

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES  
ESCUELA DE POSGRADO

MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE  
MÚSICA DE CÁMARA



**Aproximaciones interpretativas a la Balada  
de la Sonata para violín y piano de  
Leoš Janáček: del análisis a la  
performance en el violín**

Memoria final para optar al título de  
Magister en Interpretación de Música de Cámara

Autor: Prof. Mariano Ceballos

Director: Mag. Carlos Santi

2024



## Índice

<b>Agradecimientos .....</b>	<b>4</b>
<b>1. Acerca del estudio.....</b>	<b>6</b>
1.1. Introducción .....	6
1.2. Aproximaciones preliminares a la problemática .....	7
1.3. Preguntas de investigación .....	9
1.4. Hipótesis.....	10
1.5. Objetivos.....	10
1.6. Propósitos.....	11
1.7. Estrategia metodológica.....	11
<b>2. Sobre el compositor y la obra.....</b>	<b>14</b>
2.1 El compositor .....	14
2.2 El estilo .....	17
2.3 La sonata para violín y piano .....	20
<b>3. Sobre la partitura.....</b>	<b>23</b>
<b>4. El análisis y la praxis interpretativa.....</b>	<b>25</b>
<b>5. Sobre la Balada.....</b>	<b>33</b>
5.1. Melodía .....	33
5.2. Ritmo .....	35
5.3. Armonía .....	35
5.4. Forma .....	38
<b>6. Análisis interpretativo.....</b>	<b>41</b>
6.1. El tempo.....	41
6.2. La dinámica .....	46
6.3. El arco.....	50
6.4. El vibrato.....	53
6.5. La digitación .....	54
<b>7. Definición de criterios interpretativos para la performance de la Balada.....</b>	<b>61</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>64</b>
<b>Referencias bibliográficas .....</b>	<b>66</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>70</b>

## **Agradecimientos**

A mi familia, por el apoyo y acompañamiento en este período de estudio y aprendizaje.  
A mis amigos y colegas músicos. A Carlos Santi por su invaluable aporte y a los profesores de la maestría.

*“El gran arte consiste en pensarlo todo y realizarlo como si fuese en el momento”*

*Daniel Barenboim*

# 1. Acerca del estudio

## 1.1. Introducción

El acto de interpretar reúne la asimilación de un conjunto de conocimientos que pueden incorporarse a través de procesos de análisis a fin de razonar, concientizar y lograr de forma eficaz las distintas resoluciones técnicas e interpretativas. Estos procesos mentales surgen a partir del análisis técnico musical y la aplicación real y práctica desde el rol del intérprete, materializando las intenciones musicales cuando se logran plasmarlas en la ejecución.

Según diversos autores toda interpretación lograda deviene del rigor técnico que se aplica a la misma y una partitura determinada requiere, desde el enfoque del violín, múltiples elementos específicos que el ejecutante debe poseer previamente como parte de su formación. Asimismo, elementos nuevos pueden descubrirse a medida que se analiza la obra en cuestión. Este proceso, donde se incluye el estudio de cuestiones técnicas y musicales, muchas veces no se logra dominar ya sea por falta de nivel instrumental o por situaciones en la ejecución que no se asimilan correctamente sin saber qué decisiones interpretativas deben seguirse.

El objetivo de este trabajo surge de la necesidad de proponer la construcción de criterios interpretativos a partir de una forma de resolución analítica de manera eficiente y consciente para no dejar supuestos musicales que puedan engañar al intérprete, logrando versiones frustradas o insulsas. Potenciando los límites técnicos propios y simplificando los procesos mentales para una instancia real, práctica y superadora en la ejecución técnica e interpretativa de la música de Leoš Janáček.

Esta división entre teoría y práctica sucede permanentemente al emprender una partitura, pues al momento de concientizar conocimientos sobre la interpretación muchas veces se imita una acción sin razonar plenamente lo que se realiza o sin poder explicar de forma fundamentada, más allá de los movimientos automatizados e inconscientes que se ejecutan.

Asimismo, la teoría y el análisis de las distintas obras que se alcanzan a interpretar pueden considerarse fuera de un enfoque tradicional y relacionarse de forma más fructífera desde el rol del intérprete. La Balada de la sonata de Leoš Janáček surge así como una propuesta interpretativa a tal fin.

## 1.2. Aproximaciones preliminares a la problemática

Según Edward Cone “toda interpretación válida representa, no una aproximación a un ideal, sino una decisión” (Cone, 1968: 19). Para determinar cierto camino interpretativo se busca reflexionar, desde el análisis musical, la asimilación de conocimientos que proporcione los recursos necesarios a fin de acercarse a una versión propia del texto musical que se abarcará. La problemática de esta cuestión surge cuando se presentan múltiples posibilidades de estudio de la obra y lleva a deliberar qué tipo de análisis musical es conveniente para esa interpretación y de qué forma se puede observar y estudiar la música que se desea interpretar.

Esta visión del enfoque analítico puede considerarse a veces subestimada o ignorada desde el enfoque del intérprete pues es común construir una creencia que se encuentra lejos de la acción performática y lleva a pensar la carencia de sentido en la formación del ejecutante al momento del estudio diario de un instrumento sobre una música determinada. John Rink en relación a esto se refiere:

“Una de las maneras en que los músicos pueden satisfacer su sed de conocimiento musical es aprendiendo técnicas más rigurosas, no tanto para aplicarlas posteriormente a la interpretación como para asimilar terminologías y conceptos que puedan mejorar su capacidad para explicarse a sí mismos y a los demás lo que está ocurriendo en la música. No es tanto al conocimiento a lo que temen algunos intérpretes como a los posibles requerimientos relacionados con él.” (Rink, 2006: 62)

Para llevar a cabo este trabajo se indaga sobre los métodos de análisis desde el estudio de aspectos y elementos de la partitura que tengan una incidencia en la construcción de la interpretación, con el fin de obtener nuevas relaciones entre el rol del intérprete y la performance de la Balada de Leoš Janáček. Pues el propio Rink (2006) describe que un estudio analítico riguroso puede contribuir al intérprete a resolver problemas conceptuales o técnicos pero frecuentemente éste entiende la música de un modo similar a los que realizan un análisis exhaustivo pero en términos diferentes. Es por ello que se buscan las distintas relaciones entre estos dos aspectos que se tratará de comprobar y la cercanía entre ambos de acuerdo a la perspectiva del propio intérprete.

También es probable que se descubran cuestiones interpretativas para las cuales no se encuentren nuevas respuestas definidas y a raíz de la posible complejidad de determinados extractos musicales de la obra, se necesite la convergencia de varios

factores técnicos para establecer una renovada propuesta interpretativa. Pues muchas veces se puede construir inconscientemente nuevos criterios o formas de implementar técnicas de análisis que son consecuencia de la acción performática, generando nuevas posibilidades técnicas a partir de esa experiencia.

Por otra parte la problemática de las decisiones interpretativas que se puedan definir se sustentan en los diversos elementos técnicos que la obra requiere, confrontándose como desafío a una forma de pensar el desarrollo de dichos recursos del violín fuera de los cánones tradicionales para una interpretación según la época en que fue escrita si se considera su particularidad estética y el eminente carácter de inspiración folclórica y nacionalista<sup>1</sup>.

Robert Gerle (1983) propone un enfoque donde se practica lo obvio. Con esto se refiere a los procesos técnicos que parecen dominados por el intérprete y luego al momento de la ejecución pueden no otorgar los resultados deseados. De forma que lo que parece fácil y se considera por supuesto, termina siendo otra cuestión para preocuparse y estar pendiente al haber dado por entendido dichos procesos.

Esto otorga una visión sobre la interpretación de lo escrito, considerando que si bien se pueden abarcar los mismos elementos como objeto de estudio, cada intérprete posee distintas maneras de analizar, resolver y reelaborar técnicas estableciendo digitaciones, arcadas, dinámicas y *tempi* propios, más allá de las que son establecidas por la técnica violinística de forma general.

Estas problemáticas pueden identificarse cuando se abarca el tratamiento de las tonalidades propuestas en la obra con múltiples alteraciones que obligan a una mayor labor de la mano izquierda y la relación consciente necesaria para la distribución física de los dedos conforme una digitación que proporcione cierta seguridad durante la performance de la Balada. La complejidad del material musical desde las tonalidades escritas conlleva la búsqueda de soluciones que puedan otorgar el equilibrio entre el elemento técnico y la parte interpretativa.

Los pasajes determinados por el compositor a interpretar de forma libre, según la influencia de la música gitana (Novak, 1999), lleva a reflexionar sobre cómo utilizar el recurso del *vibrato*, un elemento considerado vital en la interpretación violinística, según

---

<sup>1</sup> Nacionalismo: utilización de materiales o temas que son reconocibles como nacionales o regionales. El uso directo de la música folclórica a través de melodías, ritmos y armonías inspirados por este tipo de música en la zona de Moravia.

la necesidad y dominio de distintas velocidades del mismo a fin de acercarse al estilo rústico que se requiere sin que desborde un romanticismo exacerbado propio de los compositores de la época.

El tratamiento del ritmo es para Janáček una forma característica en su discurso compositivo. Se considera que, si bien la influencia folclórica es parte vital de la obra, el compositor no deja músicas ni frases explícitas<sup>2</sup> por lo que resultará un mayor desafío resaltarlas en la interpretación. La labor más que obligada y necesaria de encontrar una fluidez y conexión entre las distintas partes de caracteres diversos, pero de una unidad necesaria, se encamina hacia la encrucijada de cómo construir un collage desde la producción de múltiples sonoridades.

Otra cuestión que se encuentra como desafío para la interpretación desde el análisis corresponde al estilo compositivo de Janáček y la estructura formal del movimiento en relación a las múltiples melodías concentradas, figuraciones repetidas y motivos compositivos de ostinatos<sup>3</sup>, poco común en el tratamiento técnico del violín. Janáček se refería a ello como un intento de “satisfacer el potencial limitado de una mente humana” (Skoumal, 1992: 31). Esta concentración discursiva en unos pocos compases que se encuentran permanentemente en la Balada lleva al intérprete a preguntarse qué decisión interpretativa debería tomar para acercarse al estilo de la obra desde su enfoque a fin de diferenciar cada intervención melódica que forman el complejo sistema estilístico del compositor.

La elección de la Balada de la sonata para violín y piano de Janáček tiene como finalidad hacer hincapié en todas las particularidades antes descritas a fin de lograr un desarrollo más profundo y consciente de la interpretación desde el análisis como intérprete.

### **1.3. Preguntas de investigación**

¿Qué elementos analíticos se pueden incluir en la construcción de una interpretación?

¿Cómo obtener una mayor relación entre distintas técnicas de análisis y la acción performática?

¿Qué conocimientos pueden incorporarse para mejorar la capacidad de análisis de una obra y la transmisión de los mismos?

---

<sup>2</sup> Ver Cap. 2.2.

<sup>3</sup> Ibid. 29.

¿Cómo se resuelven las problemáticas técnicas e interpretativas en la Balada de Leoš Janáček de forma consciente y eficiente?

¿Cómo se implementan nuevos elementos interpretativos desde la perspectiva del intérprete partiendo de procesos analíticos no tradicionales?

¿Cómo se combina los tradicionales paradigmas técnicos con nuevos enfoques prácticos y reales para un ejecutante con determinado nivel sin idealizar la ejecución musical?

## **1.4. Hipótesis**

La construcción de una propuesta de criterios interpretativos en el violín para la Balada de Leoš Janáček se desarrolla a partir del análisis de recursos estilísticos y técnicos propios del instrumento según la perspectiva del intérprete.

## **1.5. Objetivos**

Los objetivos de este estudio es reflexionar en relación a las distintas problemáticas técnicas e interpretativas que enfrenta el violinista en la performance de la Balada de la sonata de Leoš Janáček, vinculando conocimientos de análisis del campo de la teoría musical con las metodologías de análisis propias de la acción performática, basándose en evidencia empírico-analítica.

### **1.5.1. Objetivos generales:**

- Problematizar el rol del intérprete en la performance musical.
- Establecer relaciones entre los procesos analíticos y la interpretación.
- Abordar la problemática interpretativa de una obra musical desde el análisis del intérprete.

### **1.5.2. Objetivos específicos:**

- Reconocer nuevas técnicas de análisis de los recursos interpretativos en el violín.
- Identificar y desarrollar recursos técnicos del violín que forman parte del texto musical.
- Explorar las posibilidades de una propuesta interpretativa a partir del análisis de recursos técnicos del instrumento.

## 1.6. Propósitos

La intención de la investigación se realiza como un proceso metodológico de poder llegar a una propuesta interpretativa con la búsqueda de herramientas necesarias a partir del análisis del texto musical. Es importante destacar que a través de estos conceptos aplicados del análisis se podrán desarrollar diversas cuestiones técnicas que se vinculen con la construcción de una interpretación a fin de optimizar la intuición interpretativa y ampliar los conocimientos sobre esta. En este sentido la propuesta se orienta a la construcción de una mirada más comprensiva sobre la construcción de la obra y sus implicancias a los efectos de incidir en los criterios interpretativos.

## 1.7. Estrategia metodológica

Como primera instancia se realiza un marco teórico que aporta categorías conceptuales para pensar la acción performática del instrumento y los procesos de análisis para la interpretación como ejes principales de la reflexión acerca del violín en el repertorio de música de cámara. Para ello se enfoca en las distintas perspectivas para el análisis musical sin una forma establecida pues depende tanto de la música como del analista y del motivo por el que se hace el análisis (Cook, 1987). Desde allí se comienza a recolectar conceptos para el análisis de la obra musical y poner en diálogo con los elementos que puedan surgir de lo que luego comprende la etapa del análisis desde el enfoque del intérprete.

Previamente a la instancia analítica se continúa situando al compositor Leoš Janáček y la obra donde se encuentra comprendido el movimiento que será objeto de estudio en la sonata para violín y piano. A través de una contextualización histórica de su vida compositiva se describe y caracteriza la obra del compositor según el período en el cual transcurre su creación y las principales particularidades estéticas de la época.

A continuación se aborda puntualmente el segundo movimiento de la sonata denominada Balada, realizando un primer nivel de análisis que incluyen los aspectos musicales generales, relacionados con la melodía, la aproximación al ritmo, la constitución armónica, la forma y tonalidad en la que se encuentra estructurada la música. Luego de este primer nivel de análisis se identifica desde la práctica musical del movimiento otra instancia sobre diversos categorías conceptuales a fin de reflexionar sobre el instrumento y la relación con la partitura.

A continuación se recopila las versiones existentes publicadas por la editorial Universal Edition donde se realiza una comparación de forma precisa según las distintas categorías analizadas. Es importante conocer el material bibliográfico con el que se lleva a cabo la tarea de estudio pues el mismo presenta dos ediciones que pertenecen a una revisión por parte de violinistas checos. Josef Suk y Rudolf Reissig<sup>4</sup> proponen diferentes enfoques de las categorías que se analizan para elaborar la propuesta interpretativa en relación a la digitación y la utilización del arco.

Como instancia siguiente se trabaja sobre distintos conceptos del análisis del intérprete según las definiciones de Hermann Danuser (2016) en el capítulo sobre “Análisis interpretativo e interpretaciones comparadas” de su artículo para la revista de la *SEDEM*<sup>5</sup> y Nicholas Cook (2013) en el capítulo sobre el “Análisis del performer” de su libro *Beyond the score. Music as performance* y las particularidades que presenta el intérprete al momento de analizar una obra musical. El concepto desde donde se construye una propuesta interpretativa establece la conexión entre el análisis interpretativo y la teoría de la ejecución musical (Moltó, 2017) que le precede y acompaña, utilizando los procesos y elementos analíticos propios de la teoría musical para construir un estudio desde la perspectiva del intérprete.

La siguiente etapa comprende el análisis del intérprete desde distintas perspectivas considerando como autor principal a John Rink a través del capítulo “Análisis (¿o?) interpretación” de su libro *La interpretación musical*. Desde esta idea se construye un análisis paralelo de la categoría del *tempo*, donde la organización del mismo se basa en la idea de Alfred Brendel (2007) donde establece la construcción desde la psicología del intérprete.

La dinámica como segunda categoría en el presente análisis corresponde a la reflexión desde Carl Flesch (1995) desarrollando el concepto de “dinámica fundamental o media” en la Balada en relación a las sonoridades extremas presenta la obra.

Otras categorías que complementan dicho análisis se agregan según la técnica propia del instrumento investigando sobre distintos conceptos tanto de la mano derecha como de la izquierda. Se propone una división entre ambas manos y el análisis de categorías que son necesarias para la interpretación del movimiento. La mano izquierda en relación al *vibrato* (Rink, Galamian, Ramos Mejía) y la digitación (Galamian, Principe)

---

<sup>4</sup> Ver Cap. 3.

<sup>5</sup> SEDEM: Sociedad Española de Musicología

según el análisis comparativo de cada versión. En cuanto a la mano derecha corresponde a la función del arco, su distribución en la interpretación (Galamian, Rink) y las arcadas según el análisis de las versiones existentes.

La generación de gráficos que representan las distintas categorías del análisis se basa en el trabajo que propone Eric Clarke (1995) desde un enfoque semiótico<sup>6</sup> de la expresión en la performance considerando la necesidad de un medio más completo de explicar la relación entre los diferentes componentes de una interpretación. La relación entre los datos obtenidos desde un análisis semiótico permite profundizar la dialéctica entre lo concreto y lo abstracto de la acción performática.

El estudio comporta una indagación de índole cualitativa, orientada a la comprensión general del fenómeno y sus manifestaciones desde el rol del intérprete, construyendo un proceso reflexivo que resulta en decisiones de la praxis interpretativa como propuestas y posicionamiento al análisis realizado.

---

<sup>6</sup> La semiótica, o teoría de los signos, es el estudio de cómo utilizamos los signos para crear y transmitir sentidos y significados mientras nos comunicamos.

## 2. Sobre el compositor y la obra

### 2.1. El compositor

Leoš Janáček (1854-1928) junto a Bedřich Smetana<sup>7</sup> (1824-1884) y Antonín Dvořák<sup>8</sup> (1841-1904) conforman el grupo de compositores checos más renombrados de finales del siglo XIX, considerado por su país como un héroe nacional y un genio compositor que combinó música popular antigua, muy representativas de su pueblo, con técnicas de composición modernas.

Moravia y Bohemia comprendían las antiguas Tierras de la Corona de Bohemia<sup>9</sup> desde el siglo XIV en adelante, hoy denominada República Checa. Como centro de muchas tradiciones diferentes del pasado, incluidas las influencias bizantinas, católicas, y húngaras, Moravia desarrolló características culturales distintas que definieron a toda la nación checa a pesar de verse eclipsada por Bohemia, centro político durante varios siglos.

Moravia reunía una diversidad en cuanto a la idiosincrasia de vida, dialectos y acentos, cuya tradición continúa en la actualidad. Antes del renacimiento nacional checo en el siglo XIX, el checo escrito se había perdido casi por completo y el idioma hablado sobrevivió solo entre los campesinos. Debido a esto situación, la canción popular se convirtió en un medio importante para mantener vivos tanto el dialecto moravo como la música.

Janáček nació en la ciudad morava de Hukvaldy, siendo de joven enviado a estudiar con Pavel Křížkovský, compositor de renombre y sacerdote en el monasterio agustino en Brno. Fue miembro del coro de dicho lugar y continuó su instrucción privada con el mismo, convirtiéndose en un pianista, organista, violinista competente y adquiriendo una valiosa visión del estilo y la técnica de la escritura vocal, como así también familiarizándose con un amplio repertorio de música coral (Pradipasen, 1982).

---

<sup>7</sup> Fue un compositor nacido en Bohemia pionero en el desarrollo de un estilo musical que quedó íntimamente ligado al nacionalismo checo.

<sup>8</sup> Uno de los primeros compositores checos en lograr el reconocimiento mundial y uno de los grandes compositores de la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>9</sup> Se refiere a la región conectada por relaciones feudales bajo el gobierno conjunto de los reyes de Bohemia. Por lo tanto el término no se refiere a la corona física de los reyes bohemios sino a los Estados bohemios propiamente.

Janáček luego continuó sus estudios en el Instituto Imperial de Formación de Profesores de Brno donde se convierte en maestro diplomado a la edad de veinte años. En 1873 obtiene el puesto como director de coro de la Sociedad de Hombres de Brno llamado *Svatopluk*, una organización patriótica que, bajo el liderazgo de Janáček, amplió considerablemente su repertorio y mejoró sus estándares artísticos. Es allí donde dirige sus primeras composiciones originales como *Orání* (Arar), *Ženiceh Vnucený* (El novio impuesto) y *Válečná* (Canción de guerra). Después de esta experiencia, Janáček decide continuar sus estudios en la Escuela de Órgano de Praga donde su formación influye en gran medida para su obra posterior por su conexión con la música modal de Moravia (Zemanova, 2002).

En ese momento, Janáček conoció a Dvořák por primera vez, quien se convirtió en una amistad duradera, caracterizada por un profundo respeto y admiración mutua. También conoció a Smetana, pero este contacto no condujo al mismo grado de amistad que con Dvořák aunque las composiciones del propio Smetana sin embargo, influyeron fuertemente en el joven Janáček.

En 1878, Janáček decidió continuar sus estudios de composición en el Conservatorio de Leipzig pero al poco tiempo abandona por la falta de incentivo ante la enseñanza que consideraba de métodos primitivos y profesores anticuados (Kaderavek, 1970). Un año más tarde se traslada a Viena donde estudia composición con Franz Krenn y piano con Josef Dachs, quienes habían sido instruidos por Mahler. Sin embargo, en Viena, el enfoque de la técnica pianística de Janáček se consideró demasiado refinado y, por lo tanto, abandonó los estudios de piano y se concentró únicamente en la composición. En 1880, una de sus primeras sonatas para violín fue rechazada en el concurso del conservatorio por considerarla demasiado conservadora y académica (Vogel, 1981). Después de esta experiencia, Janáček perdió la confianza y regresó definitivamente a Brno sin un diploma.

En 1887 se encontró con *Šárka*, un drama musical basado en la historia checa, escrito por Julius Zeyer<sup>10</sup>. Inmediatamente comenzó a componer una ópera con el mismo nombre. Para entonces, como un riguroso antiwagneriano, esperaba desromantizar la trama siempre que fuera posible. Sin embargo, su trabajo reveló claramente una mezcla de estilos e influencias de Wagner, Smetana y Gluck, todos de los cuales Janáček había absorbido durante su formación musical de orientación

---

<sup>10</sup> Escritor checo representante del romanticismo tardío.

clásica. Su estilo personal se desarrolla claramente en esa ópera, revelado por el tono trágico de la obra, los pasajes líricos y la presencia del erotismo.

En 1885, Janáček volvió a visitar el campo de su natal Hukvaldy, un viaje que tuvo un poderoso impacto en él. Sus primeras colecciones de canciones datan probablemente de este período, realizando una importante recopilación etnográfica no solo de melodías sino también sus acompañamientos instrumentales y las coreografías de las danzas locales. Editó tres volúmenes de canciones populares; *Kytice* (Un ramo) de 1890, que contenía canciones populares de Moravia, Eslovaquia y Bohemia, *Kytice z národních písní moravských* (Una ramillete de canciones populares de Moravia) de 1892; y finalmente una colección de dos volúmenes *Národní písně moravské v nově nasbíraně* (Canciones folclóricas de Moravia recién recopiladas) de 1899 y 1901 (Novak, 1999).

La década de 1890 fueron años políticamente tormentosos para los checos, como lo demuestra el movimiento revolucionario de la *Omladina* (el nuevo nombre del movimiento de Jóvenes Checos), que sirvió como canal para que los checos expresaran sentimientos patrióticos. En ese momento, Janáček comenzó el trabajo preliminar de su nueva ópera, *Jenůfa* que fue su primera gran obra incorporando su particular manera de utilizar la música folclórica. *Jenůfa* ha sido comparada con *La novia vendida* de Smetana como una obra puramente nacionalista. La ópera sigue las tradiciones de la literatura checa de finales del siglo XIX del realismo social<sup>11</sup> y la tradición del realismo operístico. Su sombría historia de infanticidio y redención se combina con el creciente uso de texturas violentas y melodías de discurso por parte de Janáček.

Dado que consideraba a Rusia como "la madre de todos los eslavos", Janáček siempre fue un verdadero devoto de la música y la cultura rusas. Él pasó dos semanas en Rusia en 1896, decidido no solo a visitar la Exposición Industrial y de Arte de toda Rusia en Nizhny Novgorod y explorar Moscú, sino también visitar a su hermano František en San Petersburgo. La historia de Rusia, su idioma (relacionado con el checo), su folclore y su literatura se convirtieron en influencias muy poderosas para Janáček.

---

<sup>11</sup> Expresión asociada a una corriente artística con el propósito de expandir y poner énfasis en los problemas sociales en las obras del compositor.

Luego de la Primera Guerra Mundial en 1917 Janáček conoció a Max Brod, un hombre de ascendencia judía con el alemán como lengua materna. Brod quedó muy impresionado con la ópera y tradujo *Jenůfa* al alemán, dando así a conocer la obra de Janáček mucho más allá de las fronteras checas.

Los últimos doce años de su vida resultaron ser los más productivos en la carrera de Janáček. Durante este período compuso sus obras más famosas para teatro, música de cámara y música coral. Sus óperas más famosas incluyen *Kát'a Kabanová* (Katya Kabanova) (1921), con un tema ruso, *Príhody lisky Bystrousky* (La zorrita astuta de 1923), un cuento de hadas moderno, *Věc Makropulos* (El asunto de Makropulos de 1924), y *Z mrtvého domu* (De la casa de los muertos de 1928), la última ópera de Janáček y su drama realista más poderoso. Otras obras maestras de este período incluyen *Glagolská maš* (Misa glagolítica<sup>12</sup> de 1926), para solistas, coro, orquesta y órgano basada en un texto eslavo eclesiástico; *Zápisnk zmizelého* (Diario de una que desapareció de 1918), versos para tenor, contralto, tres voces de mujer y piano; y dos cuartetos de cuerda con títulos programáticos: *Kreutzer Sonata* (1923), inspirada en la novela de Tolstoi, y *Cartas íntimas* (1928), pieza claramente autobiográfica.

Después de obtener el reconocimiento del mundo de la música, Janáček viajó mucho por Europa para asistir a las representaciones de sus composiciones. Tres años antes de su muerte la Universidad de Brno (por cuya fundación luchó) le honró con el grado de Doctor en Filosofía. Janáček murió de neumonía el 12 de agosto de 1928 en un hospital de Ostrava.

## 2.2. El estilo

Los recursos estilísticos de las composiciones de Janáček se basan fundamentalmente en sus estudios etnológicos que incluyeron rigurosas y detalladas investigaciones en el campo de la filología<sup>13</sup> y la sociología de su pueblo. Él reconocía la existencia de una afinidad entre los elementos que comprenden el habla y la música. La importancia que Janáček asignó a dicha relación es evidente en sus propias palabras:

---

<sup>12</sup> El alfabeto glagolítico es el más antiguo de los alfabetos eslavos que se conocen. Fue creado por los santos Cirilo y Metodio alrededor de 862-863 para traducir la Biblia y otros textos al antiguo eslavo eclesiástico.

<sup>13</sup> La filología es el estudio de los textos escritos a través de los que se intenta reconstruir, lo más fielmente posible, el sentido original de estos con el respaldo de la cultura que en ellos subyace.

“El estudio que he realizado de los aspectos musicales del lenguaje hablado ha llegado a convencerme que todos los misterios melódicos y rítmicos de la música pueden ser explicados por la referencia de la melodía y el ritmo de los motivos musicales del lenguaje hablado.” (Mellers, 1939: 861)

Janáček realizaba observaciones sobre los influjos psíquicos del lenguaje<sup>14</sup>. Más allá de la exploración de la mecánica de los motivos corrientes del habla, realizó la transposición en música de toda la agitación que invade al individuo en el momento en que se expresa. Sobre esto el autor refiere:

"En la época de composición de *Její pastorkiňa* yo bebía, literalmente, la melodía de las palabras (...) Yo experimentaba una alegría silenciosa ante la belleza de estas melodías, la justeza y la fuerza de su expresión. Es que me era posible llegar a la mayor profundidad del alma de la persona que escuchaba hablar a través de la música de las palabras." (Zemanova, 2002: 57)

Ya en su reseña de la ópera *Dalibor* de Smetana, comentó que la heroína Milada cantaba “melodías específicamente de acuerdo con el flujo y el ritmo del habla”. Janáček creía que el ascenso y descenso melódico y las fluctuaciones rítmicas del habla cotidiana revelan nuestras emociones y estados mentales (Vogel, 1981).

Janáček estaba fascinado por el estudio de las curvas melódicas del habla de una persona, llamado *nápěvky mluvy* o "melodía del habla"<sup>15</sup>. Desde su teoría nos explica de cómo el habla cotidiana se ve afectada por los cambios de humor y situación, recopilando aproximadamente mil melodías del habla a partir de sus observaciones de una amplia variedad de personas en diferentes situaciones. Estas melodías no estaban destinadas a ser cantadas sino pretendía convertir su investigación en una disciplina académica. Las melodías del habla que exploró y estudió significaron un enfoque completamente nuevo para la línea vocal y la estilización de la misma.

Las particularidades centrales de este modelo estilístico se identifican en relación al motivo, el estrés verbal y características propias estructurales, cada una de las cuales contiene varias dimensiones. Estas dimensiones contribuyen a la formación del oyente

---

<sup>14</sup> La influencia de una persona hacia otra a través del habla.

<sup>15</sup> Se describe y define el funcionamiento de los fenómenos prosódicos de un idioma (acento, ritmo y entonación), que constituyen la melodía del habla, con la finalidad de aplicarlos en la enseñanza y el aprendizaje de la lengua oral y, más concretamente, en uno de sus múltiples formatos, la locución.

independientemente si forman parte de una sección musical o no, otorgándole cierta autonomía melódica (Rotchés, 2008).

Las características de los motivos que reflejan un estilo fiel a su teoría de la 'melodía del habla' incluyen la ausencia de melisma<sup>16</sup>, una pequeña gama melódica, abundante repetición de tonos consecutivos y valores rítmicos cortos. Estas cualidades hacen que en sus obras operísticas las partes vocales sean relativamente rápidas y rítmicamente independiente de la parte orquestal y el uso de un estilo vocal declamatorio (Keller, 1993).

De esta forma se encuentra según Rotchés un paralelismo entre estas características y las que posee el habla que se compone fundamentalmente de los siguientes elementos: la articulación, que es la realización de los sonidos de la lengua; la voz, que es el uso de las cuerdas vocales y la respiración para producir sonidos; y la fluidez, que es el ritmo con que las personas hablan.

A través de la ópera *Jenůfa*, se observa el surgimiento del lenguaje musical propio de Janáček de su teoría de la melodía del habla y otras influencias populares, demostrando un nuevo concepto de tonalidad y usando intervalos reescritos enarmónicamente dentro de tonalidades mayores y menores. Gran parte de la estructura melódica se crea mediante la repetición y la acumulación de unidades cortas, que crean la ilusión de cantilenas más largas que fluyen libremente (Vogel, 1981).

Otro elemento que hace referencia al estilo característico de Janáček se basa en la inspiración de la música folclórica de su región, principalmente de las tradiciones musicales de las canciones moravas que se caracterizan por ser muy flexibles e irregulares en su estructura métrica y presentan una variedad en la elección de los intervalos melódicos. Además, hacen una utilización más libre de escalas menores y modales, y modulan a tonalidades relativamente remotas. Janáček se refirió al particular flujo armónico de las canciones como "modulación morava" (Vogel, 1981) y estaba intrigado por su forma melódica, dictada por la letra. Con estas características estilísticas resultó su primer ballet *Rákos Rákóczy* y bailes orquestales titulados *Danzas de Valašsko*.

---

<sup>16</sup> Melisma: técnica de cambiar la altura musical de una sílaba de la letra de una canción mientras se canta.

En su ópera *Šárka* tanto en la instrumentación como el uso de la armonía se refleja la música folclórica al utilizar acordes de novena para evocar un estado de ánimo particular y la preferencia por las frases de tres compases.

### 2.3. La sonata para violín y piano

El 28 de junio de 1914, el revolucionario bosnio, Gavrilo Princip<sup>17</sup>, asesina al archiduque Franz Ferdinand<sup>18</sup> y su esposa en Sarajevo, la capital de Bosnia y un importante centro del Imperio Austrohúngaro. Este evento provocó el comienzo de la Primera Guerra Mundial y un mes después, el Imperio declaró la guerra a Serbia y posteriormente toda Europa se vio involucrada. La persecución de los rusófilos en todo el Imperio Austrohúngaro comenzó después de que Rusia defendiera los intereses de Serbia.

A mediados de julio de 1914, Janáček se vio obligado a cancelar sus planes de viajar con su esposa Zdenka a Crikvenica y Montenegro. A raíz de esto tuvo que quedarse en Brno, destruir sus documentos prorrusos y ocultar todas sus actividades prorrusas, figurando como “políticamente dudoso”. Algunos intelectuales y patriotas checos, incluido Janáček, vieron la participación de Rusia en esta guerra como una oportunidad para lograr la independencia checa.

La respuesta espontánea de Janáček a ese evento histórico lo llevó a comenzar su sonata para violín, que reflejaba el estado de ánimo de incertidumbre. Esta conexión con la guerra fue confirmada por el pianista Karel Solc, quien ensayó la pieza con el concertino de la Orquesta Filarmónica Checa, Stanislav Novak, como preparación para su interpretación en el Segundo Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Salzburgo durante la primera semana de agosto de 1923. Según Solc, Janáček insistió en la interpretación más agitada del trémolo de piano alto sobre la aparición final del tema coral del último movimiento, explicando que significaba “los ejércitos rusos entrando en Hungría” (Vogel, 1981: 400).

La sonata para violín no fue su primera obra de este género pues había intentado otras piezas, incluida una sonata para violín que data de su época en Leipzig, que quedó inconclusa, y otra de su época en Viena que se ha perdido desde entonces. Después

---

<sup>17</sup> Gavrilo Princip fue un miembro serbiobosnio de la Joven Bosnia, una organización que buscaba el fin del dominio austrohúngaro en Bosnia y Herzegovina.

<sup>18</sup> Franz Ferdinand fue príncipe heredero de la corona del Imperio Austrohúngaro.

de que el primer intento fuera rechazado por el virtuoso checo Jaroslav Kocian<sup>19</sup>, realizó una reelaboración y finalmente la completó en 1921 (Zemanova, 2002). Janáček hizo diversos cambios con la ubicación de los movimientos y reemplazó varios de ellos con movimientos de nueva composición. El orden final fue el siguiente: Con Moto; Balada; Allegretto; y Adagio (Horsburgh, 1981: 101), siendo el primer movimiento compuesto de la sonata la Balada, escrita alrededor de 1913, cuando existía como pieza independiente.

La primera interpretación de la primera edición de la sonata tuvo lugar en Salzburgo el 16 de diciembre de 1922. Fue a cargo de Stanislav Novák en violín y Václav Štěpán al piano. Janáček continuó revisándola y finalmente fue publicada en Praga por Hudební Matices<sup>20</sup> Umelecke Besedy en 1922. František Kudláček en violín y Jaroslav Kvapil como pianista, interpretaron por primera vez su versión final en Brno. Posteriormente, el violinista Josef Suk<sup>21</sup> revisó una quinta edición y Supraphon la publicó en 1974 (Vogel, 1981: 400).

En 1926, Janáček viajó a Londres, donde la sonata se interpretó en un concierto de sus obras de cámara. Luego de su regreso escribió notas que reflexionaban sobre su experiencia, describiendo la actuación y afirmando que había quedado especialmente impresionado con la versión de la violinista húngara, Adila Fachiri, nieta de Joseph Joachim<sup>22</sup>.

El lenguaje musical de Janáček refleja la constante inspiración que tuvo de la música folclórica checa. Basó sus composiciones en la armonía tonal pero de una manera menos estandarizada que la utilizada por muchos de sus contemporáneos. No citó canciones folclóricas explícitamente en la obra pero la utilización de temas breves y repetitivos, armonías modales, patrones de ostinatos<sup>23</sup>, pasajes improvisados, motivos de tres notas y formas estructurales tradicionales modificadas se remontan a la música folclórica.

El primer movimiento *con moto* refleja las tendencias de Janáček por las formas seccionales. Los motivos de tres notas se utilizan para construir frases cortas, repetitivas

---

<sup>19</sup> Violinista, compositor de música clásica y profesor checo. Junto con Jan Kubelík es considerado como el representante más importante de la "escuela de Ševčík".

<sup>20</sup> Ver Cap. 3.

<sup>21</sup> Ibid. 18.

<sup>22</sup> Joseph Joachim fue un director de orquesta, violinista, compositor y profesor húngaro. Está considerado como uno de los violinistas más influyentes de todos los tiempos.

<sup>23</sup> Ibid. 21.

y de inducción modal<sup>24</sup>, y la estructura formal del movimiento se asemeja a la forma de sonata monotemática pero sin una sección de desarrollo.

El segundo movimiento, *Balada*, se compuso primero y se publicó por separado en 1915 comprendiendo temas más extensos que se intercambian a modo de rondó<sup>25</sup> y están conectados por distintos materiales de transición.

El tercer movimiento *Allegretto* tiene la estructura formal más clara de todos los movimientos al escribirse en forma ternaria y por lo tanto, recordar a un tercer movimiento tradicional. Mirando más profundamente en la estructura de fondo de este movimiento, el estilo individual de Janáček surge de combinaciones de melodías sencillas que suenan populares e intrusiones inesperadas e inquietantes al ser ejecutadas en el violín.

El cuarto movimiento *Adagio* es similar al tercero en cuanto al carácter, utilizando las mismas figuras silenciadas y con interrupciones en el violín. Sin embargo, su forma es más cercana a la del segundo movimiento.

---

<sup>24</sup> La mixtura modal es una técnica que consiste en tomar notas y acordes de una escala diferente a la que se está utilizando en la canción. Esto puede crear un ambiente único y un cambio de color muy notable en la melodía y armonía de la canción.

<sup>25</sup> Ibid. 33.

### 3. Sobre la partitura

La única sonata para violín y piano conocida fue compuesta por Janáček en 1914, publicándose en su forma final en 1922 luego de una reelaboración de la misma. Luego de numerosas correcciones fue impresa a mediados de 1922 por la editorial Hudební matice en Praga. Su primera interpretación la dio el violinista František Kudláček con Jaroslav Kvapil al piano el 24 de abril de 1922 en el concierto de nueva música morava organizado por la Asociación de Jóvenes Compositores en Brno. La primera actuación en el extranjero tuvo lugar en Frankfurt en 1923, interpretada en el violín por el compositor alemán Paul Hindemith.

Hudební Matice fue una editorial de música checa fundada en 1871 en Praga para promover a los compositores checos, dirigida principalmente por Ludevít Procházka (1837-88), y su primera publicación fue la partitura vocal de *La novia vendida* de Bedřich Smetana en 1872. Después de casi veinte años, la firma privada se disolvió para convertirse en el brazo musical de Umělecká Beseda (El Foro Artístico) en Praga, operando como entidad legal entre 1889 y 1951, con el objetivo de difundir la labor de los compositores checos.

La última fase de la actividad de Hudební Matice comenzó en 1952, cuando sus activos, y sobre todo su catálogo, se transfirieron a la editorial Statni Hudebni Nakladatelstvi, el predecesor de Editio Supraphon. Finalmente, cuando el último sucesor legal de Supraphon, Editio Praga, dejó de existir en 2000, el catálogo original de Hudební Matice pasó al dominio público.

Existen dos versiones impresas las cuales fueron editadas por dos violinistas de renombre internacional: Rudolf Reissig y más tarde Josef Suk. El primero fue un violinista y pedagogo checo. Nació en Praga el 11 de abril 1874 y falleció en la misma ciudad el 12 julio de 1939. Perteneciente a una familia de músicos y considerado dentro de la primera generación de pedagogos del violín en la historia del Conservatorio de Brno y luego en Praga, donde continuó su labor docente en el conservatorio de dicha ciudad. Realizó conciertos en muchas ciudades europeas (incluidas Viena, Praga y Berlín) y fue integrante de diversas agrupaciones de música de cámara como los cuartetos *Kroměříž*, *Brno* y el *Cuarteto Checo*, siendo violinista de la Filarmónica de la Sociedad de Brno y maestro del Coro Filarmónico de dicha ciudad.

Josef Suk estudió en el Conservatorio de Praga con Jaroslav Kocián y en la Academia de Praga. Entre 1953 y 1955 fue concertino de la Orquesta Dramática del Teatro Nacional de Praga ,y después hasta 1957, solista de la Compañía Artística del Ejército. Su primer éxito significativo fue un recital en Praga el 6 de noviembre de 1954 donde poco después George Szell lo invitó a los EE. UU. para tocar con la Orquesta de Cleveland y en 1961 fue nombrado solista de la Filarmónica Checa para muchas de sus giras y recitales, bajo la dirección del insigne Karel Ancerl<sup>26</sup>. Luego en 1979 es nombrado profesor en el Music College de Viena y colaboró e hizo múltiples grabaciones con las mejores orquestas, directores e intérpretes del mundo, obteniendo diversas distinciones por sus grabaciones destacándose el Grand Prix du disque por las sonatas de Debussy y Janáček.

Ambas versiones comprenden digitaciones específicas, arcadas, indicaciones de velocidad y fraseo que difieren en varios aspectos entre ellas. En el presente análisis se desarrolla en los capítulos sobre el arco<sup>27</sup> y la digitación<sup>28</sup> una reflexión en cuanto a estos elementos y las posibilidades que ofrece la partitura desde el enfoque del análisis del intérprete, investigando nuevas propuestas sobre las antes mencionadas.

En el anexo se encuentra la partitura impresa con las indicaciones de ambas versiones como así también las que surgen de la presente propuesta interpretativa. En color negro está impreso la versión de Rudolf Reissig, en verde la de Josef Suk y en rojo la propuesta de interpretación. Los números azules corresponden a la referencia de cantidad de compases del movimiento.

---

<sup>26</sup> Fue un director de orquesta checo, famoso especialmente por sus interpretaciones de la música de autores del siglo XX y de compositores checos.

<sup>27</sup> Ver Cap. 6.3.

<sup>28</sup> Ver Cap. 6.5.

## 4. El análisis y la praxis interpretativa

En la tradición de la música escrita es posible tomar como punto de partida la partitura de una obra y como punto final su realización sonora. Se puede pensar entonces que aquello que se produce entre estas dos instancias es tarea de la interpretación musical, considerando, por un lado, a la obra que ha sido compuesta y escrita, es decir, la que parte de una idea y de una codificación de tal idea y por otro lado, se remite al intérprete que tiene la tarea de desentramar ese texto en función de expresar, tal vez, la idea contenida en la partitura, ya no desde una subjetividad voluntariosa sino desde criterios específicos.

Peter Walls realiza una revisión sobre el término interpretación en el diccionario de la Real Academia Española y allí se define interpretación como explicar o declarar el sentido de una cosa (Walls, 2006). A partir de aquí, el autor compara al intérprete musical con el intérprete traductor de lenguas extranjeras. En este sentido, señala que el intérprete tiene la responsabilidad de no tergiversar el significado de lo que traduce.

La interpretación de una obra musical se construye con diversos elementos que comprenden la disciplina del análisis musical. De allí se comienza a construir una estructura analítica que atraviesa múltiples factores para investigar y sistematizar formalmente la música. Para Rink (2006) la confusión y la controversia tienden a reinar cada vez que se utiliza el término análisis en relación con la interpretación musical. Algunos estudiosos consideran que el análisis está implícito en lo que hace el intérprete, por más intuitivo y asistemático que sea, mientras que para otros, éste debe emplear el análisis teórico riguroso de los elementos paramétricos de la obra para poder sondear su profundidad estética.

De las numerosas clasificaciones y diversas metodologías del análisis musical el presente estudio se enfoca en el análisis desde el rol como intérprete al abarcar una obra ejecutada y la dialéctica que pueda producirse con la teoría musical. La definición de estos conceptos (análisis e intérprete) es desarrollada por Danuser (2016) donde explica que el concepto “análisis interpretativo” hace referencia al texto de una partitura, que analiza con vistas a una futura interpretación, por así decir, ideal. Para su comprensión resulta particularmente importante prestar la debida atención a la conexión entre el análisis interpretativo y la teoría de la ejecución musical que le precede y acompaña. Así pues, el análisis interpretativo “puede entenderse como una teoría

especial de la ejecución, es decir, se define como la teoría de la ejecución de una determinada obra musical” (Danuser, 2016: 39).

Para reflexionar sobre estos conceptos es necesario mencionar las relaciones entre análisis e interpretación a través de distintos autores que proponen diversas perspectivas priorizando tanto un elemento como el otro o bien en igualdad de condiciones. Dichos enfoques transitan desde la teórica<sup>29</sup> como forma de conducción de la interpretación hasta el rol de ésta como encargada de su propio desarrollo a través de la presentación de temas de su interés directo, construyendo un marco epistemológico desde el concepto de la performatividad (Moltó, 2017).

Según la perspectiva basada en la interpretación subordinada a la teoría, se puede considerar que los recursos intelectuales del intérprete se suponen inadecuados e insuficientes para inspirar una performance convincente, proponiendo como solución la imposición del estudio analítico para los intérpretes. A menudo sucede que los esfuerzos por solucionar cuestiones técnicas e interpretativas se realizan concentrando el trabajo en lo referido a elementos particulares sin ningún esquema u ordenamiento, estudiando de forma separada el proceso analítico en relación con la interpretación. Eugene Narmour insiste en que “los intérpretes, como cocreadores (...) deben adquirir capacidad teórica y analítica (...) para saber cómo interpretar”, y que se producen “muchas consecuencias negativas si las relaciones formales no son analizadas correctamente por el intérprete” (Narmour, 1988: 56).

Asimismo, Wallace Berry determina que el camino de influencia entre estas dos disciplinas solo corre, de manera directa, desde el análisis a la performance. Su objetivo es mostrar cómo una relación estructural expuesta en el análisis puede ser iluminada en las inflexiones de una performance edificante (Berry en Lowe, 2003). Esta división que se crea entre análisis e interpretación, teoría y práctica, tendrá una relación directa sobre la interpretación realizada de cualquier obra musical la cual, según el propio Berry, deviene de un profundo análisis donde todo hallazgo analítico tiene una consecuencia en la misma. (Berry, 1989).

Por otra parte, Janet Schmalfeldt (1985), a través del análisis de la Bagatela para piano op.126 de Beethoven, pone en igualdad de condiciones el rol del analista y el intérprete al vislumbrar las múltiples posibilidades que el análisis puede aplicar en la interpretación. Poniendo en duda el alcance del análisis y concluyendo que no existe

---

<sup>29</sup> Teórica: que dirige al conocimiento, no a la acción ni la práctica.

una sola y única decisión interpretativa que pueda ser dictada por una observación analítica, el autor escribe:

“Simplemente tengo la intención de hacer mi primer esfuerzo formal para confrontar la relación entre el actor y el analista, una relación que considero esquivada y problemática. Al hacerlo, espero contribuir a un esfuerzo de mayor alcance que estoy convencido que los analistas de hoy deben hacer: me refiero aquí a una crítica integral del valor y las limitaciones del análisis para el desempeño.” (Schmalfeldt, 1985:11)

Desde esta perspectiva es posible mencionar que el análisis de la obra adquiere un nuevo enfoque según las implicaciones que tiene para la interpretación. Esta búsqueda de equilibrio entre teoría y práctica es realizada también por Rink (1995) al intentar establecer una nueva relación de igualdad entre el análisis y el intérprete, poniendo en relieve el rol de la intuición en el proceso creativo desde la psicología del mismo.

La autonomía del campo de la interpretación, como un ámbito propio que puede aportar desde su propia y particular experiencia, es visible en el análisis de Alfred Brendel (2007) en la sonata nº 3 op. 10 de Beethoven donde realiza un estudio del *tempo* de un movimiento desde la psicología del intérprete al reflexionar a través de la visualización de sensaciones, emociones, imágenes o palabras que puedan definir las distintas frases según la velocidad a fines de que el intérprete pueda determinar los distintos *tempi* desde su propia construcción sensorial al ejecutar la obra.

Como ha argumentado Jennifer Tong (1994), desde un punto de vista teórico, lo desconcertante del enfoque de Brendel no es tanto el análisis en sí mismo, sino la forma en que piensa al respecto (Cook sobre Tong, 2013: 43) al resumir la dimensión musical del *tempo* en una sola representación emocional y lo que desde la perspectiva del teórico parece una reducción cruda, según Brendel, hace que el enfoque sea valioso.

Desde una visión más radical Cook fundamenta lo que Moltó (2017) define como la hegemonía de la práctica sobre la teoría. Se caracteriza por entender el hecho musical no como la reproducción del contenido de la partitura, donde el intérprete tendría un rol pasivo sin incorporar su propia creatividad a la realización, sino como un fenómeno complejo que va más allá del texto, para cuyo abordaje es válido, e incluso necesario, considerar el aporte de otras áreas del conocimiento como la psicología o la antropología.

De esta forma la estrategia analítica del intérprete está dirigida a la acción en tiempo real pues desde este enfoque el análisis no llega a interpretar la música como intrínsecamente temporal, en la forma en que lo es la interpretación, sino que la trata como una especie de estructura no temporal que se despliega a través del tiempo, y es aquí donde se encuentra una distinción fundamental entre el análisis del teórico y el análisis del intérprete. Para Gritten esta visión es fundamentada de la siguiente forma:

“(...) los teóricos pueden reflexionar sobre opciones alternativas en su tiempo libre o debatirlas con colegas: siempre hay tiempo para segundas (o terceras) reflexiones...la situación de los intérpretes es tan diferente como podría ser: tienen que comprometerse con una interpretación u otra, cumpliendo con sus obligaciones solos y en tiempo real.” (Gritten 2006: 138-39)

En 1989, Jonathan Dunsby cuestionó la legitimidad del análisis musical, afirmando que “entender y tratar de explicar una estructura musical no constituye el mismo tipo de actividad que entender y comunicar la música” (Rink sobre Dunsby, 2006: 56), poniendo esta forma en el centro de la escena y como objeto de análisis a la interpretación como acto de recreación de la obra musical por parte del intérprete; donde aquello que podría haber sido considerado como un factor externo, impropio del hecho musical, pasa a ser considerado como un elemento más de dicha realización. Con este enfoque, los autores se han aproximado y han tomado conceptos propios de otros campos, como el de performatividad, propio de la filosofía del lenguaje, para extrapolarlo al campo de la interpretación musical, para explicar que el lenguaje utilizado para transmitir un mensaje, aporta tanto como aquello que representa (Cook sobre Moltó, 2017).

Se puede decir entonces, que esta postura se aproxima a una visión holística<sup>30</sup> de la interpretación, considerándola en su complejidad como un acto de creación donde el intérprete presenta una de las posibles visiones de la obra, marcada por su experiencia y conocimiento:

“Se trata de pasar de la búsqueda hasta la obsesión por encontrar la estructura definitiva y única de la obra, a la admisión de múltiples estrategias e interpretaciones existentes en relación con la interpretación musical y su repertorio. Se puede y se debe devolver la dignidad intelectual reconocida al intérprete y su aportación, incluso las de tipo estilístico y estético. Esto nos conduce a una mayor atención de la práctica del intérprete y de los análisis

---

<sup>30</sup> Holístico: posición metodológica y epistemológica que postula cómo los sistemas y sus propiedades deben ser analizados en su conjunto y no solo a través de las partes que los componen.

que él mismo realice para su preparación en una actuación.” (Moltó, 2017: 78)

Este objetivo del análisis del intérprete descubriendo la forma de la música, en oposición a la estructura, no significa que sea irrelevante para el intérprete sino que la relación cambia y se construye más cercana a la experiencia performática.

Ahora bien, desde los distintos enfoques, es en Rink donde surge el interés de estudio en el sentido que ofrece un modelo de cómo es posible crear una interpretación y manejar una actuación, explorando la relación que existe entre los pensamientos intuitivo y consciente que caracteriza al proceso analítico en relación con la interpretación, proponiendo un método de análisis pensado para beneficiar a los intérpretes.

Según el autor la interpretación musical requiere la toma de decisiones, priorizando las funciones contextuales de determinadas características musicales y la manera de proyectarlas, empleando el término “análisis del intérprete” para diferenciarlo de los análisis escritos. El análisis del intérprete no es un procedimiento independiente que se aplica al acto de interpretar, sino que es más bien un componente del proceso interpretativo. De esta forma se puede decir que el intérprete emplea continuamente un proceso de análisis, que difiere de cualquier proceso escrito y no es un proceso independiente que se aplica a la acción performática sino un componente de ese proceso interpretativo.

Hay que destacar que este análisis del intérprete se realiza principalmente durante la formulación y posterior reevaluación de una interpretación, es decir, mientras se está practicando, más que interpretando pues el proceso analítico se produce durante el período de construcción y los resultados del mismo son asimilados por el conjunto de conocimientos que se encuentran bajo el acto interpretativo. Esta característica de tipo preceptiva puede funcionar como una herramienta para ayudar a resolver problemas conceptuales o técnicos como los que se proponen al analizar la Balada de Leoš Janáček.

Cabe mencionar que el análisis del intérprete de Rink está desarrollado a través de diversos principios a fin de construir una reflexión. En primera instancia Rink propone la temporalidad como característica inherente a la interpretación y por lo tanto es fundamental en el análisis del intérprete. En este sentido es importante recordar que la música es un arte temporal pues el hecho artístico es único y se realiza de forma

irrepetible. Dicha temporalidad comprende el tiempo sobre el que se trabaja durante el proceso de creación de una interpretación desde el estudio, la reflexión y poniendo en tensión distintas ideas sobre la práctica. Rink propone el tiempo real en que toda interpretación se desarrolla como “el momento de la verdad”, una forma de conocimiento que es válida y propia de la disciplina:

“Puede que el momento de la verdad no sea aceptado por el erudito en su propio trabajo, sin embargo es con el que hay que vivir con respecto a la interpretación musical”. (Rink en Moltó: 186)

Como segundo principio el objetivo principal de dicho análisis es descubrir la forma de la música, en oposición a la estructura, y la manera de proyectarla. Esta forma en que la música se desenvuelve a medida que avanza, en oposición a la estructura, procura abarcar la totalidad de la obra, por fuera de la temporalidad, en el papel. Esta comprensión sinóptica de la obra, de la estructura, es necesaria, ya que el intérprete debe tener en mente el plano general de la obra, pero este conocimiento no es en sí mismo sustento de la interpretación, sino una herramienta dentro de la misma:

“Cuando el músico interpreta, su comprensión sinóptica debe colocarse completamente al servicio de la proyección de la obra, haciéndose a través del tiempo con conexiones momento a momento, sujetando el hilo de la lógica musical en todos los puntos, que viven dentro y a través de la obra, e incluso hasta después de que sus sonidos finales hayan sido alcanzados. La interpretación de la estructura formal por el analista, en términos de acción dramática, intenta capturar la experiencia activa y diacrónica del intérprete.” (Schmalfeldt, 1985: 187)

Luego la partitura no es considerada la música por Rink, ella no está confinada a la partitura. Según la idea de Cook la partitura no es un texto rígido sino un guión que genera y permite multiplicidad de miradas y de allí diversas interpretaciones:

“Las obras musicales indeterminan sus interpretaciones, pero pensar en sus notaciones como ‘scripts’ en lugar de ‘textos’ no significa pensar en ellas de manera menos detallada. (Como ya he mencionado, la interpretación de forma rutinaria implica no tocar lo que está escrito, sino tocar lo que no está escrito, y en este sentido existe una inconmensurabilidad entre el detalle de la notación y el de la interpretación, por lo que estas nociones de más o de menos no son enteramente la cuestión). Más bien, implica una reorientación de la relación entre la notación y la interpretación.” (Cook en Moltó: 190)

En el sentido de lo *no escrito* Cook puede referirse a cuestiones que se analizan en la obra de Janáček y son determinadas por el intérprete, como el análisis del *vibrato*, las arcadas como elemento de expresión y la utilización de la digitación. Desde esta perspectiva, cada interpretación se encuentra como una nueva versión de la obra, enriquecida por elementos que exceden a la escritura, y que pueden renovarse cada vez, a la vez que meramente reproducir los signos escritos de forma adecuada no es suficiente para una interpretación cabal.

Otra cuestión es que todo elemento analítico, sin prioridad alguna, que repercuta en la interpretación será incorporado idealmente dentro de una elaboración más extensa en la que influyen consideraciones de estilo (en sentido amplio), género, tradición interpretativa, técnica, instrumento, etc., así como las capacidades artísticas del intérprete. En otras palabras, las decisiones que resultan del análisis no se deben priorizar sistemáticamente. Todos estos factores se conectan de forma orgánica en distintos niveles siendo la interpretación consumada una síntesis del proceso de aglomeración o entrelazado de todos los factores, donde el trabajo analítico riguroso es una pieza importante, en cuanto enriquece las decisiones tomadas por el intérprete y le permite optar de manera más informada, más no es el único fundamento y no debe ser reflejado forzosamente en la actuación. Sobre esto, Berry sostiene:

“Una interpretación satisfactoria ilumina su objeto de acuerdo con la comprensión y apreciación completa del intérprete, lograda con arduo y en última instancia, estimulante, pensamiento y esfuerzo. Se trata de un retrato de elementos musicales interactivos, profundamente comprendidos en el nivel de realización aparentemente espontáneo. En el mejor sentido, es una representación dramática, en la que se tempera cada acontecimiento dirigido hacia una re-creación, una estructura holísticamente asimilada que encarna la potencialidad del efecto expresivo y el afecto.” (Berry en Moltó: 194-195)

Por último la intuición instruida guía, o al menos influye, al proceso del análisis del intérprete, aunque un enfoque analítico más deliberado también puede ser útil. En este punto, Schmalfeldt se refiere a la importancia de esta intuición del aspecto físico de la experiencia musical, ya que todo acto musical conlleva necesariamente un acto físico: “La mayoría de los artistas describen su esfuerzo hacia esa meta como un proceso fundamentalmente intuitivo, una cuestión de intimar con la obra a través de la actividad física y mental.” (Schmalfeldt, 1985: 28). Siguiendo esta línea de pensamiento, Cone plantea el hecho de que muchas veces, el intérprete puede

lograr resultados interpretativos ricos e interesantes sin la necesidad de conocer en profundidad la estructura o el funcionamiento interno de una obra a nivel teórico o compositivo:

“Así como uno puede montar en bicicleta sin saber cómo funciona realmente, del mismo modo los oyentes [¡y artistas experimentados!] pueden responder con sensibilidad a la música sin saber nada de lo que la hace funcionar: sin saber acerca de la teoría o la historia de la música. Porque en lo que respecta a atender y comprender las relaciones tonales, la comprensión de la música es necesariamente cognitiva y analítica. Pero no se deduce de esto que la comprensión dependa del conocimiento de la teoría o información acerca de los medios y técnicas. Podemos percibir y comprender las acciones y relaciones -musicales y no musicales- sin la conceptualización explícita necesaria para la explicación.” (Cone en Moltó: 198-199)

Desde esta reflexión se propone proyectar nuevas técnicas de análisis logrando una especie de reconsideración de la manera en que funcionan los diversos elementos en una obra musical. Las mismas pueden ser realizadas, según la teoría de Rink, en la Balada de Leoš Janáček a partir de la representación gráfica de elementos como el *tempo*, la dinámica y complementando con recursos que hacen al objeto de estudio más interesante según la técnica del instrumento como son la utilización del *vibrato*, el tratamiento en la distribución del arco y el análisis de la digitación empleada. Dichas representaciones gráficas según Cook (2013: 46) son llamadas por Rink como curvas de intensidad, donde la representación de la música en un diagrama de flujo está determinado por los distintos elementos activos (en este caso *tempo*, dinámica, arco, *vibrato* y digitación) que funcionan de forma independiente, sincronizados o desfasados entre sí para visualizar los cambios de grados de energía y por lo tanto la forma general.

El proceso de descomposición en cada uno de los flujos de los distintos elementos son construidos desde el análisis del intérprete sin pretender contener toda información sobre cada parámetro individualmente, más bien articula o proporciona un manejo del conocimiento que se ha desarrollado a través de la práctica y se mantiene tanto en el cuerpo como en la mente del ejecutante. Para ello Rink ofrece esto como una técnica para que otros artistas la prueben por sí mismos, situando el uso de curvas de intensidad dentro de un conjunto de otros enfoques que representen múltiples herramientas para el análisis donde cada intérprete encuentra y personaliza su perspectiva.

## 5. Sobre la Balada

Desde el enfoque analítico la Balada comprende diversos elementos que contribuyen a la construcción formal de la obra. Los aspectos melódicos, rítmicos, armónicos y estructurales se analizan según la relación con la acción performática para una propuesta interpretativa. Cada elemento desarrollado resalta las características propias del compositor, favoreciendo la relación con diversas herramientas técnicas y musicales que el intérprete puede asumir.

### 5.1. Melodía

Las melodías de Janáček se destacan por ser concisas y de naturaleza seccional en comparación con los compositores románticos tardíos<sup>31</sup> las cuales se caracterizan por la brevedad y la repetición constante al estilo cantinela<sup>32</sup>. El mismo Janáček desarrolló esta brevedad en sus melodías como un intento de “satisfacer el potencial limitado de una mente humana” (Skoumal, 1992: 31), refiriéndose a una característica general de la mente humana para recordar melodías más cortas y simples con mayor facilidad. Como resultado de la repetición, su música se llena de ostinatos<sup>33</sup>, figuraciones repetitivas y signos repetidos. Este enfoque puede crear líneas melódicas entrecortadas e inconexas; sin embargo, Janáček evitó el problema con el uso de la unidad motívica y los patrones rítmicos de la danza folclórica como la *Dumka*, preservando así el sentido de continuidad en la melodía.<sup>34</sup> Esta predisposición de Janáček por las melodías breves es claramente observado en el tema principal donde la mayoría de las secciones que lo componen se extienden de dos a tres compases y solamente cuatro cuando hay una intención de extensión o prolongación de las mismas (ver Fig. 1).

**Figura 1**  
Melodía



<sup>31</sup> Romanticismo tardío: período compositivo que se desarrolla entre 1850 y 1890.

<sup>32</sup> Cantinela: estilo compositivo que se caracteriza por una línea vocal predominante sustentada por un acompañamiento instrumental menos complejo.

<sup>33</sup> Ostinato: técnica de composición consistente en una sucesión de compases con una secuencia de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás.

<sup>34</sup> Dumka es una pieza instrumental con un carácter reflexivo, a menudo melancólico, generalmente compuesta para grupo de cámara o instrumento solista. Se caracteriza por frecuentes alteraciones entre tonalidades mayores y menores y *tempi* más rápidos y lentos. Compuesto por compositores eslavos del norte y occidentales, fue muy popular a finales del siglo XIX y principios del XX.

Otra característica que se distingue de la música folclórica checa es su tipo de modalidad que difiere de modos antiguos<sup>35</sup> usados tradicionalmente en la música occidental. “En las canciones populares checas, por ejemplo, un cambio modal puede afectar solo un tiempo o varios compases. En una visión tradicional, algunas de las alteraciones más largas pueden entenderse como tonificaciones o modulaciones” (Skoumal, 1992: 23). Esta utilización de los modos antiguos se observa en gran parte de la sonata con la aplicación del modo lidio por parte de Janáček, donde el 4° grado aumentado se encuentra combinado junto con el 3° grado menor.

La mayoría de estas características modales influencia ciertamente los aspectos melódicos del movimiento creando instancias de ambigüedad armónica. La primera instancia de esto ocurre en el compás 11 del primer tema, desarrollando una inflexión modal (ver. Fig. 1) donde el *So<sup>♯</sup>* aporta una cualidad menor a la melodía principal que está en *Mi* mayor.

El segundo tema melódico se encuentra en *Re<sup>b</sup>* mayor y consiste en una combinación de dos frases, la primera que modula a *La<sup>b</sup>* mayor mientras que la segunda regresa a *Do<sup>♯</sup>* menor (o *Re<sup>b</sup>* menor). Se puede observar la modalidad mayor-menor en la elección específica de una tonalidad menor en lugar de una tonalidad mayor al final del segundo tema (compases 51 a 56).

Janáček basó la longitud y la forma de sus propios motivos melódicos originales en su investigación sobre la música folclórica. En el motivo principal del primer tema se puede observar en segmentos de tres notas como una forma que ocurre con frecuencia en la música de Janáček. Skoumal lo llamó el "motivo de enganche":

“El motivo de enganche de tres notas combina dos intervalos, uno relativamente pequeño y otro relativamente grande. El intervalo más pequeño es una segunda menor o mayor, mientras que el intervalo más grande generalmente no excede una sexta”. (Skoumal, 1992: 56)

En este caso el "motivo de enganche" se cambia del prototipo inicial ya que una tercera menor es el intervalo más pequeño. La respuesta al motivo es su propia inversión en el segundo compás (ver Fig. 2). Esto transforma una tercera menor en una segunda menor, como podríamos suponer de ese motivo.

---

<sup>35</sup> Los modos musicales son un tipo de escala con características melódicas distintivas. Los siete modos, Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Locrio, vienen de las formas más antiguas de la música occidental.

**Figura 2**  
Motivo de enganche



Otra fuente de inspiración para el violín fue la siempre presente tradición gitana<sup>36</sup> que había sido parte de la cultura de Europa del Este durante muchos siglos. Janáček estaba particularmente fascinado por las bandas, canciones e instrumentos gitanos, y la forma en que se había ido fusionando gradualmente con las tradiciones populares locales. Algunas particularidades de la música gitana se pueden encontrar hacia el final del movimiento (ver Fig. 16 a 19) con la indicación *ad libitum*, donde el carácter improvisatorio otorga a la melodía una sensación de cadencia libre.

## 5.2. Ritmo

El lenguaje rítmico de Janáček demuestra su particular tendencia hacia las frases simétricas. Estas a menudo se estructuran con valores de notas cortas seguidas de un valor de nota más largo y luego se repiten en forma de espejo. Janáček utiliza estos patrones rítmicos de "espejo" de forma constante como en el comienzo del segundo tema (ver Fig. 3) donde se presenta dicho patrón de forma oculta como parte de una estructura de frase más grande.

**Figura 3**  
Ritmo



## 5.3. Armonía

Los teóricos Skoumal y Novak investigaron la práctica de Janáček de usar el movimiento armónico en quintas perfectas. Este fue un método sin complicaciones para lograr la tonalidad suspendida<sup>37</sup>. En el estilo de Janáček, la quinta serie<sup>38</sup> no requiere la

<sup>36</sup> Se denomina música gitana a la música propia de los pueblos gitanos o romaníes de Europa del Este.

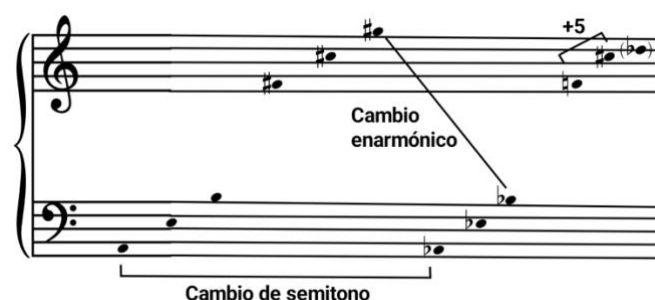
<sup>37</sup> Cada acorde nuevo en el círculo de quintas puede ser tonalizado por el acorde previo. La tonalización es la consideración de un grado diferente a la tónica como un centro tonal temporal.

<sup>38</sup> La serie de quintas presentes en la obra de Janáček incluyen tanto el círculo de quintas como el círculo de cuartas. Ambos generan los mismos tonos. Según Skoumal, Janáček usó el círculo de cuartas incluso con más frecuencia. Las series de quintas y las progresiones diatónicas están asociadas. La séptima de la quinta serie contiene los tonos de una progresión diatónica.

inclusión de quintas exclusivamente perfectas; también son posibles las quintas disminuidas y las quintas aumentadas. Aunque la práctica de cambiar un tono hacia arriba o hacia abajo un semitono, llamada “cambio de semitono”, crea una gran cantidad de escalas y series de quintas, Janáček generalmente limita sus elecciones a armónicas y melódicas menores, lidia menor y la progresión referencial de tonos completos (Skoumal, 1992). Cuando una progresión de alturas de quinta serie<sup>39</sup> continúa más allá del séptimo grado y, al hacerlo, más allá de la escala diatónica, modula automáticamente de un área clave a otra una quinta de distancia<sup>40</sup>. Janáček tiende a utilizar un número menor de sub-progresiones de claves e introducirlas como un motivo. En un punto posterior de la composición, a menudo agrega los otros tonos de la quinta serie, formando así una escala diatónica. La investigación de Skoumal revela la primera quinta serie utilizada en la sonata para violín de Janáček (nótese la presencia de quintas aumentadas y disminuidas en la serie).

En la Balada se observa que las ambigüedades tonales resultan de las modulaciones de cambio semitonal de la quinta serie y un dualismo tonal general. La quinta serie del primer tema se caracteriza por un eje de tono en *Mi*, que da la impresión de *Mi* mayor. *Mi* mayor es confirmado por la progresión V-I en los compases 8 y 9, y se vuelve modal en sentimiento con un tercer grado de escala descendente en compás 11 (*Sol*). La serie cambia y se logra una modulación a *Re*<sup>b</sup> mayor por medio de un cambio de semitono de *S*<sup>#</sup> a *S*<sup>b</sup> en compás 13 y *M*<sup>#</sup> en compás 11 a *M*<sup>b</sup> en compás 14 (Ver Fig. 4).

**Figura 4**  
*Serie de quintas*



<sup>39</sup> Las progresiones de tonos o regiones tonales se refieren a todos los tonos en un pasaje. Al analizar la sonata de Janáček se puede notar que las progresiones de tonos son en su mayoría progresiones diatónicas que se comportan como claves en la tonalidad tradicional.

<sup>40</sup> Cuando dos tonos se desplazan un semitono en la quinta serie, la progresión de tonos resultante puede considerarse como una quinta serie desplazada.

Otro aspecto interesante del lenguaje armónico de este movimiento es la forma en que Janáček escribe los acordes sobre las notas pedal. En el comienzo de la transición hacia el segundo tema  $Re^b$  sirve como tono de pedal (ver Fig. 5), mientras que los acordes escritos encima son  $Si^b$  menor y  $Re^b$  Mayor.

**Figura 5**  
Acordes pedales

Musical score for Figure 5, showing piano accompaniment with a soprano line. The tempo is "Meno mosso." and the dynamics are "ppp". The score shows a sequence of chords over a pedal point. The bass line has a "sopra" label and the right hand has an "m. s." label.

Durante la transición antes mencionada, Janáček cambia el pedal a dos tonos de pedal;  $Mi$  (cambio de semitono desde el pedal  $Mi^b$  en el compás 21) y  $Fa\sharp$  en el violín (Ver Fig. 6). Los acordes dispuestos sobre los tonos del pedal se componen del acorde  $Mi7 (+Do\sharp)$ , estos acordes forman un motivo que se secuencia a través de los siguientes cuatro compases.

**Figura 6**  
Acordes pedales

Musical score for Figure 6, showing piano accompaniment with a soprano line. The score shows a sequence of chords over a pedal point. The bass line has a "Ped." label and the right hand has a "4" label.

## 5.4. Forma

El segundo movimiento muestra una estructura similar a un rondó<sup>41</sup>, en el que se intercambian dos temas (ver Fig. 7 y 8) con episodios intermedios. Estos episodios están contruidos a partir de material extraído de ambos temas (ver Fig. 9).

Figura 7

Tema 1

Figura 8

Tema 2

Si se observa el comienzo de la primera transición (ver Fig. 9a), se visualiza cómo la mano izquierda en el piano presenta un material similar al del primer tema. Las notas repetidas por la mano izquierda en el compás 17 predicen el motivo principal del segundo tema, que aparece en la parte de violín en el compás 37 (ver Fig. 9b).

<sup>41</sup> Composición musical cuyo tema se repite o insinúa varias veces.

**Figura 9**  
Acordes pedales

a) **Meno mosso.**  
*ppp*  
*ppp*  
*sopra*

b) *a tempo*  
*sempre sul G*  
*p dolce*  
*a tempo*  
*p dolce*

Vogel (1981) considera que los temas de este movimiento se definen como momentos raros en los que Janáček se expresa a través de temas extensos y con un amplio desarrollo:

“El segundo movimiento, la Balada, alterna una versión edificante e imitativa del tema principal (...) con una melodía ‘extendida’ y tranquilizadora de una atmósfera típicamente valaquiana”.<sup>42</sup> (Vogel, 1981: 73)

Curiosamente, los temas "largos" de este movimiento también se construyen a partir de secciones repetitivas. En lugar de simplemente repetir el patrón anterior, Janáček invierte el orden de los temas y, en la segunda mitad del movimiento, el segundo tema aparece primero, de manera variada y extendida. A continuación se describe la representación de la estructura del movimiento.

**Tabla 1**

Esquema	Compás	Tonalidad
A – Tema 1	1 - 17 (4+6+4+3)	E
Transición	17 - 36 (4+4+4+4+4)	(bb), Db, (Bb), Ab, (Bb7), E7, db, Ab7, g#V/Db
B – Tema 2	37 - 57 (4+6+4+6)	Db, bb, Cb, E, c# (db)
Transición	57 - 76 (4+4+4+4+4)	Db - modulación - ab (g#)
B1 – Tema 2	77 - 107 (4+4+6+6+4+7)	Ab, f - modulación - V/C#
A1 – Tema 1	108 - 129 (4+1+2+6+4+5)	c#, B, E
Coda	129 - 138 (2+2+3+3)	C#

<sup>42</sup> Valaquia: zona situada al este de República Checa de gran tradición folclórica.

La variante del segundo tema (B1) comienza en el piano y permanece en esa línea incluso cuando el violín entra en el compás 81. Luego una extensa sección comienza en compás 90 donde tiene lugar la improvisación antes descrita. Los segmentos que lo acompañan están en la parte del violín, mientras que el piano se hace cargo del tema principal a lo largo de este conjunto de secuencias.

Con respecto a la variante del primer tema (A1) también exhibe un carácter de improvisación cadencial. La elaboración de la figura rapsódica (compás 111) se amplía en los compases 114 y 116. Janáček modula con esta cadencia en Si mayor, que luego se convierte en la dominante para el regreso del motivo del primer tema en el compás 121 en *Mi* mayor.

## 6. Análisis interpretativo

Desde el análisis interpretativo las diversas categorías a desarrollar se presentan según dos perspectivas que surgen de la misma obra musical. En primera instancia se elabora un minucioso estudio de aspectos formales propios que el autor concibe en la Balada en relación a la comprensión del *tempo* y la utilización de las dinámicas.

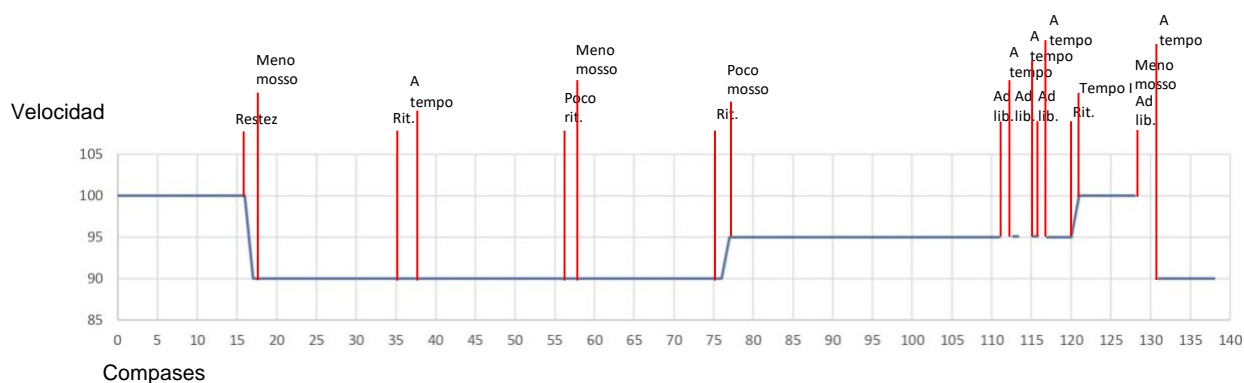
Como segunda etapa se estudia sobre los diversos factores que contienen aspectos propios de la acción performática del intérprete según los elementos físicos intervinientes de la mano derecha en relación a la distribución del arco y las acciones de la mano izquierda a través del desarrollo del *vibrato* y la utilización de la digitación.

### 6.1. El *tempo*

Según Danuser en las cuestiones relacionadas con el *tempo*, “el énfasis puesto en las relaciones antes que en lo absoluto se refiere a la conexión que se deriva de una dialéctica entre la parte y el todo en el curso de una interpretación, algo que a pesar de acontecer sucesivamente en el tiempo, debe ser anticipado por el intérprete desde el principio como una representación instantánea de la ejecución inmediata de la obra, a fin de que pueda asignarse a cada pasaje individual un valor adecuado en el marco del transcurso temporal ideado” (Danuser, 2016: 37).

Al representar gráficamente las velocidades del movimiento se visualizan cinco secciones bien definidas (ver Fig. 10). La primera con la velocidad inicial de corchea=100, luego una segunda sección menos movida en *meno mosso* (compás 17), una tercera parte en *poco mosso*, de mayor movimiento (compás 77), un *Tempo I* donde retoma la velocidad del comienzo del movimiento (compás 121) y por último una sección de menos velocidad (compás 129).

**Figura 10**  
Representación gráfica del *tempo*



El *tempo* inicial de corchea=100 se prolonga hasta la primera inflexión de *tempo* identificada como *restez* en el compás 15 (ver Fig. 11). Esta indicación según el diccionario Oxford (Kennedy, 1980) corresponde a la retención repentina de la última nota de dicho compás. Luego a partir del compás 17 la indicación *meno mosso* implica una disminución del *tempo*. Esta indicación permanecerá hasta la indicación abreviada como *rit.* de compás 35 a 36 (ver Fig. 12) para luego retomar el *a tempo* de dicho *meno mosso* en compás 37.

**Figura 11**  
Compás 15



Según el diccionario de la música de Oxford la abreviación *rit.* corresponde a las indicaciones *ritardando* o *ritenuto*. Ambas palabras significan definiciones parecidas, pero existe una clara diferencia entre ellas. *Ritardando* se refiere a reducir poco a poco la velocidad de forma progresiva hasta llegar a un nuevo *tempo*. En cambio, *ritenuto* es un cambio de *tempo* repentino y no gradual.

En el movimiento se encuentra dicha abreviación que puede comprender ambas indicaciones, según la definición anterior, puesto que a partir de los compases 35 y 75 se presentan 6 tiempos para desacelerar el *tempo* (ver Fig. 12 y 13). En este caso la cantidad de tiempos corresponde a un *ritardando*.

**Figura 12**  
Compás 35



**Figura 13**  
Compás 75

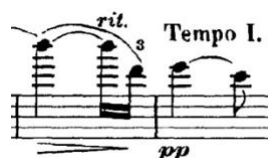


A diferencia de los compases 56 y 120 donde la indicación se escribe sobre la mitad del compás, logrando un cambio temporal en *ritenuto* en solo 1½ tiempo del propio compás (ver Fig. 14 y 15).

**Figura 14**  
Compás 56



**Figura 15**  
Compás 120



De esta forma es importante tener en cuenta que toda indicación *a tempo* que está escrita a lo largo del movimiento corresponderá a retomar el *tempo* principal inmediato anterior sin que el intérprete relacione dicha terminología con el *tempo* inicial (*tempo I*). A partir del compás 37 el compositor retoma la velocidad del *meno mosso* anterior trasladándose hasta el *poco mosso* de compás 77.

La velocidad de *poco mosso* en compás 77 se prolonga hasta la aparición de cuatro pasajes con carácter cadencioso donde Janáček escribe la indicación *ad lib.*<sup>43</sup>. Luego de la libertad interpretativa de estos compases (ver Fig. 16 a 19), donde cada vez que se presentan continúa la indicación *a tempo*, se retoma la velocidad en relación a la última indicación que los abarca: *poco mosso* en los compases 113, 115 y 117, y *meno mosso* para el compás 131.

**Figura 16**  
Compás 112



**Figura 17**  
Compás 114



**Figura 18**  
Compás 116



**Figura 19**  
Compases 129 y 130



Entre los compases 17 y 120, y 129 hasta el final, la Balada presenta diversas indicaciones de *tempo* sin especificar la velocidad. Por ende, es necesario determinar las distintas velocidades según las mismas, las cuales se circunscriben a las características generales del movimiento y la relación con el *tempo* principal.

Es así como las indicaciones *meno mosso* y *poco mosso* pueden corresponder a lo que Brendel denomina “perseguir el carácter, rastrear los procesos psicológicos de la obra. Hay temas en los que todo, o casi todo, depende de lo que la ejecución sea capaz de encontrar y extraer por debajo de la capa superficial de las buenas

<sup>43</sup> Corresponde a la palabra ad libitum y representa libertad interpretativa en cuanto al *tempo* y el ritmo.

costumbres”<sup>44</sup>. (Brendel, 2007: 78). De esta forma la organización del tiempo va más allá de las cuestiones sobre la elección adecuada del *tempo* o una agógica rica en matices. En realidad, converge en la parte esencial de la interpretación musical.

Rudolf Kolisch, primer violín del cuarteto homónimo y cuñado de Schönberg<sup>45</sup>, analiza la relación entre *tempo* y carácter en un ensayo consagrado a Beethoven. Partiendo de las indicaciones metronómicas que el propio Beethoven escribió, Kolisch se propuso añadir también indicaciones de metrónomo a obras instrumentales cuyos compositores no las habían especificado, pues estaba convencido de la existencia de una relación íntima y esencial entre el *tempo* de la interpretación y el carácter de la música. En consecuencia, declaró la observancia de los *tempi* correctos como algo indispensable para hacer efectivo el carácter de un movimiento (Danuser, 2016).

De este cuestión puede surgir la pregunta: ¿Se pueden agregar indicaciones en relación a procesos psicológicos del intérprete que visualicen desde otra perspectiva la noción metronómica y colaboren a anticipar y concientizar el *tempo* del movimiento?. En relación a ello Danuser escribe:

“En las cuestiones relacionadas con el *tempo*, el énfasis puesto en las relaciones antes que en lo absoluto se refiere a la conexión que se deriva de una dialéctica entre la parte y el todo en el curso de una interpretación, algo que a pesar de acontecer sucesivamente en el tiempo, debe ser anticipado por el intérprete desde el principio como una representación instantánea de la ejecución inmediata de la obra, a fin de que pueda asignarse a cada pasaje individual un valor adecuado en el marco del transcurso temporal ideado.”  
(Danuser, 2016: 37)

Georg von Dadelsen<sup>46</sup> describe cómo esta diferenciación se traduce en una experiencia inmediata del tiempo:

“La presentación acertada de esta música le resultará seguramente evidente al oyente a través de las precisas representaciones temporales que experimente en el transcurso de cada movimiento. En todo momento sabe

---

<sup>44</sup> En relación a los procesos de análisis tradicionales desde el enfoque analítico y no del intérprete.

<sup>45</sup> Arnold Schönberg fue un compositor, teórico musical. Es reconocido como uno de los primeros compositores en adentrarse en la composición atonal y especialmente por la creación de la técnica del dodecafonismo basada en series de doce notas.

<sup>46</sup> Musicólogo alemán (1918-2007).

-en su subconsciente- en qué punto del transcurso del tiempo se encuentra, siempre que dicho transcurso se traslade a los caracteres expresivos adecuados: *principio-fin; planteamiento- continuación; aún-no-ahora-ya no; expectativa-irrupción-satisfacción-disolución-recuerdo.*" (von Dadelsen en Danuser, 2016: 38)

La idea de la participación emocional como intérprete más allá de la solidez académica, como propuesta desde el análisis del *tempo*, se puede realizar con la ejecución del tema inicial de la Balada transportándose a una especie de juego de sentimientos y sensaciones varias que determinen el curso melancólico, pensativo y exultante del movimiento. A continuación, se desarrolla una posible construcción según el presente enfoque.

Los primeros compases transcurren como afirmación de un estado emocional melancólico pero definido hasta el compás 10 donde una sensación de mayor afirmación sobre ese sentimiento puede producir al intérprete. Pero no deja de ser una insinuación que decae rápidamente en el primer *meno mosso* de compás 17. A partir de allí, durante 20 compases, un planteamiento de duda e incertidumbre puede envolver esa primera sensación, pero no será más que un momento, pues la necesidad de retornar a un sentimiento más seguro se visualiza en el compás 37 donde se retorna a otra sensación melancólica pero definida. No se extiende demasiado pues en el compás 37 puede surgir la necesidad de continuar otra idea, más agitada con destellos de agitación que aparecen y desaparecen hasta la seguridad y reafirmación exultante de esa sensación a partir del compás 47.

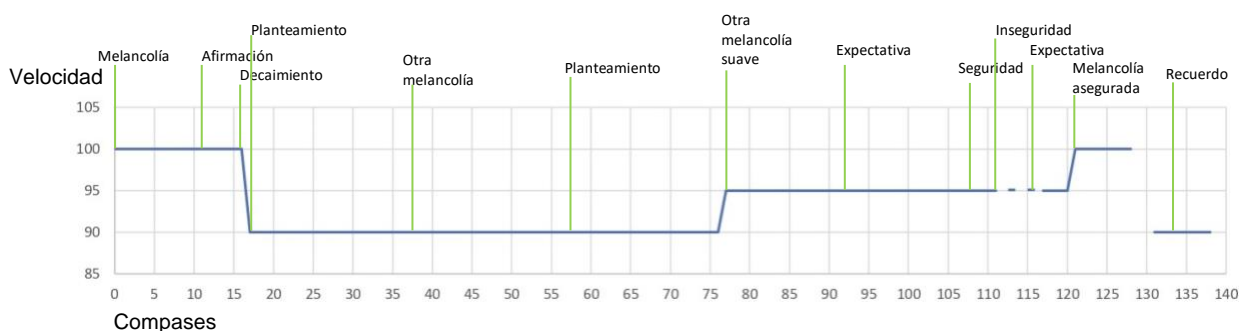
Siempre surge la duda de lo que se siente y un planteamiento de ello en el siguiente *meno mosso* provoca nuevamente incertidumbre. El cambio de tonalidad del compás 77 puede volver a la necesidad de replicar el sentimiento. La sensación tan abierta y segura se funde con otro planteamiento en compás 57 donde se sumerge nuevamente en la duda y la sensación de inseguridad. Pero siempre resuelve en algo más definido, el *poco mosso*, y es aquí donde la última idea deviene de forma más delicada y frágil.

El sentimiento de expectativa se sugiere por primera vez en el compás 92, de forma inevitable y se prolonga hasta buscar cierta seguridad y afirmación de ese sentimiento definido como en el comienzo del movimiento (compás 108). No es el mismo del inicio pues los compases *ad libitum* del violín mantienen cierta confusión. Surgen

expectativas nuevamente en el compás 116, pero como algo efímero y circunstancial, pues la necesidad de volver a sentir melancolía de forma definida en el *tempo l* es una satisfacción segura y necesaria. Esa sensación general de melancolía comienza a diluirse con compases *ad libitum* en el *meno mosso* siguiente con algún recuerdo que motiva luego en el compás 133 a través de un registro agudo a fin de no olvidar esa agitación y finalizar en paz.

En la representación gráfica del *tempo* (ver Fig. 20) se puede visualizar las distintas sensaciones que se organizan según lo desarrollado anteriormente a través del enfoque de Brendel (2007) a fin de construir un mapa psicológico del *tempo* en el movimiento. Las mismas no representan una única propuesta pues cada interpretación corresponderá una nueva forma de visualizar de forma concreta la intuición del intérprete.

**Figura 20**  
*Representación psicológica del tempo*



## 6.2. La dinámica

Ivan Galamian, destacado pedagogo del violín del siglo XX, establece tres factores principales para la producción sonora: la velocidad del arco, la presión que ejerce sobre las cuerdas y el punto en que entra en contacto con la cuerda (Galamian, 1984: 79). Estos tres factores son interdependientes, en la medida en que todo cambio, según las dinámicas realizadas, requerirá la correspondiente compensación en al menos uno de los otros.

En la realización de las distintas intensidades sonoras, la técnica del instrumento demanda como intérprete, según Galamian, poca velocidad de arco, una presión considerable de la mano derecha y un punto de contacto del arco con la cuerda cerca del puente si se realiza dinámicas con gran volumen sonoro. Por el contrario, al realizar

dinámicas de poca intensidad será necesario un mayor recorrido de arco sobre la cuerda, una leve presión y un punto de ataque cerca del diapasón del instrumento. Carl Flesch analizando los problemas del sonido en el violín resume:

“En el estudio técnico, el *mf* parece ser el más fundamental grado de fuerza sonora. En torno a esto se agrupan, según prescripciones del compositor (...) las diversas graduaciones de la sonoridad (...) los cambios dinámicos pueden irradiarse en aumento o disminución solo desde un punto central, del *mf*, más fácilmente que desde uno extremo como el *f* o el *p*.” (Flesch, 1995: 33)

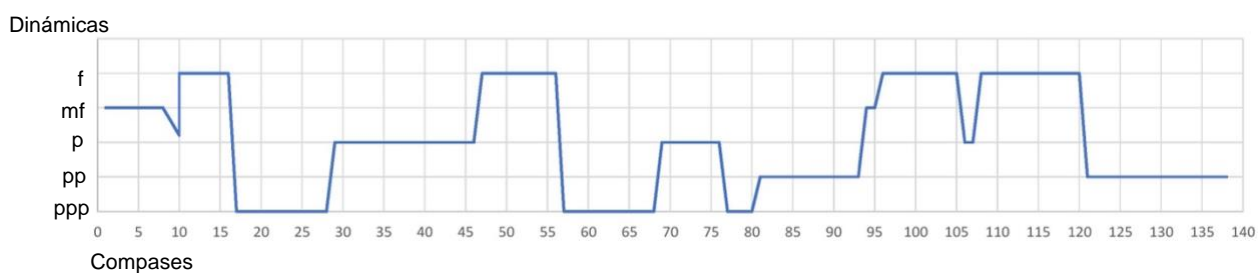
La definición de Flesch se puede trasladar al concepto de dinámica fundamental o media en la Balada en relación a las sonoridades extremas que se presentan. De esta forma se identifica la intensidad más baja (*ppp*) y la más alta (*f*). Al analizar un punto intermedio entre estas dos, la dinámica en *p* corresponderá al nivel desde donde se agrupan o expanden las graduaciones del sonido.

Según estos factores técnicos, identificando el punto intermedio dinámico se complementa la visualización como intérprete de las posibilidades técnicas en cuanto a producción sonora y la capacidad de anticipar dichos elementos técnicos necesarios para aumentar o disminuir la intensidad sonora en base al rango dinámico medio que requiere la obra.

En la representación gráfica de las dinámicas en la Balada (ver Fig. 21) se ubica un eje horizontal que representa los compases y otro vertical las intensidades de las dinámicas escritas por el compositor y la correspondiente transición lineal que une cada una de ellas.

Esta representación nominal de los niveles dinámicos proporciona una perspectiva desde lo general a lo particular del terreno referido a la intensidad sonora y la posibilidad de mejorar el conocimiento en la interpretación.

**Figura 21**  
*Representación gráfica de las dinámicas*



Dicha perspectiva se puede obtener visualizando tres secciones bien identificadas donde las dos primeras internamente presentan intensidades casi opuestas (compases 1 a 28 y 57 a 80) y la última se mantiene casi en su totalidad en un rango *f* permanente (compases 96 a 120). Estas secciones están unidas por transiciones en *p* y *pp* al igual que el final del movimiento (compases 29 a 56, 81 a 90 y 121 a 138).

El mayor porcentaje de intensidad de sonido de la Balada transcurre entre dichas dinámicas (*p* y *pp*). Si bien existen reguladores que se presentan de forma interna en cada una de las melodías, aumentando o disminuyendo dicha intensidad sin ninguna indicación precisa hacia qué dinámica se debe llegar a ejecutar, los mismos se realizan según el contexto de la dinámica general promedio de donde forman parte.

En el análisis gráfico de las dinámicas también se encuentran tres tipos de elementos que presentan cuestiones particulares cada uno de ellos. Un primer elemento donde la dinámica es precisa como lo es el inicio del movimiento, los compases 92, 94, 96 (ver Fig. 22), 106 y 108 (ver Fig. 23). Aquí se obtiene la posibilidad de realizar los elementos técnicos necesarios sin anticipación alguna pues cada una de estas dinámicas están precedidas por silencios en la partitura.

**Figura 22**  
Compases 92,94 y 96



**Figura 23**  
Compases 106 y 108



Luego se identifica un segundo elemento donde la dinámica se encuentra antecedida por un regulador o indicación opuesta a la intensidad escrita que le continúa, en el compás 10 (ver Fig. 24), 37 (ver Fig. 25) y 51 (ver Fig. 26). Es necesario en este caso la anticipación para realizar los movimientos contrarios según lo recursos técnicos antes explicados para realizar la dinámica opuesta a la que se viene realizando.

**Figura 24**  
Compás 10



**Figura 25**  
Compás 37



**Figura 26**  
Compás 51



Por último, se observa un elemento que presenta la dinámica antecedida por un regulador que anticipa la intensidad escrita posteriormente. Es decir, si la dinámica es de mayor intensidad el regulador previo será en *crescendo* y por el contrario si es de menor intensidad corresponderá a un regulador en *diminuendo*. Para ello se identifican tres compases con reguladores hacia una dinámica en *ppp* (ver Fig. 27, 28 y 29), dos compases en *pp* (ver Fig. 30 y 31), dos compases en *p* (ver Fig. 32 y 33) y por último dos compases en *f* (ver Fig. 34 y 35).

**Figura 27**  
Compás 17



**Figura 28**  
Compás 57



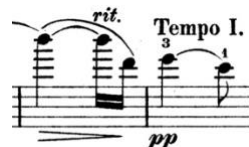
**Figura 29**  
Compás 77



**Figura 30**  
Compás 81



**Figura 31**  
Compás 121



**Figura 32**  
Compás 29



**Figura 33**  
Compás 69



**Figura 34**  
Compás 47



**Figura 35**  
Compás 101



Este análisis desde las dinámicas agrupadas según las características antes mencionadas facilita y ordena mentalmente al intérprete a fin de realizar mejores contrastes de intensidades al poder concientizar cada grupo, identificando y anticipando las necesidades técnicas precisas para cada matiz propuesto por el compositor.

### 6.3. El arco

El análisis del arco en la Balada de Janáček puede enfocarse desde dos perspectivas. En primer lugar, en relación a la distribución del mismo y un segundo elemento investigando sobre las arcadas aplicadas al mismo.

En el proceso de desarrollo del sonido en el violín intervienen distintos factores que influyen sobre la producción sonora. Una de las problemáticas más frecuentes es que muchos ejecutantes desperdician demasiado arco al comienzo del ataque y, consiguientemente, se quedan sin arco al llegar al final (Galamin, 1984: 80). La división del arco reviste una gran importancia en la dicción musical. En la teoría violinística la distribución del mismo encuentra un referente como Lucien Capet<sup>47</sup> autor de *La technique supérieure de l'archet*, donde adopta el principio según el cual cada nota debe tener su puesto establecido en el arco (Principe, 1952: 149).

Según estos conceptos a través de los enfoques de análisis del intérprete, se puede transformar la Balada en una especie de gráfico desde el concepto de distribución del arco donde en lugar de cada nota se establece cada tiempo del compás para clasificar y dividir la misma.

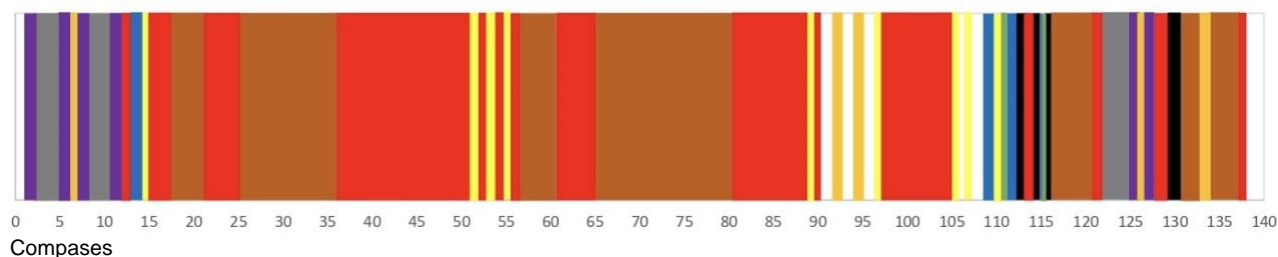
En el gráfico siguiente se analiza la distribución de arco según la cantidad de tiempos que contiene cada arcada<sup>48</sup>, utilizando distintos colores para representar la

<sup>47</sup> Lucien Capet (1873-1928) fue un violinista, pedagogo y compositor. Se formó en el Conservatorio de París y tuvo renombrados discípulos como Jascha Brodsky e Ivan Galamin. Diseñó su propio modelo de arco luego de una intensa investigación de la producción del sonido en el violín.

<sup>48</sup> La referencia de arcada corresponde al traslado del arco según la acción ascendente o descendente (arriba, abajo).

cantidad de tiempos (ver Fig. 36). Este análisis permite un mayor conocimiento y concientización de la utilización del arco permitiendo visualizar y anticipar el traslado del mismo a lo largo del movimiento. Según la representación gráfica se distinguen dos grandes secciones mayormente realizadas en 3 y 6 tiempos. En los extremos del movimiento se presenta una variedad de tiempos donde se deberá anticipar la variedad de velocidades del arco.

**Figura 36**  
*Distribución del arco*



Gris: 8 tiempos	Rojo: 3 tiempos	Verde: ½ tiempo
Marrón: 6 tiempos	Naranja: 2 tiempos	Negro: ad libitum
Azul: 5 tiempos	Celeste: 1 ½ tiempo	Blanco: silencio
Violeta: 4 tiempos	Amarillo: 1 tiempo	

“Allá donde la dinámica no deba ser homogénea, ya sea a causa de los acentos, los crescendos, de los sutiles matices necesarios para un fraseo correcto, de la pequeña inflexión que da la vida a una única nota, o por la razón que sea, será necesario variar la velocidad del arco, fundamentalmente en combinación con un correspondiente incremento en la presión”.  
(Galamian, 1984: 81)

Desde el concepto expresado por Galamian y el análisis del arco en la Balada, según las versiones existentes, se presenta una situación al respecto en el segundo tema del movimiento<sup>49</sup>. En ambas versiones el comienzo del segundo tema se realiza con la arcada hacia arriba. A partir de allí se dispone tanto en el tema como en la transición arcadas que pueden dificultar las indicaciones expresivas de intensidad sonora.

El pasaje en cuestión (ver Fig. 37) consta de 10 reguladores de dinámica en forma creciente los cuales se realizan con la arcada hacia abajo. De esta forma, según el enfoque que se presenta antes de Galamian, corresponde a movimientos contrarios

<sup>49</sup> Ver Cap. 5.4.

del desarrollo técnico del sonido para obtener un incremento en la sonoridad de forma equilibrada, natural y un mejor aporte al fraseo.

**Figura 37**  
Compases 37-61

En los compases 81-90 se presenta una situación similar donde la arcada se desenvuelve contrariamente al desarrollo del sonido según Galamian (ver Fig. 38).

**Figura 38**  
Compases 81-95

En la construcción de propuestas en relación a la distribución del arco se propone renovar en cierta forma las interpretaciones de la época de estreno de la obra (principios del siglo XX), donde la producción del sonido y el manejo del arco no habían sido desarrollados plenamente y lograr un análisis de mayor evolución correspondiente a la técnica interpretativa que presenta la primera mitad del siglo XXI.

## 6.4. El vibrato

La aparición de las cuerdas de metal en el siglo pasado ha sido un elemento crucial en el desarrollo del *vibrato* continuo, pues abrieron el camino a diversos cambios en la técnica del violín y en la percepción del sonido, que originaron un creciente uso de dicho recurso, no exclusivo de los solistas.

“La sustitución de las cuerdas de tripa por cuerdas de metal en las orquestas fue mano a mano con la creciente demanda de *vibrato* continuo. De este modo, las generaciones siguientes a Joachim, compuestas entre otros por Kreisler o Heifetz, inician un camino hacia un mayor uso del *vibrato* y de una manera más continua.” (López Arca, 2014: 5)

Para Principe “en los instantes dramáticos de la música será muy eficaz el *vibrato* cerrado, es decir de forma rápida e intensa y en los pasajes serenos, en el pathos<sup>50</sup>, en el *pp*, convendrán en cambio el *vibrato* amplio y más lento” (Principe, 1952: 142).

Un factor muy importante en la calidad del ataque es el modo en que se emplea el *vibrato*. “Debe estar exactamente coordinado con los cambios rápidos de dinámica y tiene que crecer y disminuir, tanto en amplitud como en velocidad, con arreglo al correspondiente aumento y disminución del volumen sonoro” (Galamian, 1984: 114).

En general, el *vibrato* tendrá que adaptarse a la dinámica del arco, haciéndolo más intenso y amplio en el *f* y más tenue, restringido y lento en el *p* (Galamian, 1984: 56). De esta forma se considera un poderoso factor para la calidad y extensión del sonido como así también su influencia sobre la intensidad y el timbre, dependiendo de la regularidad de las vibraciones, del mayor o menor número de éstas y de su amplitud. “El *vibrato* produciendo, un número y calidad de oscilaciones determinadas, podrá modificar la sonoridad del ejecutante, en intensidad y calidad” (Ramos Mejía, 1947: 84).

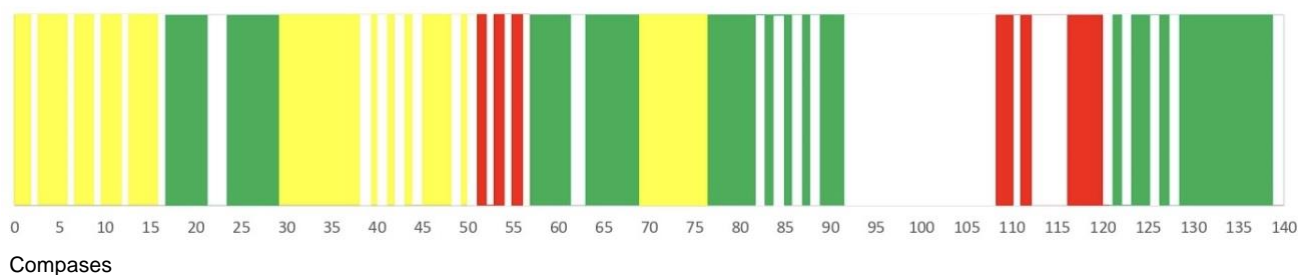
En el siguiente gráfico (ver Fig. 39) se analiza la intensidad del *vibrato* según las dinámicas escritas en referencia a lo expuesto anteriormente. Asimismo, dicha técnica se encuentra dividida en tres tipos de intensidades diferentes para facilitar y concientizar el *vibrato* permanente en todo el movimiento. Es importante tener conocimiento sobre la dificultad de aplicar el *vibrato* cuando se presentan notas o ritmos veloces siendo aquí

---

<sup>50</sup> Palabra de origen griego que significa pasión. En música queda vinculada a cierta tradición romántica.

los únicos lugares donde la mano izquierda no realiza movimientos en relación a esta técnica.

**Figura 39**  
*Representación gráfica del vibrato*



Para el presente análisis se agrupan las dinámicas de los compases en *pp* y *ppp* en color verde, realizando un *vibrato* suave. Los compases que implican una intensidad media se relacionan con las dinámicas *p* y *mf* y son identificadas en amarillo, y por último un *vibrato* intenso para los compases que se identifican en color rojo. Los espacios en blanco corresponden a compases con presencia de ritmos y figuraciones rápidas donde no se utiliza el *vibrato* o bien son compases de silencio.

De esta forma el mapa de intensidades permite simplificar el conocimiento sobre las acciones físicas a realizar en cuanto a tensión, distensión, rapidez o lentitud de la mano izquierda sin depender de la sincronización de la mano derecha, pues se puede lograr una visualización de cómo anticipar dichos movimientos.

## 6.5. La digitación

La interpretación del violín en la Balada de Janáček comprende dificultades técnicas debido a la necesidad de digitaciones específicas requeridas por parte de los editores (Suk y Reissel)<sup>51</sup> en ambas versiones. Es por ello que surge la utilización de una técnica para el desarrollo de la mano izquierda a fin de resolver distintos pasajes del movimiento que emplean la modalidad, el cromatismo, el uso extensivo de tonos reescritos enarmónicamente y las tonalidades complejas que a menudo utilizan muchos bemoles y sostenidos (Flesch, 1995).

<sup>51</sup> Ver Cap. 3.

Según Galamian la digitación presenta dos aspectos, el musical y el técnico:

“Musicalmente, la digitación debería garantizar el mejor sonido posible y la más exquisita expresión de la frase; técnicamente, debe hacer que el pasaje resulte lo más sencillo y cómodo posible de ejecutar. Ambas cosas no siempre se corresponden, y cuando entran en contradicción es imperativo que el objetivo musical no sea sacrificado en aras de la comodidad.” (Galamian, 1984: 48).

Las digitaciones propuestas en las versiones que se analizan corresponden a violinistas de principios del siglo XX. Si se considera más de 100 años desde la publicación de la partitura y luego de un período donde la técnica del instrumento produjo una evolución preponderante, se observa que el campo de la digitación ha producido varios avances que han contribuido al progreso de la técnica de la mano izquierda.

Entre los distintos aspectos en relación a los pasajes que se analizan, se encuentran nuevos tipos de extensiones al exterior del marco<sup>52</sup> y un nuevo tipo de digitación que se basa en extensiones o contracciones, además del correspondiente reajuste de la mano en sí. Esto último es lo que se podría llamar digitación de arrastre (Galamian).

“Las extensiones más allá del marco han formado siempre parte de la técnica violinística, pero recientemente se han añadido muchos tipos nuevos de extensiones y en general, su uso se ha vuelto más frecuente, así como mucho más variado” (Galamian, 1984: 50). Principe considera como un punto de llegada y aparecen como símbolo de dominio técnico la ejecución en base a extensiones y no debe ser disminuído por el intérprete. Asimismo la finalidad de alcanzar dichas extensiones es indispensable para dominar todo el repertorio virtuosístico (Principe, 1952).

Un desplazamiento de un tono completo (con un solo dedo) no puede realizarse de forma totalmente imperceptible y, por lo tanto, siempre añadirá a un pasaje cierto nivel de sonido deslizante que podría ser musicalmente indeseable por lo tanto se pueden analizar diversas digitaciones que eliminen los deslizamientos continuos que son inevitables con la digitación tradicional. De esta forma la mano izquierda sigue al

---

<sup>52</sup> Digitaciones de la mano izquierda que superan el límite máximo de las notas ubicadas en cada posición entre el primer y cuarto dedo.

dedo a la nueva posición por medio de un movimiento de arrastre como define Galamian (1984).

Con este tipo de digitación el intérprete puede cubrir una sección sustancial de cualquier cuerda empleada sin desplazamientos audibles, sin mantener una posición fija y utilizando diversas extensiones posibles tanto ascendentes como descendentes en relación al diapasón. Para ello se requiere que la mano izquierda sea extremadamente flexible a lo largo de la interpretación ubicándola solo en unos pocos lugares como posición establecida.

La digitación con extensión descendente se aplica en el primer compás del movimiento (ver Fig. 40) en la nota *Do#* para evitar un sonido deslizante. La misma se realiza con el segundo dedo y se cambia a la tercera posición con el dedo 3 en el siguiente compás para evitar un salto de digitación entre las semicorcheas.

**Figura 40**  
Compases 1-2



En los siguientes compases (ver Fig. 41) la digitación es similar al ejemplo anterior en relación a la digitación con extensión y el cambio de posición en bloque<sup>53</sup>, complementando con el reemplazo del segundo dedo en la corchea *La* por el primer dedo. De esta forma se realiza un mejor dominio del *vibrato* a diferencia del cuarto dedo utilizado por ambas versiones. La sustitución de dedos es un mecanismo de digitación extremadamente valioso. Puede contribuir a la ejecución técnica de un pasaje y/o a su expresividad. (Galamian 1984:53).

**Figura 41**  
Compases 5-7



<sup>53</sup> Cambios de posición donde implica un movimiento completo de todos los dedos de la mano izquierda hacia una nueva ubicación en el diapasón.

Según Galamian el cambio de digitación siempre es más conveniente por bloques cuando se realiza un legato con el arco. La propuesta de ambas versiones realiza el cambio justo en la última corchea *Do* del compás 23 (ver Fig. 42), provocando cierta inestabilidad en el sonido. Si se realiza el cambio directamente en el siguiente compás con segundo dedo en el *Fa* $\flat$  se logra un mejor equilibrio de la producción sonora.

**Figura 42**  
Compases 23-25



Según lo expuesto anteriormente la utilización de determinados dedos debilita el dominio en relación al *vibrato*. En este caso si se reemplaza el cuarto dedo en la nota *S* $\flat$  por el tercero y el siguiente compás el tercero por el segundo favorece un mayor *vibrato* de forma más estable (ver Fig. 43). Asimismo, la visualización de patrones similares de 2 ½ tonos para los compases 42 y 44 es una propuesta de gran utilidad para el intérprete. (Gerle, 1983: 28).

**Figura 43**  
Compases 40-45



El siguiente pasaje, según las versiones analizadas, ofrece digitaciones con la utilización de más dedos que los que tal vez puedan utilizarse (ver Fig. 44). Una propuesta simplificada y efectiva correspondería a realizar el *Re* $\flat$  con el segundo dedo manteniendo la segunda posición para luego cambiar con primer dedo en el compás de las corcheas en *M* $\flat$  (cambio de posición en bloque). Luego realizando por extensión con la digitación 3-1 para el *So* $\sharp$  y *M* $\natural$  respectivamente se logra mayor flexibilidad y dominio de la mano izquierda.

**Figura 44**  
Compases 47-50



Según la consideración de realizar digitaciones con los dedos de mayor dominio físico es una resultante favorable, el pasaje *meno mosso* (ver Fig. 45), se comienza la nota  $Re^b$  con el primer dedo, manteniendo la misma posición en los compases siguientes hasta la primera semicorchea del compás 62. Luego se realizan extensiones tanto descendente como ascendente para el  $Do^{\sharp}$  y  $Fa^{\sharp}$  utilizando los dedos 1 y 3 respectivamente, de esta forma se evita el uso del cuarto dedo propuesto por ambas versiones.

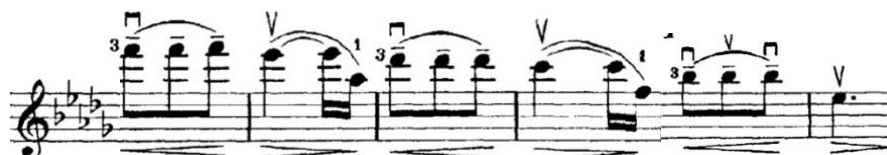
En el compás 63 se realiza una digitación en bloque para cambiar recién en el 64 con segundo dedo en el  $Fa^b$  y posteriormente mantener la posición en el compás 69 con tercer dedo en el  $La^b$ .

**Figura 45**  
Compases 57-69



Nuevamente la extensión en la digitación es propuesta en los compases 86 a 89 de forma ascendente como así también descendente. De esta manera la mano izquierda se traslada sin ubicarse en una posición fija. (ver Fig. 46).

**Figura 46**  
Compases 85-89

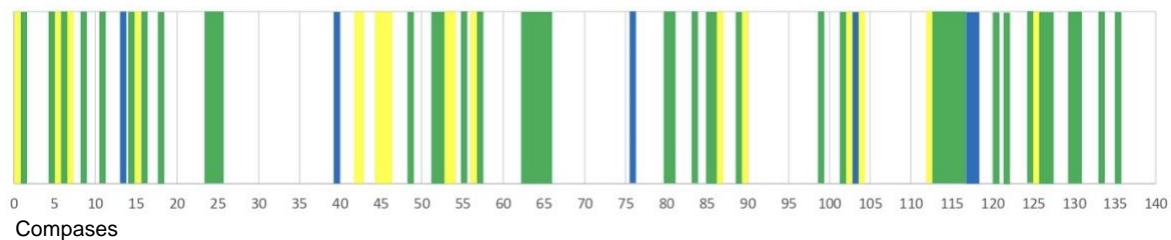


Por último, la utilización del tercer dedo en lugar del cuarto (ver Fig. 47) para la culminación de la frase en los compases 134 y 136 permite mayor relajación de la mano izquierda, mayor control de la velocidad del *vibrato* y un sonido de timbre más cálido al emplear mayor yema en la anatomía del dedo.

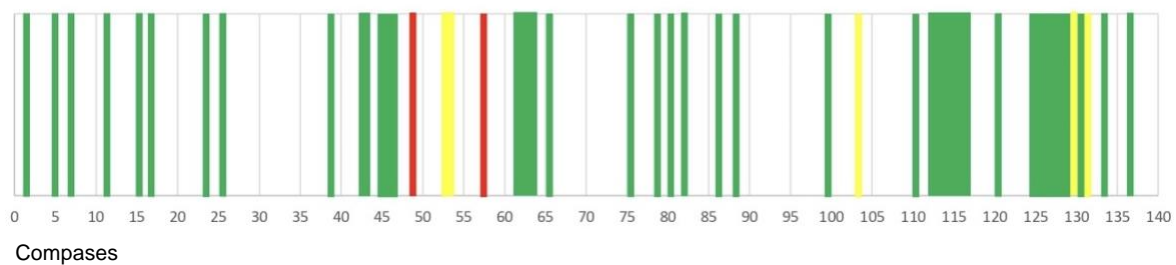


**Figura 48**  
*Digitación*

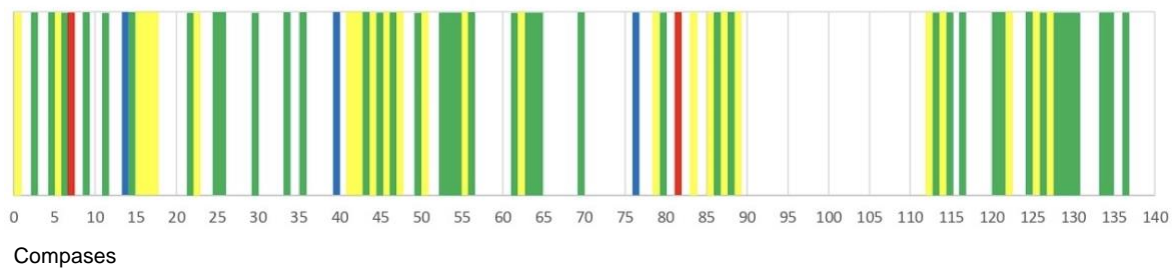
a)



b)



c)



Verde: cambios en bloque  
Amarillo: extensión  
Azul: cambio en semitonos

Rojo: reemplazo de dedo  
Blanco: sin cambios

## 7. Definición de criterios interpretativos para la performance de la Balada

A partir del análisis del intérprete realizado desde los conceptos de John Rink se deciden diversos caminos de la resolución de los elementos que componen una interpretación. Los conceptos propuestos como parte de la construcción del objeto de estudio se toman desde el análisis del *tempo* y la dinámica en la Balada de Leoš Janáček. Estos elementos, que en cierta forma son naturalizados en la interpretación, se logran asimilar de forma concientizada al representar gráficamente cada uno de ellos sobre ejes que conforman una perspectiva de análisis desde la acción performática.

En primer lugar se analizó el *tempo* del movimiento desde la grafía para obtener una perspectiva general y lograr las distintas velocidades que lo componen relacionando cada indicación temporal desde la psicología en la forma de pensar durante la interpretación. De esta forma se asimilan primero las secciones generales que corresponden a unidades metronómicas precisas y luego, analizando las que presentan libre interpretación en cuanto al *tempo*, con decisiones que permitan identificar cada parte con una relación mental recreada. Desde sensaciones y estados anímicos contruidos se visualizan sin depender en cierta forma de unidades numéricas que lleven a la confusión al intentar precisar cada frase medida desde el metrónomo.

El solo hecho de visualizar la línea representativa del *tempo* lleva a construir y decidir una mejor performance considerando, de acuerdo al presente análisis, las diferencias interpretativas según el estudio de la terminología escrita en la partitura. Las diferencias de indicaciones como *ritardando*, *ritenuto* y *ad libitum* se realizan según el estudio de los *tempi* que componen cada compás indicado con las mismas. De esta forma deja de relativizarse la sensación del *tempo* que se aplica y se concientiza fuera de toda percepción o elemento externo que pueda interferir con el mapa temporal mental.

Otro elemento que forma parte de las decisiones interpretativas corresponde a las dinámicas y la forma en que se reflexiona a cerca de las mismas. Nuevamente la representación gráfica otorga el contexto de los rangos dinámicos por donde la obra transcurre contextualizando los niveles posibles para la interpretación según los porcentajes de intensidad necesarios. Esta planificación visual de dichas intensidades permite anticipar cualquier proceso técnico que demanda la ejecución a través de los

cinco registros de intensidad sonora que van desde los *ppp* hasta los *f*. Asimismo, los reguladores internos de cada dinámica general también son conformados por decisión propia del intérprete al ejecutar intensidades sonoras según los límites que conforman las secciones analizadas previamente.

Por otra parte la identificación de tres elementos dinámicos distintos durante el movimiento facilita la interpretación y realización de los procesos técnicos necesarios para lograr diferencias en el caudal sonoro. Es así que las dinámicas analizadas se realizan según la anticipación de las mismas de forma paralela u opuesta a la resolución dinámica como así también indicaciones precisas las cuales mejoran la ejecución al realizar el mapa sonoro entre los ejes ya mencionados.

En relación a las determinaciones que se analizaron de los elementos técnicos del instrumento en la interpretación del movimiento, la sistematización en la utilización del arco lleva a construir diversas decisiones para otorgar mayor conocimiento en la misma interpretación. Según los datos que se recopilaron y trasladaron a la representación gráfica a través de la medición de tiempos que comprende cada arcada y su correspondiente duración, se decidió la realización de una división mental de la mano derecha a fin de ordenar y anticipar con duraciones precisas cada compás del movimiento. Dicha acción es tomada según cada decisión realizada en la distribución de arco durante la interpretación.

La construcción de relaciones entre dinámicas y acciones de la mano izquierda a través del *vibrato* permite decidir las diversas operaciones motrices necesarias de este recurso y las que se utilizan en cuanto a la anticipación en los movimientos de tensión y relajación durante la interpretación. La representación de la velocidad del *vibrato* como objeto de determinación en el mapa sonoro del intérprete, es dominada por la mano izquierda a consideración de las dinámicas que se realizan según el análisis previo.

Se considera que el proceso de análisis de la digitación deviene de un estudio de las versiones editadas y los diversos autores estudiados para decidir cuestiones que favorecen a la interpretación, asegurando una propuesta que resulte en calidad sonora y cuestiones estilísticas acertadas.

La representación gráfica comparada de las tres versiones y el estudio de las diversas posibilidades técnicas de la digitación, permite propuestas de la mano izquierda basadas en acciones que demandan el menor movimiento posible de los dedos y un ahorro de energía física dentro de cada frase de la Balada a fin de lograr un mayor

equilibrio sonoro. Los cambios de digitación en bloque propuestos, a diferencia de las versiones editadas, permiten un sonido compacto sin ausencia de deficiencias en el sonido.

Por último se determina y fundamenta la aplicación de digitaciones donde los dedos 1 a 3 se consideren de mayor dominio técnico y presentan mayor fuerza física para otorgar una mayor seguridad en la interpretación. La utilización de extensiones y un menor uso general de las posiciones son propuestas superadoras a las ya presentes.

## Conclusiones

En el presente trabajo se propuso enfocarse en distintas aproximaciones interpretativas para la performance de la Balada de Leoš Janáček a través del análisis como intérprete. Para ello el estudio del autor, su contexto histórico y las influencias estilísticas y compositivas otorgaron lineamientos para identificar posibles elementos que fueron parte del análisis comprendido.

La originalidad del compositor desde sus investigaciones sobre la música hablada determinaron la comprensión de las estructuras compositivas sobre las cuales se creó la sonata para violín y piano. Elementos cortos y repetitivos que sirvieron para acercar la propuesta interpretativa sobre esa cadena de pequeñas frases que permitieron el desafío de poder plasmarlas en la intención musical desde la performance.

El estudio de la sonata y su contexto general conformó un recorrido como herramienta fundamental para descubrir las estructuras formales que muchas veces el ejecutante no tiene la oportunidad de analizar someramente desde el rol de intérprete y poder obtener mayor conocimiento de su base armónica, la distribución de las frases y la estructura tonal de la misma.

Asimismo, el planteo y estudio de la relación entre intérprete y análisis significó un tema clave para encontrar la forma de estudio que resulte adecuada desde el rol de intérprete. Se encontró en Rink una visión práctica, directa y útil de la forma de obtener mayor conocimiento de cualquier música que se pueda abarcar. Desde esta instancia se logra entender que el intérprete investiga también desde la propia performance y con estructuras propias que son de gran valor científico como el mismo análisis propiamente dicho.

Al comenzar a construir la propuesta de interpretación se tomaron elementos de *tempo* y dinámica que Rink utilizó en sus análisis para elaborar un estudio de estos conceptos en la Balada. Se complementó con otras herramientas propias de la técnica del instrumento y que diversos autores sostienen como parte esencial de la ejecución violinística como la distribución del arco, la utilización del *vibrato* y el análisis somero de la digitación.

Las versiones editadas que se analizaron en detalle, desde sus autores hasta la totalidad de sus indicaciones propusieron distintos caminos para resolver y decidir, fundamentando desde la acción performática y los resultados que mejoren la interpretación.

Como aporte desde el presente trabajo investigativo la propuesta se orienta a la construcción de una mirada más comprensiva sobre la obra y sus implicancias a los efectos de incidir en los criterios interpretativos. Un mayor entendimiento de la misma, desde una mirada diferente hacia la praxis interpretativa, pone en valor un enfoque analítico más profundo, colaborando no solo a describir formalmente la partitura sino también a la construcción de una concepción distinta de la obra interviniendo con mayores herramientas sobre el discurso musical.

Es consideración final la posibilidad de la música de otorgar y mostrar la esencia e identidad del intérprete a través de la recreación de toda obra, conduciendo hacia la respuesta del sentido de responsabilidad que transmite desde la construcción de conocimientos y decisiones para lograr una conjunción dialéctica única y a la vez efímera.

## Referencias bibliográficas

- BERRY, W. (1989). *Form in Music*. Englewood Cliff, New Jersey: Prentice-Hall.
- BRENDEL, A. (2007). *Sobre la música. Ensayos completos y conferencias*. Barcelona: Acantilado.
- CONE, E. (1968). *Musical form and musical performance*. New York: W.W Norton.
- COOK, N. (2013). *Beyond the score. Music as performance*. England: Oxford University Press.
- DANUSER, H. (2016). Interpretación. *Revista de Musicología*, Vol. 39, No. 1, 39-42. Sociedad Española de Musicología.  
<https://www.jstor.org/stable/24878536>
- DUNSBY, J. (1995). *Performing Music: Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press.
- FISCHER, S. (2004). *Practice*. Londres: Editions Peters.
- FLESCHE, C. (1995). *Los problemas del sonido del violín*. Madrid: Real Musical.
- GALAMIAN, I. (1998). *Interpretación y enseñanza del violín*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- GERLE, R. (1983). *The art of practicing violin*. Londres: Stainer & Bell.
- GRITTEN, A. y KING, E. (2006). *Music and gesture*. Reino Unido: Ashgate Publishing.
- HOLLOWAY, R. (1999). *Expressive Sources and Resources in Janáček's Musical Language*. New York: Cambridge University Press.
- HORSBURGH, I. (1981). *Leoš Janáček, The Field that Prospered*. New York: David & Charles.
- KADERAVEK, M. (1970). *Stylistic Aspects of the Late Chamber Music of Leoš Janáček: An Analytical Study*. University of Ann Arbor: DMA.

- KATZ, M. (2004). *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*. University of California Press.
- KELLER, P. (1993). *The influence of the development of Janacek's "speech-melody" theory on his opera Jenůfa*. [Tesis de maestría, University of New South Wales]. [http://pkpublications.weebly.com/uploads/1/1/8/3/11835433/keller\\_janacek\\_speech\\_melody\\_1993\\_part1.pdf](http://pkpublications.weebly.com/uploads/1/1/8/3/11835433/keller_janacek_speech_melody_1993_part1.pdf)
- KENNEDY, M. (1980). *The Oxford dictionary of music*. Oxford University Press.
- LÓPEZ ARCA, A. (2014). *El vibrato en el violín*. [Tesis de maestría, Escuela Superior de Música de Cataluña]. <https://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/251911/PF%20Alexandra%20López%20Arca.pdf?sequence=1>
- LÓPEZ CANO, R. y SAN CRISTÓBAL, U. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Ismuc.
- LOWE, B. (2003). On the Relationship between Analysis and Performance: The Mediator Role of the Interpretation. *Indiana: Theory Review*. Vol. 24, 47-94. <https://www.jstor.org/stable/24046461>
- MOLTÓ DONCEL, J. L. (2017). *La interpretación musical. Entre la intuición y el análisis*. Cuaderno de Bellas Artes 57. La Laguna, España: Latina.
- NARMOUR, E. (1988). Explorations in Music, the Arts and Ideas. *Journal of Music Theory*. Vol. 35, No. 1/2. University Press. <https://www.jstor.org/stable/843816>
- NOVAK, J. (1999). ¿What is Folk about Janáček? The Transformation of Folk Music Concepts in Janáček's Mature Orchestral Works. *International Journal of Musicology*, 239-274. <https://www.jstor.org/stable/24621011>
- PASQUALI G. y PRINCIPE R. (1952). *El violín. Manual de cultura y didáctica violinística*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- RAMOS MEJÍA, C. M. (1947). *La dinámica del violinista*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- RINK, J. (1995). *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, England. Cambridge University Press.
- RINK, J. (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Música.
- ROTCHÉS, F. 2008. *La melodía del habla*. Universidad de Barcelona: Eufonía.
- SKOUMAL, D. (1992). *Structure in the Late Instrumental Music of Leoš Janáček*. New York: University of New York.
- SCHMALFELDT, J. (1985). On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126. *Journal of Music Theory*. 1-31.  
<https://www.jstor.org/stable/843369>
- SZIGETI, J. (1979). *Szigeti on the violin*. New York: Publicaciones Dover.
- TONG, J. (1994). *Separate Discourses: A Study of Performance and Analysis*. [Tesis de doctorado, University of Southampton].  
<https://eprints.soton.ac.uk/458593/1/60358.pdf>
- VAINIOMÄKI, T. (2012). *The musical realism of Leoš Janáček. From Speech Melodies to a Theory Composition*. [Tesis de doctorado, University of Helsinki].  
<https://helda.helsinki.fi/server/api/core/bitstreams/01f32c5f-a5c1-48e2-a39b-d62f1f1faf34/content>
- VOGEL, J. (1981). *Leoš Janáček*. Revised by Karel Janovický. New York: W. W. Norton & Company.
- WALLS, P. (2006). *La interpretación histórica y el intérprete moderno*. La interpretación musical. Madrid: Alianza Música.
- YUNI, J. y URBANO, C. (2006). *Técnicas para investigar: recursos metodológicos para la preparación de proyectos de investigación*. Córdoba: Editorial Brujas.

ZEMANOVA, M. (2002). *Janáček*. Boston: Northeastern University Press.

### **Partituras de referencia**

JANÁČEK, L. (1914a). *Sonata para violín y piano*. Edición de Rudolf Reisser. Universal Edition.

JANÁČEK, L. (1914b). *Sonata para violín y piano*. Edición de Josef Suk. Universal Edition.

# Anexo

1

Violino.

## II.

Ballada.

Con moto.  $\text{♩} = 100$   
sul D  
*mf*  
5  
10  
15  
20  
25  
30  
35  
40  
45  
50  
55  
60  
65  
70  
75  
80  
dim.  
dim. e rit.  
ppp  
f  
p  
a tempo  
sempre sul G  
p dolce  
f espressivo  
Meno mosso.  
Poco mosso  
ppp



## II. Ballada.

Con moto. ♩ = 100

*mp* *dim.* *sul D* *sul A* *sul D*

*reslez* **Meno mosso.**

*ppp*  
*sopra*

*sul G*

*m.s.*

*V*  
*p*

*dim. e rit.*

*dim. e rit.*  
*V*

12

*a tempo*  
sempre sul G

*p dolce*

*a tempo*

*p dolce*

*p dolce*

*p dolce*

*p dolce*

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The top staff contains a melodic line with slurs and accents, marked *f espressivo*. The grand staff contains a complex accompaniment with rapid sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand, marked *f*.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features the same three-staff layout. The top staff has a melodic line with slurs and accents, marked *poco rit.*. The grand staff continues the accompaniment, also marked *poco rit.*.

Third system of musical notation. The tempo is marked **Meno mosso.**. The top staff has a melodic line with slurs and accents, marked *ppp*, and includes the instruction *sul G*. The grand staff continues the accompaniment, marked *ppp*. There are some markings in the bass staff that look like 'Rea'.

Fourth system of musical notation. The top staff has a melodic line with slurs and accents, marked *p*. The grand staff continues the accompaniment, marked *p*. There are some markings in the bass staff that look like 'Rea'.

14

dim. e rit. *V*  
dim.  
dim.  
dim. e rit.

Poco mosso.  
*ppp*

*ppp*

*ppp* *dolcissimo*

*ppp* *dolcissimo*

2 5 3  
1 2 1 5 2 3 1 3

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats. The top staff features a melodic line with a *V* (vibrato) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The grand staff contains a complex piano accompaniment with various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a melodic line with *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) dynamics, and a *V* marking. The grand staff below features a piano accompaniment with *f* dynamics and various rhythmic textures.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line with *f* dynamics. The grand staff features a piano accompaniment with *sfz* (sforzando) dynamics and complex rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff features a melodic line with *p* (piano) and *f* dynamics, a *V* marking, and the instruction *sul D* (sul tasto). The grand staff features a piano accompaniment with *pp* dynamics and a *Red.* (ritardando) marking at the end.

16

sul A  
ad lib.

*ffp* ad lib.

a tempo  
a tempo  
ad lib.

*ffp* *ff* ad lib.

a tempo  
a tempo  
ad lib. acci.

a tempo  
più mosso  
a tempo  
*ff* più mosso  
rit.

H. M. 230/P

Tempo I.

pp

v

Meno mosso.  
ad lib.

a tempo

a tempo

ppp

2 5