

DECISIONES INTERPRETATIVAS BAJO CRITERIOS INFORMADOS:

**DANIEL BARENBOIM Y LANG LANG MEDIANTE UN ANÁLISIS HISTÓRICO E
INTERPRETATIVO DE LA SONATA K.333 DE WOLFGANG AMADEUS MOZART**

SEBASTIÁN JIMÉNEZ DIEZ Y RIEGA

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN-PIANO
BOGOTÁ D.C.
2020**

TABLA DE CONTENIDOS

OBJETIVOS

Objetivo general.....	3
Objetivos específicos.....	3

CUESTIONES PREVIAS

La problemática de la interpretación bajo parámetros establecidos.....	4
--	---

CONTEXTO HISTÓRICO

Wolfgang Amadeus Mozart.....	5
El piano del Siglo XVIII.....	7
Sonatas para piano en el Siglo XVIII.....	8
Período clásico: La primera era de oro de Viena.....	9
La forma sonata en la Viena clásica.....	10
Sonata para piano No.13 en Si bemol mayor K.333.....	11

CONTEXTO ACTUAL

El piano de hoy.....	12
Daniel Barenboim.....	13
Lang Lang.....	14

ASPECTOS TEÓRICOS GENERALES

Análisis de estructura y partes formales del primer movimiento de la sonata.....	14
--	----

DECISIONES INTERPRETATIVAS

Interpretación históricamente informada.....	18
Estándares interpretativos del estilo clasicista.....	19
Daniel Barenboim y Lang Lang: Diferencias y similitudes en la interpretación.....	21

CONCLUSIONES	27
---------------------------	----

BIBLIOGRAFIA	28
---------------------------	----

AGRADECIMIENTOS	29
------------------------------	----

OBJETIVOS

Objetivo general

Evidenciar mediante dos interpretaciones diferentes, ejecutadas por dos de los más importantes pianistas de la historia moderna, a partir de un análisis histórico e interpretativo, el abanico de posibilidades que se pueden obtener en una interpretación en cuestión de musicalidad, fraseo, tempo e intención, en este caso, de una sonata para piano, sin que necesariamente una decisión interpretativa en particular sea correcta o incorrecta, rescatando la subjetividad natural de la misma, donde el resultado musical y artístico propuesto por el compositor se lleve a cabo sin ser dañado o perjudicado, respetando no obstante las leyes comúnmente aceptadas por el colectivo académico en cuanto a las normas básicas de interpretación en el período clásico.

Objetivos específicos

1. Esclarecer y despejar el camino que lleva al entendimiento estilístico e interpretativo mediante una explicación y descripción del contexto histórico en el cual esta sonata fue escrita, permitiendo, de manera informada, situar al lector geográfica e históricamente en un entorno musical específico.
2. Dar a conocer la trayectoria e influencias de ambos pianistas, que a través de un criterio académicamente avalado, proponen, de manera coherente, ideas orgánicas en su juicio musical a la hora de definir un elemento interpretativo.
3. Definir los aspectos teóricos generales necesarios para simplificar el entendimiento de cómo está construido el movimiento, facilitando y dando una visión clara y organizada de la obra a revisar.
4. Exponer, analizar y comparar las ideas interpretativas de Daniel Barenboim y Lang Lang y evidenciar su correcto funcionamiento dentro del contexto musical propuesto.

CUESTIONES PREVIAS

La problemática de la interpretación bajo parámetros establecidos

Los métodos de interpretación que se enseñan en todo el mundo en el campo de la música clásica académica suelen proponer ideas similares en cuanto a la correcta ejecución del instrumento. Existe un elemento crucial para el adecuado aprendizaje del instrumento llamado *técnica*, el cual es de vital importancia para obtener un resultado artístico a la altura del mundo profesional y que en definitiva no es excluyente del producto interpretativo final. Por lo tanto, una buena técnica define en gran medida una interpretación sobresaliente. La técnica, siendo una práctica irremplazable, busca ayudar de una manera conjunta a cualquier intérprete a mejorar sus debilidades físicas, que posteriormente permitan abarcar repertorio de alto nivel virtuosístico.

Por otro lado, existe otro elemento que, a diferencia de la técnica aunque no excluyente de la misma, permite explorar una inmensa paleta de posibilidades que pueden ser trabajadas para cumplir con ciertos objetivos dependiendo del punto de vista del intérprete. La *interpretación* es, pues, un misterio relativo en gran medida. Si bien existen lógicas racionales que son aceptadas internacionalmente y que coinciden con las decisiones interpretativas de los músicos, resultaría inviable cuadrangular o cuestionar cómo un intérprete resuelve musicalmente un determinado pasaje, gracias a ese ingrediente tan especial que causa un constante pero sano debate llamado *subjetividad*. La naturaleza del arte, y en especial, del arte sonoro, posee intrínsecamente unas características subjetivas debido a que gran parte del mismo impacta en los sentimientos de las personas, y estos pueden ser percibidos de infinitas maneras por parte de las diversas mentalidades, sintiendo emociones y creando imágenes que solo la infinitud de la imaginación podría juzgar.

Gracias a ese indescifrable componente artístico, es posible crear diferentes sonoridades, frases y articulaciones según lo crea plausible la propia mente, que, bajo un criterio informado, permita a la idea musical tener una intención clara y justificada, pudiendo, sin embargo, cambiar según la conveniencia y propósito del intérprete. Es por estas razones que es propicio observar que la interpretación individual no puede estar sujeta a reclamos académicos y es por eso que cada versión de una obra, que si bien comparte elementos técnicos y musicales similares con sus pares, es completamente inédita y única y sería inviable intentar construirla de forma idéntica al ejemplo escuchado ya que las razones por las cuales un intérprete en específico decidió ejecutar la pieza de cierta manera son motivos individuales que van más allá de

cualquier explicación científica, y gracias a ese detalle, la música es el arte que permite un sinfín de posibilidades a la hora de su elaboración.

Este ensayo tratará, entonces, las amplias posibilidades interpretativas existentes en el primer movimiento de la *Sonata para piano No. 13 en Si bemol mayor K.333*, investigando su contexto y haciendo una comparación de las decisiones interpretativas de dos de los más importantes pianistas clásicos de la historia moderna: Daniel Barenboim y Lang Lang. Gracias a las enormes diferencias, pero también a las numerosas similitudes que existen entre ambas ejecuciones, es posible plantear diferentes puntos de vista que apoyan la idea propuesta anteriormente sobre la subjetividad interpretativa y cómo ésta es válida sin necesidad de que exista una etiqueta que denomine “correcto” o “incorrecto” a cierta producción musical, siempre y cuando exista una coherencia orgánica. Mediante ejemplos puntuales, y siempre con la subjetividad presente, se podrá realizar un análisis interpretativo que exponga las ideas de ambos pianistas, ayudando a definir el correcto funcionamiento e intención de la sonata, evidenciando las vastas posibilidades interpretativas que existen en una obra, sin que eso represente un peligro para la calidad de sonido del producto final.

Es importante notar que este ensayo no pretende de ninguna manera ser un trabajo teórico ya que el autor considera que, si bien es importante conocer lo que sucede en el movimiento, tanto armónica como estructural y formalmente, no expondría la verdadera intención trabajada a lo largo de 11 semestres de preparación profesional en un énfasis que propone conocimientos considerables en cuanto a las decisiones interpretativas.

CONTEXTO HISTÓRICO

Wolfgang Amadeus Mozart

Es imposible hablar sobre los más grandes compositores de la historia sin mencionar a una de las figuras más relevantes de su período, cuya obra musical es considerada como uno de los aportes más refinados e importantes del Siglo XVIII. Wolfgang Amadeus Mozart nació un 27 de enero en plena mitad de siglo, en un país musical por excelencia, donde ya venía ocurriendo una nueva manera de componer música, la cual él llevaría a los más altos estándares de calidad posibles. Salzburgo, una pequeña ciudad austríaca fue la que lo vio dar sus primeros pasos en el mundo musical y la testigo de su temprana genialidad. Su padre, Leopold, respetado violinista y compositor empleado por la corte salzбургuesa, mantuvo una preocupación constante por

Wolfgang donde éste sentía la necesidad de explotar las inmensas capacidades de su hijo mediante lecciones de música y viajes por las diferentes cortes e iglesias europeas, realizando conciertos con el pequeño niño prodigio.

Desde muy temprana edad Mozart demostraba la grandeza de su pensamiento musical. Siendo competente en el teclado y el violín, y no habiendo superado la adolescencia, ya tendría bajo su manga obras de diferentes géneros y estilos como *sonatas, conciertos, sinfonías y óperas*. Muchos de estos géneros serían la base fundamental en la cual el clasicismo se afincaría, y otros compositores construirían repertorio similar que influenciaría con gran fuerza a los compositores del siglo viniente que también incursionarían y producirían grandes cantidades de obras dentro de estos géneros, con algunas características estructurales y armónicas distintas gracias a la evolución natural que el tiempo causa en la música.

Mozart compuso, según el minucioso catálogo elaborado por el musicólogo austriaco Ludwig von Köchel, 626 obras, de las cuales, 41 son sinfonías, 15 son misas, 22 son óperas, 27 son conciertos para piano y 18 son sonatas para piano, entre otros géneros. Estos números, teniendo en cuenta su prematura muerte a los 35 años, demuestran la gran genialidad y facilidad que tenía el compositor para escribir obras de gran calidad musical, donde algunas de ellas estaban condicionadas por un límite de tiempo y requerimientos específicos que no siempre eran establecidos por él mismo. 18 sonatas para piano que pasaron a la historia como excelentes ejemplos de lo que ahora se conoce como *forma sonata* fueron desarrolladas entre 1774 y 1789, que en otras palabras, abarcaron y acompañaron casi toda la carrera profesional de Mozart, logrando permanecer hasta hoy en el repertorio estándar clásico y siendo esenciales para la formación de cualquier pianista académico.

Mozart es, pues, gracias a su inmensa contribución musical, su riqueza melódica característica, su inocencia intrínseca en su obra y su genialidad para incursionar de manera exitosa en diferentes géneros, el compositor más pertinente de la época del cual hacer observaciones interpretativas sobre una sonata para piano, pues logra, gracias a su orden y discurso musical inconfundibles, una claridad absoluta en el texto, que permite trabajar y tener una visión y criterio justificados e informados en cuanto a las diferentes posibilidades interpretativas existentes en una sonata para piano.

El piano del Siglo XVIII

Para obtener un entendimiento más profundo sobre el instrumento que se conoce hoy en día como *piano*, en el cual, como su nombre lo dice, son interpretadas las sonatas para piano, es necesario resaltar la enorme diferencia existente del piano del Siglo XVIII con respecto a aquel desarrollado en el Siglo XIX. Estos dos instrumentos tendrían influencias abismales en la manera que el compositor escribiría música para teclado, debido a los límites que la naturaleza del instrumento poseía en cada uno de ellos. Por lo tanto, es necesario describir brevemente las características de aquel instrumento denominado *fortepiano*, el cual era el elegido en la época *mozartiana* para interpretar las sonatas para piano, y cómo las mismas tendrían un impacto, por un lado, físico y técnico, y por otro, sonoro y audible en la manera de interpretar el muy dinámico y capaz instrumento que actualmente es considerado como estándar para todo tipo de obras compuestas para teclado, incluyendo, aquellas del barroco.

El fortepiano es una versión temprana del piano de cola moderno, el cual fue el instrumento predilecto de utilización de los compositores que escribían sus obras para teclado entre finales del Siglo XVIII y principios del Siglo XIX. Por lo tanto, este fue el instrumento que Haydn, Mozart, y en un principio, Beethoven, conocieron y para el cual los dos primeros compusieron su enorme abanico de sonatas para teclado.

Tal como su nombre lo indica en italiano, el fortepiano puede variar en el volumen según la presión ejercida a la tecla, es decir, es sensible al tacto al igual que el piano moderno y contrario a su predecesor, el clavecín. Este importante detalle se sumaría a la habilidad de poder realizar un acompañamiento con la mano izquierda delicado en sonido, mientras que la mano derecha destacaría la melodía con mayor volumen, una práctica recurrente en el clasicismo. Su construcción es de un cuerpo notoriamente más ligero y pequeño que aquella del piano de cola por lo que inmediatamente se piensa en un cambio en la capacidad sonora del mismo. Su rango oscilaba entre 4 y 5 octavas, sus teclas eran mucho más pequeñas y su timbre era incuestionablemente distinto al del piano de cola. A partir de la segunda mitad del Siglo XIX, el fortepiano cayó en desuso debido a las grandes nuevas virtudes y capacidades que tendría su sucesor, por lo cual éste dejó de ser construido y actualmente se utiliza únicamente para interpretar versiones históricamente informadas.

Todas estas características del instrumento influyeron masivamente en la producción de música para teclado de Mozart; el rango del teclado que poseía el fortepiano no le permitiría realizar grandes *cadenzas* virtuosas ni pasajes de gran dificultad al estilo de Beethoven o Chopin, ni proponer un rango de dinámicas superior al de *forte* porque

simplemente la naturaleza del instrumento no permitía ejecutar las fuerzas sonoras características del romanticismo.

Es tal vez por estas razones que la música para teclado de Mozart se enfoca más en la limpieza, la articulación, el detalle y la riqueza melódica, que expresan el verdadero propósito de su composición. Gracias a eso, ésta debe ser interpretada con ciertas restricciones en cuanto a la técnica y el volumen; las manos siempre deben permanecer cerradas con los dedos recogidos, ya que, además del espacio limitado que ofrecía el fortepiano, las teclas eran de un tamaño más reducido y por lo tanto estaban a menor distancia entre ellas, por lo cual extender o abrir demasiado los dedos no permitiría tener un buen agarre para tocar, por ejemplo, escalas descendentes y ascendentes. Además, gracias al gran rango de volumen que posee el piano de cola, es necesario tener cuidado en no exagerar las dinámicas propuestas por Mozart, ya que podría dañar o perjudicar la obra, por lo que se requiere de una gran sensibilidad, conciencia y un profundo conocimiento del estilo.

Todos estos detalles son fundamentales para entender el porqué de unas decisiones interpretativas y el porqué de otras. Sin este conocimiento previo, la naturaleza musical *mozartiana* estaría en riesgo de ser atropellada mediante una interpretación no informada sobre la intención propuesta por el compositor y el estilo clásico característico del período y el autor cree que este factor y el conocimiento previo de los antecedentes logísticos son de absoluta relevancia para llegar a un entendimiento profundo y así poder argumentar con fundamentos los pormenores que llevan a tomar decisiones interpretativas en el discurso musical del estilo.

Sonatas para piano en el Siglo XVIII

Como fue mencionado anteriormente, la sonata para piano fue, junto con la sinfonía y el concierto, uno de los géneros más importantes que fueron trabajados y explotados durante el período clásico. A este tipo de sonata no se le debe confundir con la *sonata barroca*, desarrollada desde la segunda mitad del Siglo XVII hasta la primera mitad del Siglo XVIII por compositores como Vivaldi, Corelli, Bach y, en especial, Domenico Scarlatti, cumpliendo con características distintas a la también denominada *sonata clásica*, la cual es el punto central de discusión planteado por el autor.

Además de Mozart, si se habla del género de sonata para piano, es necesario conectar con otro compositor anterior a él, igual de relevante en cuanto al género de sonata, ya que escribió, con 52 aportes, la mayor cantidad de sonatas para piano que cualquier otro compositor de la época. Gracias al ingenio y rápida producción de Joseph Haydn

es posible obtener una de las fuentes más ricas en las cuales se puede ahondar para entender de manera cristalina el género de sonata y la estructura de forma sonata gracias a su sencillez estructural y que sin duda ayudan a comprender claramente lo que sucede teórica y musicalmente en la *Sonata K.333*, modelo de obra ejemplar de la construcción musical común del momento.

Por otro lado, casi medio siglo después del nacimiento de Mozart, y con el Siglo XIX observando sus primeros aportes musicales, Ludwig van Beethoven y Franz Schubert contribuirían con 32 y 23 aportes respectivamente, donde ambos desarrollarían una complejidad mayor mediante una innovación importante del género, que también se dio gracias a la llegada de un instrumento de teclado más avanzado y la cual consistía básicamente en la difuminación de la estructura, las partes formales y los materiales musicales. Estos dos compositores serían los últimos de la historia en componer un número significativo de sonatas para piano.

Así sería entonces, gracias a Haydn y Mozart, que la sonata clásica vería su auge durante la segunda mitad del Siglo XVIII, siendo uno de los géneros principales del clasicismo y romanticismo temprano. Sin embargo, Después de la muerte de Beethoven y Schubert, la sonata caería en un desuso absoluto a partir de la segunda mitad del Siglo XIX con la llegada e invención de una gran cantidad de nuevos géneros.

Período clásico: La primera era de oro de Viena

La Primera Escuela de Viena, o *La Primera Era de Oro*, como el recopilador sinfónico Peter Brown la llama, fue un período musical que se encuentra después del barroco y antes del romanticismo. Éste se llevaría a cabo con notoriedad gracias a los esfuerzos de 4 compositores en particular, aunque también existieron otros músicos relevantes en la época cuyas obras son raramente revividas. Cronológicamente hablando, Haydn sería el primer compositor que haría parte de este grupo, y el que sin duda tuvo el mayor éxito económico. Mozart vendría a aparecer en segundo lugar, con un éxito moderado y por el cual tuvo que luchar toda su vida. Beethoven, el único compositor extranjero del grupo que se afincaría en Viena, vino tercero y gozo de críticas positivas pero sufrió una vida tormentosa. Finalmente, y tal vez el compositor con menor influencia de los 4, Franz Schubert tendría también su lugar dentro del círculo musical vienés.

Es de gran importancia resaltar que, si bien al movimiento musical que ocurrió aproximadamente entre los años 1760 a 1830 se le denomina *Primera Escuela de Viena*, no existió una sociedad creada por estos compositores donde trabajaran de la mano, como sí ocurriría en el caso de *La Segunda Escuela de Viena* con Arnold Schönberg a la cabeza. A excepción de Schubert, los otros 3 compositores sí se conocerían. Haydn fue profesor de Beethoven por un tiempo y tocaría junto a Mozart en algunas ocasiones, siendo un gran ejemplo e influencia a seguir por parte de sus colegas más jóvenes. Sin embargo, jamás existió entre ellos un acuerdo sobre una manera predeterminada de componer. ¿Por qué entonces existen entre ellos tantas obras similares en cuanto a estructura, melodías, cadencias y armonías? Además de la obvia autoridad e influencia musical que Haydn ofrecía en sus trabajos, combinado con un intelecto propio por parte de los compositores, este período se caracterizaba no solo en la música sino también en el arte por mostrar “*un énfasis en la forma, simplicidad, proporción, claridad de la estructura, perfección, emocionalidad restringida, así como un llamamiento explícito al intelecto*” (Caves R.W. 2004, TDA), y a pesar de no haber creado una camaradería cercana, resulta evidente, al observar las características de la partitura, cómo los puntos y la descripción propuesta por Caves encaja en las sonatas para piano escritas por Haydn y Mozart, no siendo la *K.333* una excepción, ya que se cumplen con rigurosidad cada uno de estos detalles planteados.

La forma sonata en la Viena clásica

Según el *Diccionario Grove de Música*, la forma sonata es “*el principio más importante de la forma musical y de formalidad desde el período clásico hasta bien entrado el Siglo XX*”. (Webster, extracto en línea) La forma sonata fue introducida en muchos de los géneros populares de la época mencionados anteriormente, siendo aplicada, comúnmente, al primer movimiento de sonatas, sinfonías, conciertos y oberturas de ópera. De igual manera, y aunque ya existía otro tipo de construcción predestinado para los movimientos subsecuentes, haciendo uso de formas como el *Rondó*, *Tema y Variaciones* o *Minueto*, la forma sonata podía también estar, aunque poco comúnmente, desarrollada en otros movimientos de la obra, fuesen rápidos o lentos.

La forma sonata consistía en un estricto procedimiento que a través de los años pasó a ser notoriamente permisivo, como puede ser observado a lo largo de todo el Siglo XIX con la aparición de la corriente musical sucesora denominada *romanticismo*. Estas reglas, establecidas en el Siglo XVIII, tanto para Haydn como para Mozart, fueron sumamente respetadas, observándose pocas alteraciones y excepciones en el procedimiento constructivo a lo largo de sus 70 contribuciones en total, que por

consiguiente resultan ser ejemplos paradigmáticos de una fabricación ortodoxa de la forma.

El procedimiento era intelectualmente sencillo, donde era menester presentar 3 partes, cuya primera parte en algunas ocasiones contaba con una introducción. Es así como la idea de *exposición - desarrollo - recapitulación* fue el cimiento para construir una de las estructuras más populares en la historia de la música. Cada una de estas partes contaba con características propias que convivían en perfecta armonía para crear una pieza musical coherente.

Recordando las anotaciones de Caves, la formalidad fue un elemento de suma importancia en el clasicismo, y la forma sonata tendría las denominadas *funciones formales*, fundamentales para establecer su contenido. Aparecen las siglas *P-T-S-K*, cuya definición es objeto de otro espacio, pero que cumplirían con objetivos específicos, completándose entre sí y ayudando a separar una idea musical de la otra. Como no podía ser de otra manera, el contexto de la *Sonata K.333* hace que cumpla con una estricta aproximación a aquello que era esperado en la época; una clara seccionalización de la estructura y un contraste espaciado entre las funciones formales.

Sonata para piano No.13 en Si bemol mayor K.333

La *Sonata K.333* es una de las piezas para teclado más conocidas e interpretadas de Mozart, siendo por lo tanto un ejemplo pertinente del cual analizar los elementos musicales que hacen tomar decisiones interpretativas en la misma. Es una obra que consta de tres movimientos, donde los primeros dos están elaborados en forma sonata y el tercero en forma *rondó-sonata*. El primer movimiento lo caracteriza su inocente lirismo pero también traviesas figuraciones, frases simétricas, acompañamientos en *Bajo Alberti* y su naturaleza operística. En su libro *Eighteenth Century Keyboard Music* (1994), Robert Marshall anota sobre la pieza: “*De todas las obras de Mozart en el género, ninguna fusiona la gracia expresiva, humor, afecto, e integridad estructural con semejante equilibrio*”. (Marshall, 2003: 72, TDA).

Esta sonata es la obra que sucede inmediatamente en el catálogo de Köchel a las más famosas *Sonata K.331* y *Sonata K.332*, que aunque estén catalogadas juntas, la claridad de fechas de composición de las tres obras es aún objeto de debate. Libros como *Guía de Mozart* de Erich Valentin, que recopila las fechas y contexto de la vasta obra mozartiana, sitúan a la *Sonata K.331* como compuesta en París en 1778 mientras

que la *Neue Mozart Ausgabe Bärenreiter-Verlag* ubica a la *Sonata K.333* como compuesta en Linz en 1783. Según la prestigiosa editorial Bärenreiter, la fecha exacta de composición es un misterio, pero es muy posible que esta sonata haya sido escrita en una parada de pocos días realizada por Mozart y su esposa Constanze, de camino a Viena desde Salzburgo, en la pequeña ciudad de Linz, donde el compositor también escribiría su *Sinfonía No. 36*, también conocida como *Sinfonía de Linz*.

CONTEXTO ACTUAL

El piano de hoy

Las interpretaciones de obras para teclado que se llevan a cabo hoy en día en todo el mundo son en su gran mayoría ejecutadas en el moderno instrumento conocido como *piano de cola*. No obstante, instrumentos como el clavecín aún sobreviven, donde su mayor campo de acción se refugia en los acompañamientos de bajo continuo de las obras del período barroco. De igual manera, las obras del barroco y el clasicismo no son usualmente discriminadas por los pianistas modernos quienes las interpretan en su instrumento de formación; es común observar obras de Bach, Händel y Scarlatti interpretadas en el piano de cola, un instrumento que estos compositores jamás conocieron. Bajo esa idea, es evidente que el piano de cola no fue la herramienta predilecta de utilización por los compositores de estas dos épocas; los instrumentos de teclado han pasado por múltiples transformaciones, cada una con características distintas, desde la aparición de la música tonal en el Siglo XVII.

El fortepiano fue el instrumento de teclado que Mozart conoció y para el cual escribió toda su música del género. Si se hace una comparación minuciosa de los detalles que existen entre el fortepiano y el piano de cola, es evidente por qué el primero pasó a ser un instrumento obsoleto, a excepción de su uso en las interpretaciones históricamente informadas. El piano de cola supera a su predecesor en un inmenso abanico de posibilidades, siendo el más importante, quizás, el rango dinámico, y por lo tanto, sus capacidades en volumen son mayores. Además, su tacto es más sensible, haciéndolo un instrumento más difícil de controlar dinámicamente hablando. Tanto sus teclas como su arpa, cuerpo y martillos son más grandes, y éste posee 7 octavas, cuando el fortepiano variaba entre 4 y 5.

Es por estos detalles físicos y técnicos que Mozart resulta ser un desafío para todo intérprete, y su *Sonata K.333* no es la excepción, donde presenta fragmentos de especial cuidado, los cuales deben ser abordados con extrema sutileza para respetar el

estilo. Es necesario tener presente el rango dinámico, el tamaño del instrumento y todos los límites y capacidades que el fortepiano ofrecía en la época mozartiana para realmente aproximarse a su repertorio en el piano moderno bajo un criterio informado, y, ya conociendo las vastas opciones que su sucesor posee, utilizar las mismas para su favor, estirando las posibilidades interpretativas para lograr un sonido que se acerque a aquel familiar de la época pero que también explote convenientemente sus nuevas virtudes sonoras.

Daniel Barenboim

El argentino Daniel Barenboim es uno de los pianistas académicos más importantes de la segunda mitad del Siglo XX y del Siglo XXI. Porteño de nacimiento, desde muy temprana edad fue considerado por expertos de la música como un niño prodigio. Su extensa carrera como pianista, de más de 70 años de trayectoria, le ha permitido grabar un vasto repertorio que incluye el ciclo completo de sonatas de Beethoven, Schubert y Mozart. Además de su trabajo como intérprete, Barenboim es uno de los directores de orquesta más respetados del mundo, habiendo trabajado con las orquestas de mayor envergadura y prestigio del ámbito musical académico. Ha ocupado puestos como director musical en el *Teatro alla Scala* en Milán, la *Chicago Symphony Orchestra*, y la *Orchestre de Paris*. Actualmente está a cargo de la dirección de la *Staatskapelle Berlin* y de su propia orquesta privada, fundada en 1999, la *West-Eastern Divan Orchestra*, conformada por músicos de origen judío y árabe.

La inmensa trayectoria, experticio, virtuosismo y conocimiento musical hacen de Barenboim un candidato propicio para ser uno de los pianistas a evaluar, ya que todos estos factores son suficientes para obtener una información basada en un entendimiento académico del más alto nivel y que permite de esa manera, examinar una visión individual, original y bien fundamentada. Además, Barenboim ofrece una perspectiva interesante en su interpretación de la *Sonata K.333* ya que siempre ha rechazado, tanto como intérprete como director, las ideas propuestas por musicólogos sobre la interpretación históricamente informada, apartándose de las anotaciones que hace la editorial Bärenreiter en todos sus prefacios sobre las obras editadas. De igual manera, el argentino escoge su opción de tempo en las obras basado en la armonía y ritmo armónico, en lugar de fundamentarse en la evidencia histórica reflejada en las marcas metronómicas de los compositores, haciendo de su interpretación un producto con una percepción individualmente exclusiva.

Lang Lang

El trabajo de Lang Lang como pianista comenzó hace relativamente poco, realizando su debut internacional a comienzos del Siglo XXI. De origen chino, y al igual que Barenboim, demostró desde muy pequeño la facilidad que tenía para el piano, ganando diferentes competiciones internacionales de alto prestigio. Su trayectoria como concertista lo sitúa como invitado en las más importantes orquestas del mundo, y, pese a su corta edad, Lang Lang es uno de los pianistas más prolíficos y queridos por el gremio artístico gracias a su enorme habilidad interpretativa. Orquestas como la Filarmónica de Viena, Filarmónica de Berlín y *Staatskapelle Dresden* han servido como su base de grabaciones y conciertos de repertorio sinfónico que han trascendido como una de las fuentes modernas más aceptadas y aclamadas por el público y profesionales de la música.

Resulta atractivo el contraste natural que existe entre un pianista cuya carrera está próxima a acabar y otro del cual sus mejores años como intérprete aún están por venir, y si bien Barenboim carga con 7 décadas de trabajo en su espalda, las decisiones interpretativas tomadas por Lang Lang en cuanto a la *Sonata K.333* son dignas de ser analizadas precisamente por esa bocanada de aire fresco que el chino ofrece en cada una de sus presentaciones, por la manera innovadora, desafiante y hasta poco ortodoxa de aproximarse al repertorio pianístico. Lang Lang ha hecho escasas grabaciones de obras de Mozart, lo cual resulta también atrayente por la curiosidad que despierta un músico cuyas ideas del estilo no han sido lo suficientemente escuchadas ni criticadas por un colectivo en particular, haciendo de su versión de la *Sonata K.333* una rareza poco observada, pero con grandes cualidades musicales que la hacen propia y única de un pianista que define sus reglas individuales y cuyo carácter y musicalidad, siempre amarrados al estilo propuesto de una manera inalienable, estarán a salvo bajo su proposición interpretativa.

ASPECTOS TEÓRICOS GENERALES

Análisis estructural del primer movimiento de la sonata

Como ya fue aclarado en las cuestiones previas, los aspectos teóricos de este ensayo serán sumamente breves y reducidos con la intención de no desviar la propuesta originalmente planteada. No obstante, expondrán de manera clara y concisa los pormenores necesarios para comprender de forma general lo que ocurre dentro del primer movimiento a nivel armónico, estructural y formal.

Debido al prestigio que mantiene gracias a sus ediciones facsímiles, con un contexto histórico detrás de sus impresiones siempre descrito en el prefacio de sus ejemplares, y su limpieza y claridad en el texto musical, la versión que se utilizará para ejemplificar y detallar los fragmentos de la sonata será aquella publicada en 1986 por la casa editorial *Bärenreiter-Verlag*.

El primer movimiento de la *Sonata K.333* cumple con el procedimiento estándar de la construcción de la forma sonata, a excepción de un elemento que describiré más adelante. Por lo tanto, el movimiento abre de la siguiente manera:

Sin introducción, presentando a *P* (c.c.1-10) en la tonalidad de la obra mediante una melodía caracterizada por su lirismo y apoyaturas.

EXPOSICIÓN
Allegro

Entstanden in Linz, Ende 1783⁹⁹)

Bb: Fragmento inicial de P

Más adelante, se encuentra *T* (c.c.10-22) con el mismo material utilizado en *P*, que modula al quinto grado de la tonalidad original.

T

Material de P

Fragmento de T

F: V7

Inmediatamente después, sucedido de una gran semicadencia en Fa mayor, se presenta el tema de *S* (c.c.23-59) que tiene la anomalía de tener dos secciones, ya que existen dos temas distintos, los cuales el autor denomina *S1* y *S2*. El tema de *S1* (c.c. 23-38), al igual que el de *P*, se caracteriza por su lirismo expresivo combinado con repentinos cambios rítmicos acelerados que dan paso al tema *S2* (c.c.39-59), que desde su presentación ya demuestra tener un carácter enérgico y agitado con todo el movimiento que ocurre en semicorcheas y juegos dinámicos, logrando llegar a una

calma repentina que sin aviso vuelve a acelerarse para llegar a la cadencia auténtica perfecta, y, por lo tanto, al tema de cierre.

21 **S1** Fragmento de S1

Cesura medial

V F: I

Detailed description: This musical score fragment, labeled S1, begins at measure 21. It features a trill (tr) on the right hand. A 'Cesura medial' (medial caesura) is indicated by a vertical line with a circle at the end, occurring between measures 24 and 25. The fragment concludes with a cadence in F major, marked 'F: I'.

50 **S2** S2 es la única sección del movimiento en donde Mozart escribió dinámicas

Juegos dinámicos entre forte y piano

39

fp fp f fp fp

Fragmento de S2

Detailed description: This musical score fragment, labeled S2, starts at measure 39. It is characterized by dynamic markings: 'fp' (fortissimo-pianissimo) is circled in blue in measures 39, 40, 42, and 43. A 'f' (forte) marking is present in measure 41. The fragment is titled 'S2 es la única sección del movimiento en donde Mozart escribió dinámicas' and 'Juegos dinámicos entre forte y piano'.

Para finalizar la exposición, después de una cadencia auténtica perfecta en Fa mayor, aparece K (c.c.59-63) para cerrar la sección con un tema característico de esta función formal; melódicamente sencillo y armónicamente repetitivo.

59 **K**

F: V7 I

Detailed description: This musical score fragment, labeled K, begins at measure 59. It shows a key signature change from B-flat major to F major. The fragment concludes with a cadence in F major, marked 'F: V7 I'.

La sección del desarrollo cuenta con interesantes eventos musicales como lo son el uso de materiales previamente presentados, modulaciones a varias tonalidades menores, adornos y gran contraste tímbrico. "Cuenta con una agitada sección de desarrollo en modo menor, donde la escritura sincopada de la mano derecha batalla con las inquietas semicorcheas de la mano izquierda, mientras que el compositor explota el contraste de los registros al máximo posible" (Smith, 2008. TDA).

DESARROLLO **Material de P** 51

F: Fragmento inicial del desarrollo

Más adelante, después de modular a Fa menor, Do menor y Sol menor, regresa a la tonalidad de Si bemol mayor mediante un pedal de su dominante combinado con un acorde disminuido, para finalmente presentar la recapitulación del movimiento.

V7 **vii°2** **vii°2** **V7**

RECAPITULACIÓN

P

Bb: Fragmento inicial de la recapitulación

La recapitulación funciona exactamente de la misma manera que la exposición, salvo dos lugares concretos en *T* y *S2* donde ocurren cambios motivicos y armónicos que no alteran el flujo normal de la construcción de la forma. La más clara y obvia diferencia es que ahora el comienzo de *S* ocurre en la tonalidad original al igual que la *cadencia esencial para la estructura*.

Así es, pues, cómo esta sencilla pero concisa explicación de lo que ocurre en cuanto a materiales, estructura y zonas tonales, esclarece los sucesos más importantes que ocurren a nivel teórico en el primer movimiento de la sonata, para que, con los suficientes conocimientos al respecto, se pueda abordar interpretativamente la misma con una visión transparente de su elaboración arquitectónica.

DECISIONES INTERPRETATIVAS

Interpretación históricamente informada

Puesto que en la vida musical de hoy en día la música histórica desempeña un papel dominante. Está bien enfrentarse a los problemas relacionados con ella. Hay dos posiciones básicamente diferentes con respecto a la música histórica, a las que también corresponden dos formas completamente diferentes de interpretación: una la traslada al presente, la otra intenta verla con los ojos del tiempo en que fue creada. (Harnoncourt, 1982,)

Muchas de las decisiones de interpretación que los músicos profesionales toman están basadas en un conocimiento previo de diferentes factores que son relevantes a la hora de proponer un resultado artístico preparado para efectuar; el entendimiento del estilo, las influencias de otros músicos, opiniones expertas, grabaciones y un criterio históricamente informado permiten al intérprete tomar decisiones con mayor claridad y menor parcialidad. Uno de los aspectos más influyentes en los resultados de un producto sonoro es la información histórica del contexto en el cual una obra fue compuesta. Este criterio está basado en dos aspectos principales: el conocimiento y por ende la aplicación de los detalles técnicos y estilísticos de la época, y el uso de los instrumentos utilizados en el período que tienen características notoriamente distintas a los instrumentos modernos de los Siglos XIX y XX.

En cuanto a las propuestas de interpretación de Barenboim y Lang, el uso del instrumento de teclado del período clásico, el fortepiano, no entra en consideración, por lo que el segundo punto de distinción para una interpretación históricamente informada queda anulado, así como suele suceder en la práctica común desde el Siglo XX. No obstante, el primer punto discutido anteriormente se mantiene vigente y se puede percibir a lo largo de toda la obra en ambas ejecuciones. La técnica y la articulación mostradas exhiben un conocimiento árduo del estilo, que si bien son utilizadas de maneras diferentes, les permite a ambos músicos expresarse correctamente dentro de las posibilidades que el estilo clásico permite y que se caracteriza por su discurso cristalino en cada nota, que por ende, a la hora de su interpretación, demuestra una articulación clara y sin espacio para las sonoridades mezcladas, por lo que también el uso del pedal debe ser restringido.

En su libro, *La Música como Discurso Sonoro* (1982), el director Nikolaus Harnoncourt, experto en música del Siglo XVIII aclara que “*La articulación es el procedimiento técnico del habla [...] Según el diccionario Meyer (1903), articular significa ‘dividir,*

exponer algo punto por punto; hacer resaltar con claridad las partes individuales de un todo”. (Harnoncourt, 1982: 59)

Más adelante, para complementar su idea, Harnoncourt expone la siguiente idea:

Todos los teóricos de la época [barroca y clásica] han remarcado decididamente los paralelismos de la música con el lenguaje, la música se calificó con frecuencia como ‘lenguaje de los sonidos’. [...] La música anterior a 1800 habla, la música posterior pinta. La primera hay que comprenderla, igual que todo lo que se habla presupone comprensión, la segunda actúa por medio de sensaciones que no es preciso entender, sino satisfacer. (Harnoncourt, 1982: 62).

Si las palabras de Harnoncourt son comprendidas, es posible ver la conexión que hay entre el discurso oral y el discurso musical en el período clásico y la imprescindible importancia que supone la articulación y el claro entendimiento melódico, donde son éstos los aspectos más relevantes a destacar. Es claro que, según las dos opciones que Harnoncourt plantea al inicio de esta sección, Barenboim y Lang observan desde el presente su visión pianística en general, que de igual manera evidencia una construcción intelectual premeditada y consciente del género. En este caso, proponen opciones de articulación, que si bien son distintas entre sí, demuestran que existe más de una posibilidad de interpretar exitosamente una sonata de Mozart, salvaguardando el estilo sin alejarse de la sonoridad delicada, amable y restringida característica del clasicismo.

Estándares interpretativos del estilo clasicista

La articulación musical en los Siglos XVII y XVIII era, por una parte, algo totalmente sobreentendido para el músico, quien no tenía más que atenerse a las reglas generales conocidas para acentuar y para ligar, es decir, reglas de la ‘pronunciación musical’; por otra parte, había y hay, para aquellos lugares en los que el compositor quería una articulación determinada, algunos signos y palabras (como, por ejemplo, puntos, rayas horizontales y verticales y líneas onduladas, arcos de ligado, palabras como spiccato, staccato, legato, tenuto, etc.) que señalaban la ejecución requerida. (Harnoncourt, 1982).

Los estándares interpretativos del estilo clasicista están subordinados al manejo de la articulación. Existen numerosas reglas propuestas por prestigiosos académicos de la época que dan a conocer su punto de vista sobre el manejo de los grupos de notas. Leopold Mozart fue, mediante su *Tratado de los Principios Fundamentales del Violín*

(1756), uno de los pioneros en dar su punto de vista sobre el manejo de la articulación. En uno de sus ejemplos, Mozart describe que

Cualquier sonido, incluso el atacado con más fuerza, tiene por sí mismo un debilitamiento apenas perceptible, si no, no sería un sonido sino un ruido desagradable e incomprensible. Y ese debilitamiento se oye al final de cada sonido. Tales notas han de atacarse con fuerza y mantenerlas sin presionar de manera que progresivamente se vayan perdiendo hacia el silencio (Mozart, 1756: 122), ofreciendo una luz con respecto al correcto uso del sonido musical.

Otras anotaciones sobre la articulación incluyen el tema de la nobleza o vileza de las notas, donde las mismas tenían un valor jerárquico y por ende debían ser tocadas de diferentes maneras, acentuando las nobles y dándole reposo a las viles. Otros factores como el ritmo y el énfasis definían el tipo de articulación requerido; por ejemplo, cuando una nota corta era seguida por una más larga, la nota larga se acentuaba sistemáticamente.

La jerarquía es, pues, un elemento crucial para definir la articulación donde la armonía ocupa el primer lugar de la pirámide; las disonancias y acordes tensionantes deben ser siempre acentuados mientras que las resoluciones no pueden serlo por su naturaleza en estado de reposo donde la calma reina. Leopold Mozart luego se refiere a este efecto en su libro con la descripción de “*perdiéndose*”, término que sobreviviría a lo largo de los siglos y sería empleado por grandes compositores como indicación expresiva.

Estos son algunos de los estándares interpretativos aceptados y efectuados por directores, intérpretes y colectivo académico, que se fundamentan en una nutrida investigación histórica de las razones que llevan a tomar ciertas decisiones. Sin embargo, y como lo plantea Harnoncourt al principio de este apartado, donde después añade que “*Lo más importante para nosotros es a menudo lo que no está escrito, pues aquello que era conocido en general, lo que se sobreentendía, no lo describieron*” (Harnoncourt, 1982: 65), muchas de las decisiones que se tomaban en esa época en cuanto a la interpretación del estilo y la articulación, decisiones que aún son definidas por el mismo fundamento, están basadas en un instinto que excede cualquier explicación teórica y es el hecho de sobreentender la intención del compositor gracias primero, a la costumbre y la educación auditiva, y segundo, a un claro discurso musical con una finalidad concreta, donde es fácil definir el tipo de articulación a emplear. Esta es una razón contundente que explica la razón por la cual no se observan con

frecuencia indicaciones de articulación ni dinámicas en la edición facsímil presentada por Bärenreiter.

Afirmar si Barenboim y Lang recurren al contexto histórico o a su instinto empírico y académico sería una aseveración abstracta, ya que es imposible determinar con exactitud el porqué de las decisiones interpretativas específicas que ambos decidieron aplicar a su *Sonata K.333*. Lo cierto es que, gracias a las investigaciones disponibles sobre el estilo clásico, es posible aproximarse con un enfoque críticamente justificado a las versiones de los dos pianistas y poder, bajo un conocimiento histórico y teórico, examinar los acontecimientos musicales conservando una mirada imparcial, donde se expondrán diferentes argumentos igualmente válidos.

Daniel Barenboim y Lang Lang: Diferencias y similitudes en la interpretación

Los contextos en los que ambos pianistas interpretaron las versiones escogidas para analizar son completamente distintos, lo cual ofrece una perspectiva refrescante debido a la naturaleza contrastante que ofrecen ambos entornos. Daniel Barenboim grabó en video el ciclo completo de sonatas de Mozart en el palacio alemán *Münchner Residenz* en 1990, donde naturalmente incluyó la *Sonata K.333*. Barenboim tenía 57 años al momento de la grabación. La duración de su versión del primer movimiento toma 7 minutos y 19 segundos. Lang Lang interpretó en un concierto del festival de *BBC Proms* de 2008 la *Sonata K.333*, en el *Royal Albert Hall* de Londres, Reino Unido. Lang tenía 24 años al momento del concierto. La duración de su versión del primer movimiento toma 7 minutos y 50 segundos.

Las anotaciones de las decisiones interpretativas de Barenboim estarán marcadas en color rojo, mientras que aquellas de Lang serán exhibidas en color azul. En caso de que ambas decisiones coincidan, las indicaciones estarán marcadas con color verde.

Ambos pianistas deciden mantener un tempo relativamente estable a lo largo del movimiento, con pequeños cambios puntuales del mismo en diferentes secciones que crean un contraste importante de velocidad. La indicación *Allegro* escrita por Mozart es entendida por ambos músicos de manera parecida, la cual oscila entre los 120 y 130 *bpm* para los dos, lo que hace que la duración del movimiento sea muy similar, con únicamente 31 segundos de diferencia.

En el comienzo de la exposición, los pianistas parecen mantener un equilibrio caracterizado por su uniformidad. Sin embargo, aproximándose al final de *P*, coinciden

en construir tres elementos de fraseo y articulación destacados por su dinamismo musical, expresados de la siguiente manera:

Se respetan las indicaciones de articulación

Punto máximo de llegada en la frase

mf p

El punto de llegada es el mismo, que viene preparado desde el compás anterior con un *crescendo*. Además es importante notar cómo Barenboim y Lang, mientras respetan las directrices de Mozart en el compás 7, hacen uso de la articulación en *staccato* en la mano izquierda del compás 9 que originalmente no ofrece indicaciones de cómo tocarlas.

Más adelante, dos compases después de la presentación de S, los pianistas vuelven a coincidir, omitiendo la indicación en el compás 25 de armar la frase en dos grupos y por el contrario la resuelven en el siguiente compás, donde comienzan con la siguiente idea de fraseo con la misma intención de hacer *crescendo* pero construida desde lugares diferentes.

25 tr

Cresc. Cresc.

Cresc. Cresc.

El punto en el que tal vez haya mayores diferencias interpretativas en toda la exposición es en la presentación del tema S2 y los compases subsiguientes. En ambas versiones se puede observar un comportamiento rico en fraseo y articulaciones. El inicio de S2 consiste en dos frases idénticas que se repiten. Los músicos con

experiencia saben que la regla general cuando esto ocurre es que es recomendable diferenciar una frase de la otra mediante diferentes usos de articulación y volumen, buscando combatir la monotonía y causar diferentes efectos sonoros según lo vea adecuado el intérprete. Barenboim, por el contrario, resuelve tocar ambas frases por igual y respeta las dinámicas escritas por el compositor mientras que Lang decide sorprender tocando el pasaje con un notorio contraste de dinámicas, obviando las indicaciones propuestas por Mozart, que no obstante hacen del fragmento uno más rico en sonoridad y más interesante musicalmente. Posteriormente, ambos prosiguen su discurso con propuestas distintas pero racionalmente coherentes.

The image shows a musical score for piano, specifically measures 39 to 42. The score is annotated with several boxes and circles highlighting differences between two interpretations: Barenboim (represented by blue annotations) and Lang (represented by red annotations).

- Blue boxes (Barenboim's approach):**
 - "Se mantiene la dinámica en piano" (Maintains dynamics in piano) at measure 39.
 - "Forte subito" (Forte subito) at measure 40.
- Red boxes (Lang's approach):**
 - "Punto máximo de llegada en la frase" (Maximum point of arrival in the phrase) at measure 40.
 - "Se omite indicación de articulación" (Articulation indication is omitted) at measure 40.
- Other annotations:**
 - Pink circles highlight dynamic markings: *fp* (piano) in measures 39 and 40; *f* (forte) in measure 40; *p* (piano) in measure 41; *pp* (pianissimo) in measure 42.
 - A red arrow points to a dynamic change in measure 42.

A text box at the bottom explains: "Lang decide obviar las dinámicas propuestas por Mozart encerradas en fucsia con motivo de sorprender mientras que en este caso Barenboim sigue estrictamente al papel" (Lang decides to ignore the dynamics proposed by Mozart, enclosed in pink, with the motive of surprising, while in this case Barenboim follows the score strictly).

El siguiente fragmento que es especialmente rico en contraste es donde se presenta la primera parte del desarrollo. En este pasaje se pueden apreciar diferentes opciones posibles de dinámicas y fraseos que introducen Barenboim y Lang desde dos perspectivas antinómicas, donde cada una guarda su intención individual y se van construyendo a medida que avanza la música. La construcción que propone Barenboim es más moderada en un principio, y ésta intenta progresivamente alcanzar un punto de llegada máximo que será en el compás 71, para después iniciar la siguiente frase. Lang por el contrario, ofrece una intercalación entre dos dinámicas que luego se adhieren orgánicamente a su propuesta de realizar todo el desarrollo en un volumen moderado, logrando un carácter que se ejecuta coherentemente pensando en el ambiente sombrío de la tonalidad de Fa menor.

64

p *mf* *p* *mf*

67

p Cres - - - - - cen - - - - - do -

71

pp *f* *p* *f*

Al aproximarse a la *cadencia esencial para la estructura* se observa en las propuestas musicales de los intérpretes diferentes comportamientos con enfoques distintos los cuales son abordados como lo muestra la siguiente gráfica:

147

Accelerando

p *crescendo* *f*

Misma articulación a lo largo de la figuración

Indicaciones del compositor omitidas por ambos intérpretes

150

p *f*

Escala cromática descendente en calidad de acompañamiento para Barenboim y destacada melódicamente por Lang

Inmediatamente llama la atención la intención formulada por Barenboim de acelerar el tempo a partir del compás 147 que se manifiesta por una insistencia en las corcheas de la mano izquierda y cuyo ritmo armónico cambia por blancas. Este comportamiento resulta inusualmente atractivo ya que en la práctica común del clasicismo es infrecuente detectar cambios de tempo repentinos que el compositor no especificó en su escritura. En esta oportunidad los pianistas coinciden en la articulación de las corcheas de la mano izquierda en los compases 147 y 148, lo cual, en ambos casos, produce una sensación de ligereza en el pasaje. Además, omiten las indicaciones de dinámica sugeridas por Mozart para crear sus propias propuestas interpretativas con razonamientos distintos a los del compositor. Es asimismo interesante notar la alternativa insinuada por Lang en el compás 152, donde pretende resaltar la melodía intrínseca en el acompañamiento de la mano izquierda que comienza con una escala cromática descendente, mientras que Barenboim mantiene en su melodía reinante a las obvias semicorcheas de la mano derecha.

En la siguiente gráfica se observa el fragmento final del movimiento, es decir, los últimos 4 compases de *K* de la recapitulación. En ella, es posible notar ideas completamente contrastantes para concluir esta primera parte de la sonata. En primer lugar, se repite el comportamiento recurrente que se apreciaba en la gráfica anterior, donde Lang desea resaltar de manera insistente y dándole un notorio énfasis a las notas encerradas en azul, que hacen parte de la melodía oculta del acompañamiento de la mano izquierda que ocurre en el compás 162. Nuevamente, para Barenboim, estas notas mantienen su categoría como complemento de la melodía principal en las semicorcheas de la mano derecha por lo que no les otorga especial atención.

Una de las diferencias más importantes y notorias que existe en todo el movimiento es el tempo escogido para finalizar el mismo, ocasionando un gran contraste entre las versiones. Como aparece resaltado en la siguiente gráfica, Lang comienza su frase final proponiendo un muy extendido *ritardando* que aparece a partir del compás 163 y se expande hasta llegar a la resolución final. Barenboim, por otro lado, toma el camino contrario y decide acabar el movimiento de la forma más ortodoxa y cuadrículada posible, con un final que llega repentinamente sin dar la posibilidad de preparar al oyente para intuir la llegada del final del movimiento.

A pesar de las diferencias abismales de tempo de los últimos tres compases, ambos pianistas parecen ponerse de acuerdo con dos ideas musicales: la articulación punteada de la mano izquierda en negras y el *diminuendo* natural de la resolución de la

tensión armónica en el último compás que evoca y pinta el gesto de la vena y el cual es estándar para todos los finales del período clásico.

162

Ritardando molto alla fine

Senza ritardando

Nuevamente se presenta un énfasis en destacar la melodía oculta del acompañamiento en Lang

De esta manera, se concluye un análisis interpretativo ejemplificado que abarca numerosas posibilidades musicales propuestas por dos de los mejores pianistas clásicos que ocupan hoy un espacio de opinión musical académicamente fundamentado, y quienes presentan en algunas ocasiones ideas completamente opuestas mientras que en otras es posible advertir su similitud, evidenciando así la subjetividad que la interpretación musical guarda en su ADN. Sin embargo los músicos exhiben siempre ideas con un raciocinio coherente detrás de la toma de sus decisiones interpretativas, que sin lugar a duda enriquecen la enorme paleta de las posibilidades en las cuales se puede abarcar el repertorio, además de influir y alimentar positivamente el criterio y discernimiento al momento de proponer y ejecutar una idea musical.

CONCLUSIONES

Cuando se escoge el camino de la interpretación musical académica, es de carácter fundamental evaluar todos los aspectos universales que el mismo implica. Sería prematuro aproximarse a la obra de un compositor sin tener en cuenta todos los elementos históricos que la rodean ya que tener un contexto claro de las circunstancias que en algún momento rodearon al compositor es de vital importancia para un mejor entendimiento del estilo y de las intenciones musicales y así poder abordar coherentemente las ideas de fraseo, dinámicas, articulación y tempo. La historia documentada enseña y da una luz del pensamiento racional de la época, ayudando, mediante las herramientas tecnológicas del presente siglo, a complementar esas ideas expuestas en la antigüedad, innovando a través de una percepción que, aunque influenciada por el pasado, siempre será naturalmente individuales gracias a las distintas maneras en las que cada intérprete en particular entiende una propuesta musical.

Es por esas razones que las diferentes versiones de la música para teclado, de cámara, sinfónica u otras opciones de género que fueron estudiadas e interpretadas a lo largo de los años y de las cuales es posible palparlas auditivamente gracias a las grabaciones y videos hechos desde la segunda mitad del Siglo XX hasta hoy, jamás representarán una copia idéntica de sus pares, evidenciando el vasto mundo de las posibles consideraciones para la interpretación y dando de nuevo un asentamiento más robusto y firme al concepto de *subjetividad*, el cual es de absoluta relevancia y necesidad en el universo sonoro para poder crear un producto único y propio.

Mediante sus versiones de la *Sonata K.333*, Daniel Barenboim y Lang Lang nos demuestran la enorme paleta de posibilidades interpretativas, que en muchas ocasiones están batallando entre sí, con ideas musicales completamente diferentes en una misma frase o pasaje, pero que de igual manera exponen un comportamiento armonioso y similar en otras de sus decisiones que en conjunto manifiestan, a pesar de desafiar o acatar las propuestas musicales escritas por Mozart, el carácter subjetivo y único necesario para la construcción de una obra y su definición e identidad individual como producto artístico.

BIBLIOGRAFÍA

- Barenboim, Daniel. *A Life in Music*. Arcade publishing, 2002.
- Caplin, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University Press, USA, 2001.
- Marshall Robert. *Eighteenth-Century Keyboard Music*. Taylor & Francis Ltd, 2003.
- Hepokoski, James y Darcy, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth Century Sonata*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006.
- Harnoncourt, Nikolaus. *La música como discurso sonoro: hacia una nueva comprensión de la música*. Residenz Verlag, 1982.
- Hill, William G. *Recapitulation in Classic and Early Sonata Form*. Bulletin of the American Musicological Society, 1943.
- Lang Lang; David Ritz. *Journey of a Thousand Miles*. Aurum Press, 2014.
- Lawson, Colin; Stowell, Robin. *The application of primary sources: The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge University Press, 1999
- Mozart, Leopold. *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. Oxford University Press, 1948. Original de 1756.
- Mozart, W.A. *Klaviersonaten II*. Bärenreiter Verlag, 1982.
- Pepelea, Dan. *Structural Landmarks in the Evolution of the Sonata Form*. Bulletin of the Transilvania University of Braşov Series VIII: Performing Arts, Vol. 7 No. 1, 2014.
- Powers, Wendy. *The Piano: The Pianofortes of Bartolomeo Cristofori*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2003.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. W. W. Norton & Company; Revised edition, 1988.
- Schmidt-Beste, Thomas. *The Sonata*. Cambridge Introductions to Music. Cambridge University Press, 2011.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres que siempre apoyaron mi elección de carrera y son lo más importante. A mi hermana que siempre fue mi fan número 1. A mis 4 maestros de piano; Oxana, Sergei, Radostina y Olga. A mi querido maestro de dirección Luis Guillermo, quien todos los días me hace ver con hambre de conocimiento al mundo musical y me inspira a ser la mejor persona y el mejor director posible. A la Orquesta Sinfónica Javeriana por permitirme construir mi futuro. A la Orquesta de Cámara Tarantella Nova por darme el espacio para incrementar mi nivel profesional. A mi concertino Juan David. A los contados profesores de otras áreas que son una fuente inagotable de conocimiento y seres humanos excepcionales que hacen parte del músico que soy hoy; Eunice, Nicolás, Maria Jimena, Francisco, Camilo, Darío y Luis Gabriel. A Christian por saber siempre qué es lo mejor para mí. A mis grandes amigos que siempre están cuidándome la espalda; Pericles, Popote, Wilson, Maldo, Gordo, Víctor, Piter, Ara, Dani, Mateito, Rambito, Fonegro, Mr. Amaris, Geppetto, Ibañez, Sanabria y al Compita. A Ms. Romero. A Alejita y Natalia.