto me pareció un dato no menor ya que en la selección participaron especialistas de música académica y estudiosos de distintos países. Además, es una de sus interpretaciones más escuchadas. Una segunda versión del ciclo que elegí fue del pianista Lang Lang del año 2015 registrada en París. La incluí porque en un primer momento cuando estaba preparando la obra la desestimé y justamente me pareció interesante ver a qué conclusiones llegaría luego de un análisis más profundo, con una búsqueda más detallada y centrada en la relación de lo interpretativo con lo intrínseco de la obra. La tercera grabación que seleccioné fue la de Vladimir Ashkenazy de 1999 en un estilo contrastante con Lang Lang y Pletnev, tanto en la calidad de grabación como en muchos aspectos de lo interpretativo como ya veremos más adelante, y representando otra década de música grabada.

Análisis de las interpretaciones

Una vez realizado el estudio a nivel compositivo y formal, y después de haber preparado las pistas, comencé a escuchar atentamente, leyendo la partitura y observando con detenimiento cada onda sonora para ir detectando aquellas “huellas” interpretativas de cada ejecutante. Eso que hace que sea su interpretación y no de otro pianista. La relación entre la partitura, la gráfica y lo auditivo no es siempre igual. En ocasiones advertía una peculiaridad mirando la partitura y escuchando la interpretación, entonces escuchaba las otras dos interpretaciones para poder, a partir de esa comparación, generar hipótesis para finalmente observar lo mismo en los gráficos de ondas y verificar o no el supuesto. En otras ocasiones, observando las ondas algo me llamaba la atención, entonces buscaba oír ese pasaje en las tres interpretaciones y muchas veces a partir de eso podía otorgarle entidad a aquello que parecía singular. También ha sido muy común recurrir al instrumento, tocar yo misma el pasaje tratando de imitar lo escuchado para entender bien qué es lo que hacía el intérprete en ese

momento. Todas estas particularidades fueron volcadas en un cuadro comparativo, con columnas en dónde fui escribiendo el proceder de cada pianista en cuanto al uso del pedal, el fraseo, el clímax, las variaciones rítmicas, de dinámica, el carácter en cada pasaje y el toque. Luego, ya habiendo obtenido un “mapa” interpretativo de cada pieza fui construyendo los porqués de esas decisiones: qué intentaba transmitir el intérprete, cuál era su idea con respecto a la pieza, el pasaje, la sección, etc.

En esta ocasión podrán leer una selección de lo analizado en Enero y Noviembre, ejemplificando algunos de los muchos procedimientos detectados en cada pianista. El análisis puede ser tan profundo como uno desee. Un aspecto que puede presentar dificultad es clasificar un procedimiento interpretativo después de identificarlo. Por ejemplo, una particularidad del fraseo, o del carácter, o del toque, ya que hay decisiones del pianista que afectan a distintos parámetros. Igualmente, para organizar mejor los datos obtenidos del análisis intenté siempre ubicarlos dentro de alguna categoría, esto finalmente beneficia al momento de extraer conclusiones.

Enero

En este caso me centraré en algunas particularidades advertidas en la sección central de **A** que corresponde a los compases 11 a 20. Comenzaré con la interpretación de Pletnev.

Pletnev

En principio advertí que se generan dos procesos al mismo tiempo:

1- Desde la audición, podemos apreciar el retraso de las dos corcheas del tercer tiempo que va del compás 11 al 16 provocando un detenimiento y la sensación de que cada compás cierra en sí mismo.

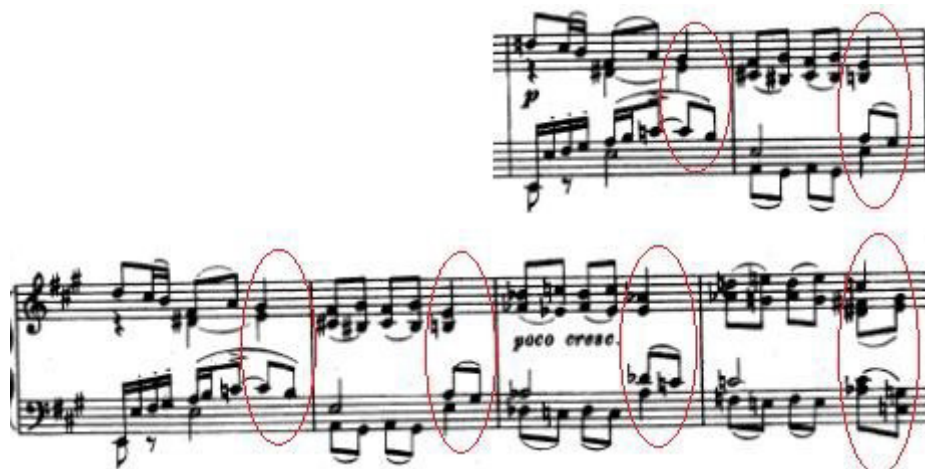


Imagen 8: compases 11 a 16 de Enero.

Observando las ondas puedo decir que se genera una especie de diálogo de dos motivos por las semejanzas del contorno de onda entre 11-13 y 12-14 respectivamente. Esto es lo que atenta contra un fraseo direccionado hacia el clímax y que genera una sensación de no avanzar en el discurso.

2- Al mismo tiempo hay un *accelerando* que comienza en el compás 11, muy sutilmente, y se hace más notorio a partir de la última corchea del compás 14. Pude establecer esto midiendo los segmentos de la onda. Este *accelerando* llega hasta el final del compás 17.

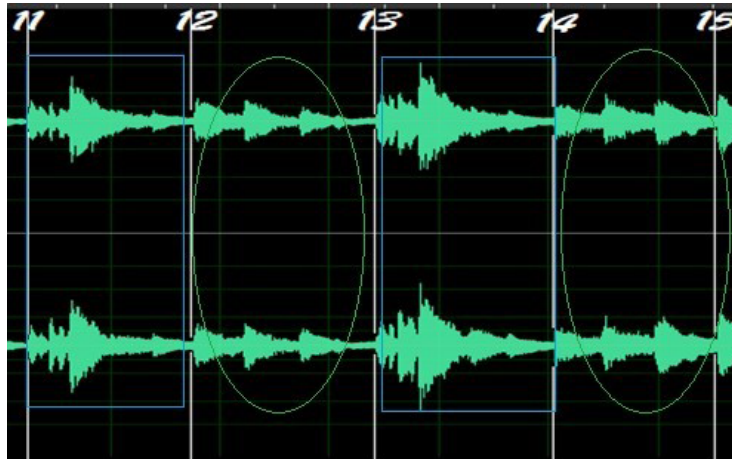


Imagen 9: visualización de contorno de onda. Compases 11 a 14 de Enero. Versión de Pletnev.

Entonces es posible afirmar que el intérprete está pensando en construir dos momentos. Uno desde el compás 11 hasta el 14 (del diálogo) y otro en el que ya hay un solo plano que se dirige hacia el compás 18. Los dos están relacionados entre sí porque el primero nos prepara para el segundo. Es la construcción motivica de los compases 12 y 14 la que continúa sonando a partir del compás 15.

El uso de la dinámica es otro aspecto interesante. Al comienzo refuerza la idea del diálogo. Los compases 11 y 13 están en un rango dinámico similar, al igual que 12 y 14. Pero en compás 15 ya comienza el proceso de direccionamiento hacia el punto climático. Ahora bien, si observamos la onda podemos determinar que no es el momento de mayor volumen del pasaje. A pesar de que el compás está marcado en *mf* (la última indicación fue *p*) y, además, la corchea presenta un acento, el intérprete crece hasta la corchea del primer tiempo y después comienza a descender hasta el final del pasaje.

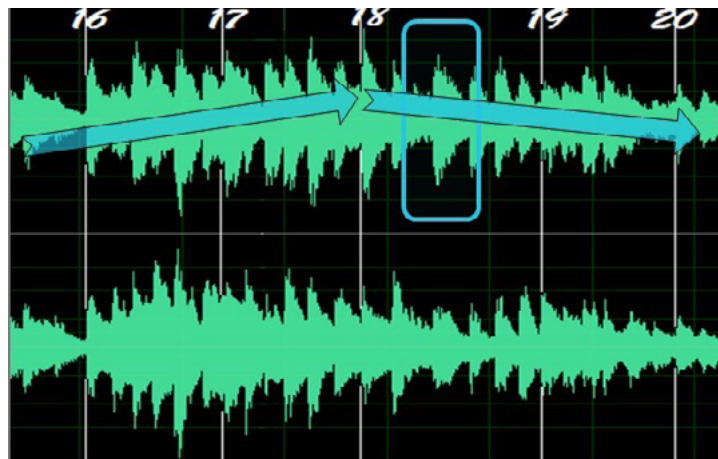


Imagen 10: compases 15 a 20 de Enero. Versión de Pletnev.

Sin embargo, se entiende auditivamente que el clímax ocurre en sib-sol. ¿Por qué? Porque con lo que describimos respecto del *accelerando* el fraseo y el arpegiado que se incluye en ese momento (que no está escrito y no hay necesidad técnica de realizarlo) y las corcheas del segundo tiempo que duran cada una un tiempo de negra, se experimenta la sensación de que llega al clímax casi sin aliento.

Lang Lang

Observando el perfil de la onda advertí que no hay intención de destacar los grupos de dos corcheas ligadas de la mano derecha, como en la interpretación de Pletnev. Además, se trata de una onda de contornos menos angulares. En cambio, sí se acentúan los primeros tiempos de cada compás y luego de forma insistente los intervalos de semitonos de los terceros tiempos en mano izquierda, sobre todo a partir del compás 15. Esto lo utiliza como un elemento que genera cada vez más tensión para encaminarse al clímax.

Es notoria la importancia y protagonismo que le otorga Lang Lang a la mano izquierda durante



Imagen 11: compases 11 a 21 de *Enero*. Versión de Lang Lang.

todo el pasaje, apreciándose también en la ejecución de las semicorcheas y en el destacado acento sobre do becuadro, claro, sin pedal, bien articulado. Si en Pletnev percibíamos un diálogo por compases, aquí podemos decir que se escucha una segunda voz fragmentada sobre todo hasta el compás 16 que busca salir a la superficie. En cuanto al *tempo* mantiene una regularidad en general y apenas alarga ciertas notas muy puntuales que denotan algo inquieto en el fondo. Esa ansiedad contenida, los semitonos destacados de la mano izquierda y el marcado ascenso en la dinámica en compás 18 generan una tensión que sale a la superficie en el punto climático. Esto se acompaña con una alteración del ritmo también en compás 18 (las cuatro corcheas del segundo y tercer tiempo se transforman en negras) y un salto en la intensidad acompañado con un toque rígido e incisivo que suele ser recurrente en el estilo de interpretación del artista.

Es muy llamativo cómo, a medida que se va escuchando con más detenimiento cada número y se compara el proceder de cada intérprete, se van descubriendo más particularidades en cada sección, inclusive en cada compás. Por ejemplo, Lang Lang en la interpretación de *Enero* aborda el compás 19 de una forma particular, desprendiéndose de lo que Pletnev y Ashkenazy proponen. Destaca el segundo tiempo retomando el toque de compás 17 y manteniéndolo en el compás 20 cada vez que aparece la figura de dos semicorcheas y corchea. Al escuchar con atención puede advertir cómo, al margen del fraseo general de esta sección, el intérprete destaca estas figuraciones estableciendo otro plano paralelo que también concluye en compás 20, reforzando la sensación de conclusión.



Imagen 12: compases 17 a 23 de Enero.

Ashkenazy

El caso de Ashkenazy también es una versión muy personal. El toque es el más liviano de los tres, con menor peso en los dedos y hay una sensación de contención general que afecta al *crescendo* que precede al clímax y que incluso hace que se pierdan algunas sonoridades de la mano izquierda. Además, el uso del pedal es mayor que en los otros dos ejemplos. En Pletnev la pedalización es muy puntual y el *legatto* se logra con los dedos. En Lang Lang el pedal es casi por compás: libera casi siempre la primera corchea y no lo usa en los compases donde suenan las semicorcheas *staccato*. En Ashkenazy, en cambio, los pedales son más largos. Se crea una atmósfera que se mantiene en los 10 compases como un solo pasaje y que se evidencia en la forma de onda mucho más homogénea y regular.



Imagen 13: compases 11 a 21 de Enero. Versión de Ashkenazy.

La sensación es que Ashkenazy está pensando este momento en relación a la macro-forma, sin detenerse demasiado en los detalles. Como un pasaje intermedio dentro de **A**.

Noviembre

Como ya señalé anteriormente este número está dedicado al invierno, la nieve y el viaje en *troika*. Me centraré en la sección **A** del comienzo para ver las propuestas de los 3 pianistas.

Pletnev

Es llamativo el recorrido expresivo que realiza el intérprete desde el compás 1 hasta el 8, cómo construye su discurso siguiendo algunas de las indicaciones de la partitura pero también tomando sus propias decisiones interpretativas. En el análisis formal de la pieza hablaba de la variedad de articulaciones con las que está escrita la melodía en ambos pentagramas, entre ellas los acentos escritos indican que las blancas deben ser destacadas a través de una mayor intensidad en el sonido. Pletnev parte del *mf* y realiza un acento agógico tético⁴ (López Cano, 2020, 399) en el do del comienzo y luego abreviando la duración del si corchea llega a la blanca sin acentuarla. Esto lo reitera en cada comienzo de compás. No destaca las blancas como esperaríamos al ver la partitura. El *tempo* sufre de pequeñas demoras y *accelerandi* internos producto de la búsqueda de crear melodías expresivas, no tanto líricas, sino más bien de naturaleza prosódica⁵. A la vez, con la dinámica general y el toque, conduce la frase hasta su punto de reposo (tercer tiempo del cuarto compás). Se combinan, entonces, la libertad en las duraciones y una intención clara de direccionar los primeros compases, acompañada de la búsqueda de una sonoridad diáfana, clara y destacada de las melodías. En cuanto al pedal, contribuye también a mantener la frase cohesionada al utilizar pedales largos pero muy exactos. Pletnev logra crear, de esta manera, una atmósfera sonora que se mantiene, sin que se mezclen las distintas sonoridades.

Para el acompañamiento que está constituido por apenas un acorde por compás, Pletnev aplica otro toque: ataca desde bien cerca del teclado apoyando con suavidad los dedos, de manera que la sonoridad es contenida. No es una cuestión de diferenciación dinámica, sino más bien de toque en relación a las melodías. En cuanto al *tempo*, también se escuchan demoras en las entradas y desfases en relación al pulso.

Todo el pasaje se escucha sonoro y con un uso intenso de pedal hasta el último tiempo del compás 6, donde el ataque al grupo de corcheas es en dinámica más suave *decreciendo* paulatinamente para sumar en compás 7 un *ritardando*. De esta forma construye dos frases que forman parte de un recorrido mayor expresivo que comienza en el compás 1 y termina en el compás 8.

El contraste dinámico entre los compases 8 y 9 es muy grande, a pesar de que no hay escrita una nueva dinámica en 9. En esta sección la libertad es aún mayor que en el primer momento. Encontramos la indicación *espress.* y el efecto que busca el intérprete es el de un decir cantando expresivo e insistente. La figuración es una guía, hay una gran flexibilidad rítmica en ambos planos y lo que más se destaca es el giro *mi#-fa#* de la mano derecha. Ya lo había relacionado a la figura retórica de la *interrogatio*, y en este caso se configura como una pregunta sin respuesta, por eso insiste. En el compás 12 pareciera que continuará insistiendo, pero en el tercer tiempo, siguiendo el regulador, decrece el sonido y Pletnev agrega un *ritardando* que va diluyendo la sonoridad. En compás 13 procede de manera similar al 9, y hacia los compases 16 y 17 busca frenar el impulso y cerrar la sección. Es llamativa la elección porque Tchaikovsky, un compás antes de la nueva sección, escribe un *crescendo* y cuatro veces la secuencia *do-si* en ambas manos, que es lo mismo con lo que comenzará el tercer momento de **A**. La intención compositiva es clara: unir un momento con otro y no generar un corte. Sin embargo, con el *diminuendo* y el *ritardando* ese efecto se desdibuja.

4 Entiéndase como acento agógico tético a una pequeña prolongación del valor de una nota para resaltarla.

5 Me refiero en este caso a “la performance musical [que] toma modelos interpretativos del lenguaje hablado expresivo. Se caracteriza por la irregularidad, acentuación abrupta, emisión íntima o explosiva, etc. Imita los modos de hablar de una persona afectada por una u otra emoción” (López Cano 2020, 399).

Este último momento de **A** es el más sonoro de los tres. La indicación *forte* para ambas manos es clara. La derecha en octavas y acordes cuatríadas amplía el registro hacia lo agudo. Las licencias rítmicas que describimos para el primer momento de **A** se escuchan nuevamente, pero el direccionamiento no. El efecto es distinto porque se alargan más algunos sonidos. La velocidad del pasaje es menor, la música deja de fluir como lo venía haciendo y prematuramente (la indicación de *diminuendo* está escrita recién dos compases más adelante), en el compás 24, comienza a despedirse. El tiempo se va deteniendo paulatinamente con una marcada disminución de la dinámica y finalmente solo se escuchan, muy suave y a lo lejos, las corcheas del final del compás 27 que llegan a durar más que las blancas de la misma sección.

Pletnev privilegia armar unidades bien marcadas con principios y finales claros, desde el compás 1 al 8, luego desde el 9 al 17 y finalmente desde el 18 al 27. Intenta dotar a toda la sección de expresividad, más relacionada a lo prosódico que a lo lírico. Los planos principales se destacan de los secundarios y el uso del pedal es intenso, incluso desestima silencios de negra escritos. El carácter se mantiene contenido en cada momento, sin grandes contrastes en la trayectoria dramática.

Lang Lang

Desde el comienzo el intérprete muestra una propuesta novedosa en varios aspectos. La sonoridad es clara, brillante, limpia, con pedales cortos y puntuales. Son cuatro características que las otras dos interpretaciones no presentan y que permiten identificar un sonido muy personal. Pero lo llamativo es cómo esto se conjuga con una lectura rigurosa de la partitura. Se produce, entonces, algo muy particular en la interpretación de Lang Lang: es la que más se diferencia y al mismo tiempo la que más se basa en los detalles de la partitura.

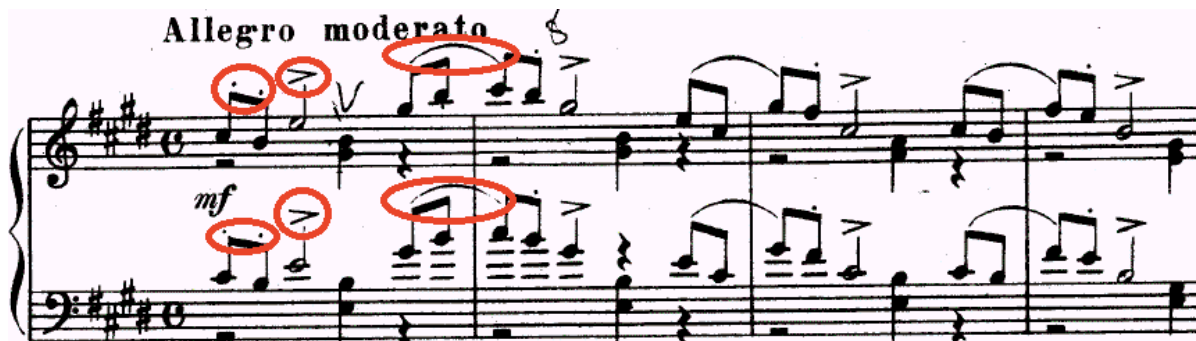


Imagen 14: Detalle de las articulaciones que se encuentran presentes en toda la sección.

El tempo elegido es más veloz que en el caso de Pletnev y Ashkenazy, lo que posibilita que la música se dirija más fácil hacia adelante. Además, se desarrollan dos arcos expresivos que son claves. El pedal de resonancia es utilizado muy puntualmente apenas suenan las blancas de cada compás y liberado inmediatamente después de atacar la primera corchea de cada motivo. Como describíamos en el análisis de la pieza, el pedal es utilizado como un recurso que permite unir las melodías, ya que la digitación necesaria para tocar los acordes lo dificulta.

Las melodías, entonces, comienzan en *mf*, ascienden paulatinamente hasta el comienzo del compás 3 y disminuyen marcadamente en el comienzo del compás 4 junto con un *ritenuto* de los tres primeros sonidos de ese compás. A partir del último tiempo del compás 4 comienza un nuevo arco

donde la intensidad crece aún más y tiene su punto más alto en el compás 7. Aquí no sólo hay un aumento del volumen sino una disminución del *tempo* y un toque más rígido, para marcar puntualmente cada uno de los sonidos. Continúa el *tempo* más lento acompañado esta vez de una dinámica en *decrescendo* para finalizar la sección. A diferencia del arco anterior la disminución se da en todo el compás 8, lo que produce un cierre más conclusivo que el del compás 4 y es muy interesante escuchar los últimos sol que realizan ambas manos, porque ya están adelantando el toque y la dinámica con la que comenzará la nueva sección.

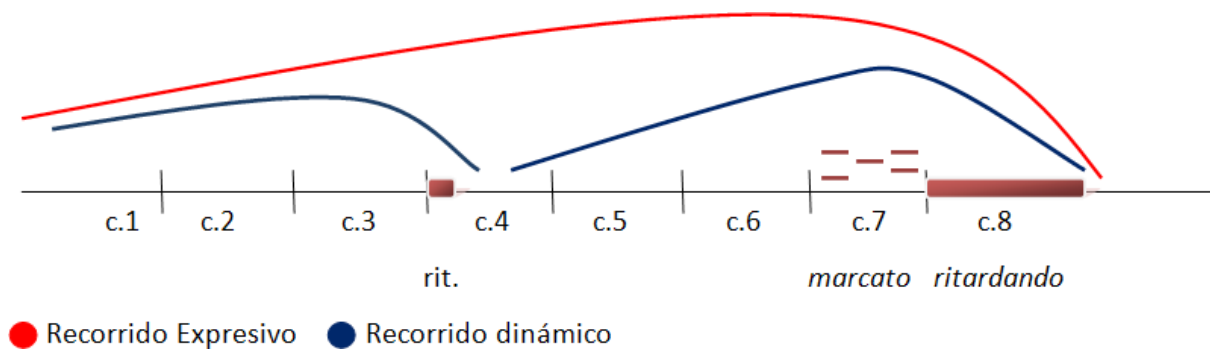


Imagen 15: recorridos expresivo y dinámico de la versión de Lang Lang.

Podría entenderse como un gran arco expresivo cuyo punto de mayor tensión se da en el compás 7, pero siempre manteniendo un carácter alegre, dinámico y vivaz. Un último detalle que me parece importante destacar es el rol de los acordes de acompañamiento. En este caso están muy cerca de las melodías, no llegan a formar parte de ellas, pero sí se suman a todo el planteo dinámico y a los arcos que acabamos de describir. Tienen un mayor protagonismo que en el caso de las otras dos interpretaciones constituyéndose en elementos que contribuyen al desarrollo del discurso musical.

Sin una marcada articulación, casi sin respirar, comienza la sección central de **A**, surge del *p* en que cerró la sección anterior. Desde ese mismo lugar parece emerger el la corchea del compás 9. Comienza con un sonido mucho más blando en relación al que caracterizó a los primeros 8 compases y en dinámica *p*, prácticamente en secreto, se perciben los primeros tres sonidos del plano principal.

Lang Lang plantea una suerte de pregunta-respuesta al otorgar a las semicorcheas el lugar de mediadoras entre ambos interlocutores. El planteo en *p* del comienzo del compás 9 se trata de una pregunta (explotando la *Interrogatio*) tímida, suave, que es respondida con mayor intensidad y gran expresividad en el motivo de los compases 9 y 10. Las semicorcheas ascendentes del segundo plano conectan dinámicamente las preguntas con las respuestas. Así es como nuevamente surge la entonación de pregunta y se retoma la sonoridad *p* en el motivo de los compases 10 y 11, y le responde, con dulzura y manteniendo el nivel de expresividad, el motivo del compás 12 que comenzó hacia el final de compás 11. Se alargan las últimas corcheas y sin mediar articulación comienza la segunda frase de similares características, salvo en el compás 16 que el plano superior mantiene la expresividad pero los acordes que suenan en el tercer tiempo, tanto en la derecha como en la izquierda, adelantan lo que será el compás 17.

Para llevarnos hacia la última sección de **A**, Lang Lang realiza un *accelerando*, sigue al pie de la letra la indicación *crescendo* del comienzo del compás y, con un toque más concreto y decidido, interpreta los cuatro grupos de dos corcheas que funcionan como puente hacia la última sección de **A**.

Ahora sí, con una pedalización más amplia de la que venía empleando y gran sonoridad, se desarrolla el canto principal de la mano derecha y también el acompañamiento en la izquierda por-

que, aunque este último conserva su función como acompañamiento, también despliega sonoridad y constantes *crescendos*.

En cuanto a las variaciones rítmicas internas, esta interpretación se emparenta con la de Pletnev. Alarga sistemáticamente las primeras corcheas de los compases 20, 21, 23, 24, 25, 26 y 27 (en 20 no es tan notorio pero en el transcurso de la sección cada vez es un poco más largo). Además, se aceleran los momentos que transcurren entre las blancas de la mano derecha y el siguiente grupo de corcheas, y hay un momento, al comienzo de los compases, donde falta sincronía entre la derecha y la izquierda. Es probable que la intención sea expresar mayor libertad en esta sección, pero el resultado es un poco caótico. Finalmente, en los últimos dos compases el *tempo* se va ralentizando poco a poco, la dinámica desciende y se cierra la sección con la mano izquierda en *p* produciendo los últimos sonidos en un marcado *ritardando*.

Ashkenazy

En el caso de Ashkenazy hay un mayor apego a la partitura y sus indicaciones. El *tempo* se mantiene regular en este primer momento (del compás 1 al 8), aunque hay algunas variaciones:

- Los tres sonidos del comienzo son tocados un poco más lento que el resto en un gesto de presentación de la pieza de inauguración.

- Las anacrusas de las melodías tienden a adelantarse un poco y sonar antes del pulso.

- En el compás 4 hay una pequeña demora relacionada al final de la frase, aunque no llega a ser un *ritardando* y no es escuchada como un momento conclusivo.

- En compás 7, cuando la armonía está en el V grado, los ataques de los si en blancas se retardan. Se trata de un gesto expresivo para destacar el único punto dominante del pasaje.

- Hacia el final de la sección se ralentiza el último tiempo del compás 8 junto con una disminución de la dinámica seguida de una respiración del discurso antes de comenzar el segundo momento de **A**.

Las articulaciones marcadas son tenidas en cuenta en todo el pasaje, aunque los pedales son largos. Igualmente, al realizar todos los acentos y las ligaduras, se escucha fragmentada la línea melódica, como comenzando cada vez que se tocan los grupos de cuatro corcheas. Sumada a la parquedad en cuanto a variaciones de *tempo* y dinámica, el discurso pierde un poco de peso e interés.

A partir del compás 9, que comienza la sección central de **A**, el intérprete decide continuar con la disminución de la intensidad y comienza en un marcado *p* para realizar dos arcos dinámicos: partiendo de *piano*, comienza a crecer en compás 9 utilizando, sobre todo, las semicorcheas que le permiten aumentar progresiva y expresivamente el sonido llegando a un *mf* en la anacrusa del compás 12. Luego, nuevamente desciende para comenzar en compás 13 la nueva frase de forma similar que la primera. A continuación, ejemplifico con el fragmento de la partitura:

Mientras se desarrollan los arcos dinámicos, los dos planos (descriptos anteriormente) se man-



3117

Imagen 16: compases 9 a 14 de Noviembre.

tienen diferenciados, pero el secundario tiene gran importancia, le imprime expresividad al discurso y lo conduce hacia adelante. Ashkenazy elige un toque más claro que Pletnev y se escucha cada semicorchea y cómo, a la vez que asciende el registro, crecen en intensidad. Esos ascensos rápidos elevan el volumen e invitan al plano principal a desarrollar mayor sonoridad.

El paso hacia la última sección de A contiene un gran direccionamiento. Desarrolla un notorio *crescendo* siguiendo a la partitura y, con un *ritenuto* en las últimas corcheas, prepara la entrada heroica de la melodía en compás 18.

La última sección comienza muy sonora en la mano derecha y brillante. En cambio, la mano izquierda, que realiza el acompañamiento, es más un murmullo de fondo. La melodía se sostiene solo con el *legato* que posibilita el pedal y un gran dominio técnico. Es la sección más expresiva y en donde el intérprete se permite un mayor juego en variaciones dinámicas y rítmicas. Aquellas melodías paralelas que en un primer momento no llamaban tanto la atención ahora, convertidas en acordes, recuperan protagonismo e interés.

Finalmente, el paso hacia **B** es sin solución de continuidad. Irrumpe el acorde desplegado de compás 28 generándonos sorpresa y anticipando el dinamismo que caracterizará a esta nueva sección.

Conclusiones

La tarea de analizar registros sonoros para un músico formado, ya sea desde la interpretación, la composición o la educación musical, puede aparentar, en un primer momento, ser una tarea sencilla y con ciertos límites en cuanto a lo que podemos llegar a encontrar. Sin embargo, a partir de mi propia experiencia, puedo decir que es una tarea fascinante, ilimitada y que ofrece mucho material para abonar nuevas discusiones en relación a las *performances*, los intérpretes y el mundo de las grabaciones.

La fascinación viene de la mano de que, a partir del análisis que propuse a lo largo del trabajo, todo lo que creía saber de estas interpretaciones en particular, eran en realidad la punta del *iceberg*. Muchísima información pude rescatar a partir del uso de determinadas herramientas informáticas, como procesos e ideas interpretativas que de otra forma no hubiera percibido, y que ayudan a entender por qué la versión de *Noviembre* interpretada por Lang Lang suena tan distinto cuando lo interpreta Ashkenazy.

Ahora bien, los datos en sí mismos no dicen nada. Un *sforzando* en un determinado lugar, si lo pensamos aislado y solo desde el punto de vista de la ejecución no tendría por qué llamarnos la atención. Pero teniendo en cuenta tres aspectos fundamentales para este tipo de estudios, ese *sforzando* puede contener un significado expresivo único de ese intérprete.

Las tres esferas que, creo, nunca hay que dejar de tener presentes son: el intérprete, la partitura

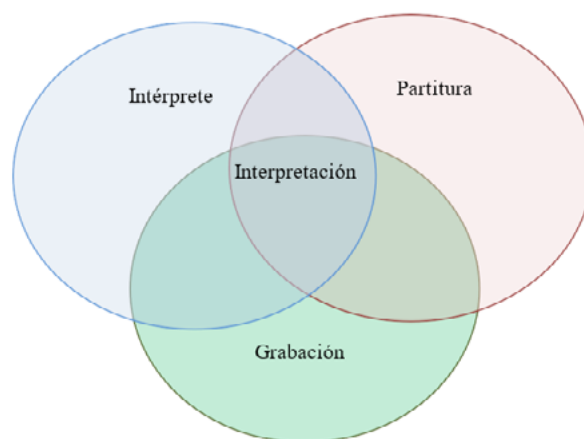


Imagen 17: esferas a considerar.

y el registro grabado.

En relación al intérprete, me parece importante la práctica de escuchar varias producciones para poder hacerse una idea de su estilo. En ocasiones, las respuestas acerca del porqué se resolvió un pasaje de determinada manera o de por qué el sonido general de la pieza es así, tiene que ver con su búsqueda artística, que excede a una interpretación en particular. Además, hay intérpretes que, sin dejar de lado otros repertorios, se especializan en determinados compositores o épocas. Tal es el caso de Pletnev que, en consonancia con su procedencia, ha dedicado gran parte de su carrera a la música rusa, grabando en varias ocasiones el ciclo *Las Estaciones*. En este caso la búsqueda de un sonido particular para el repertorio abordado es resultado de un proceso de mucho tiempo. No es el caso de Ashkenazy, por ejemplo, que siendo también de origen ruso, ha grabado sólo una vez el ciclo completo y es el registro que he utilizado para este trabajo. Se percibe en cada pieza una distancia emocional de este último que, posiblemente, tenga que ver con ser un repertorio poco frecuentado.

La grabación es un universo. No sólo tenemos acceso a la música, sino que también nos habla de una época, de cierta tecnología, de un piano determinado, de un espacio y de un producto artístico que es resultado de negociaciones entre músicos, productores y sonidistas, entre otros actores intervinientes. Es necesario contextualizar cada grabación. La interpretación de Pletnev (la más antigua de las tres) data del año 1986 y la de Lang Lang (la última en lanzarse) del año 2015. Las mejoras tecnológicas en micrófonos, acústica, mezcla y edición, y la mayor facilidad para acceder a conocimientos relacionados con las grabaciones han posibilitado que los intérpretes se involucren más activamente en el proceso de grabación y no sólo se dediquen a la interpretación en sí. Esta también es una interesante línea de investigación a seguir desarrollando, que en la actualidad se focaliza más en músicas de otras tradiciones.

Decía entonces, que el análisis de las interpretaciones a partir de registros sonoros es fascinante si tenemos en cuenta todos esos factores que la incluyen. A su vez, este tipo de análisis puede ser también ilimitado. Me animo a esta caracterización por dos cuestiones.

Primero, porque el análisis puede ser tan profundo y detallado como uno desee. Yo compartí en este trabajo algunos ejemplos de los observados en dos de las piezas del ciclo, pero se podría decir mucho más de cada una de ellas. Mis observaciones, además, se focalizaron en lo estrictamente musical, pero las grabaciones también pueden ser fuente de información de otros aspectos. Segundo, las líneas de trabajo que se desprenden son muy variadas. Pueden atender a aspectos más cuantitativos (que ya poseen cierto desarrollo), como son los estudios sobre la flexibilidad rítmica, las variaciones dinámicas y velocidades generales. O pueden referirse a cuestiones más cualitativas, para poner el foco en la expresividad, la apuesta creativa, el uso del pedal, la relación entre planos sonoros y textura, por sólo nombrar algunos. Pueden responder a investigaciones de carácter histórico, relacionadas a la carrera del pianista, al repertorio o las *performances* que se realizaron en un determinado tiempo. También pueden centrarse en las escuelas pianísticas y, por supuesto, en proyectos interdisciplinarios (para sumar aportes de áreas del conocimiento como la psicología, la ingeniería del sonido, las neurociencias, los estudios culturales, entre otros).

Por eso, creo que es interesante pensar a este tipo de análisis no como un dispositivo estático sino como una herramienta que se adapta al repertorio, a lo que cada obra necesita y también a quien analiza. Los resultados pueden ser muy diferentes según el enfoque. En este caso en particular cada pieza estaba acompañada de una poesía. Sabemos que llegaron a Tchaikovsky junto con el requerimiento de componer el ciclo, por lo tanto, consideré muy importante tenerlas en cuenta. Además, tales poesías acompañan a las distintas ediciones musicales y, posiblemente, fueron leídas por los tres intérpretes abordados. Un análisis sobre las interpretaciones que no tenga en cuenta esto probablemente llegue a resultados diferentes. En definitiva, quien está realizando la tarea, consciente o inconscientemente ejerce su influencia.

La reflexión a partir de estas ideas es entonces ir más allá de las dicotomías composición/per-

formance, ejecución/interpretación, obra/música para describir un fenómeno artístico que contiene a todas estas categorías y que es, por lo tanto, complejo y único. Se perfila la propuesta como una experiencia en la que se ponen en juego todos los conocimientos adquiridos. Espero que lo compartido hasta aquí sea tomado como una invitación a vivir esta experiencia.

Bibliografía

- Ashkenazy, V. (1999). *Tchaikovsky. The Seasons*. [Disco compacto]. Decca.
- Bowen, J. (1996a). "Performance Practice versus Performance Analysis: Why should performers study performance". *Performance Practice Review* 9 (1), 16-35.
- _____ (1996b). "Tempo, duration, and flexibility: Techniques in the analysis of performance". *Journal of Musicological Research* 16 (2), 111-156.
- Chiantore, L. (2011). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- Clarke, E. (2006). "Escuchar la Interpretación". En Rink, John (Ed.), *La Interpretación Musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cook, N. (1999). "Analysing Performance and Performing Analysis". En Cook, N. y Everist, M. (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford: University Press.
- Drozdov, A. (Ed.). (1948). *Complete Collected Works*, vol.52. Moscú. Edición Estatal.
- González-Castelao, J. (2010). "Musicología Empírica y Métodos de Análisis de la Interpretación a través del sonido grabado. Su aplicación al estudio de tradiciones y escuelas de dirección (Ataúlfo Argenta, Carl Schuricht, Ernest Ansermet y la Escuela Alemana)". *Revista De Musicología*, 33 (1-2): 465-484.
- Johnson, P. (2006). "El Legado de las grabaciones". En Rink, John (Ed.) *La Interpretación Musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lang, Lang. 2015. *Lang Lang in París*. Chopin, Tchaikovsky. [Disco compacto]. Sony Classical
- López-Cano, R. (2020). *La música cuenta*. Barcelona: Esmuc. Disponible en <https://rlopezcano.blogspot.com/2020/04/la-musica-cuenta.html>
- López-Cano, R. y San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc. Disponible en <http://rlopezcano.blogspot.com/2014/04/investigacion-artistica-en-musica.html>
- Pletnev, M. (1998). *Great Pianists of the 20th century. Tchaikovsky*. [Disco compacto] Philips.
- Rink, J. (2006). "Análisis y (¿o?) Interpretación". En Rink, J. (Ed.) *La Interpretación Musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- Repp, B. H. (1995). "Expressive Timing in Schumann's *Träumerei*: An Analysis of Performances by Graduate Student Pianists". *Journal of the Acoustical Society of America*, 98 (5), 2413-2427.
- Roca Arencibia, D. (2011) "Análisis de partituras y Análisis para la interpretación: dos modelos de trabajo". *Quodlibet: revista de especialización musical*, 49, 3-21.
- Saenz Abarzuza, I. (2018). "La investigación del timing en la interpretación: el software como herramienta en el análisis de la música clásica tonal". *El oído pensante*, 6 (1), 73-90. Disponible en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Siepmann, J. (2012). *Tchaikovsky. His Life and Music*. Estados Unidos: Sourcebooks Mediafusion.
- Tchaikovsky, P. I. (1875). Carta 419. Tchaikovsky Research. <https://en.tchaikovsky-research.net/pages/>

[Letter 419](#)

_____ (1875). Carta 426. Tchaikovsky Research. <http://en.tchaikovsky-research.net/pages/>

[Letter 426](#)

María Fernanda Escalante Agüero

Es Profesora en Piano por el Conservatorio Superior de Música *Félix T. Garzón*, Profesora y Licenciada en Perfeccionamiento Instrumental (Piano) por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. También integra el Grupo de Musicología Histórica Córdoba. Como docente se ha desempeñado en los niveles Primario del sistema educativo municipal, Secundario y Superior del sistema educativo provincial. Actualmente es profesora en las cátedras de *Práctica Instrumental Individual Piano IV* y *Lenguaje Musical V* en el Conservatorio Provincial de Música *Alberto E. Ginastera*. Desarrolla, paralelamente a la labor docente, proyectos como pianista y pianista acompañante.

ferescalante86@gmail.com

Cómo citar este artículo

Escalante Agüero, M. F. (2021). El análisis de interpretaciones musicales grabadas como herramienta para el estudio de una obra. El caso del ciclo para piano *Las Estaciones* de P. I. Tchaikovsky. *Sendas*, 4(1), 61-82.