

**ALESSANDRO CARBONARE-KARL LEISTER:
ANÁLISIS DE DOS CLASES MAGISTRALES
ORIENTADAS A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL
DEL PRIMER MOVIMIENTO DE LA *SONATA PARA
CLARINETE Y PIANO N° 2 OP. 120* DE JOHANNES
BRAHMS**

***ALESSANDRO CARBONARE- KARL LEISTER: ANALYSIS
OF TWO MASTERCLASSES AIMING AT THE MUSICAL
PERFORMANCE OF THE 1ST MOVEMENT OF THE
JOHANNES BRAHMS SONATA N° 2 OP. 120 FOR
CLARINET AND PIANO***

Julieta Moliné
Escuela Provincial de Música de Rosario-Argentina
Escuela de Arte de San Nicolás- Argentina

RESUMEN

La interpretación musical a través de la historia ha estado sujeta a una variedad de prácticas didácticas a menudo centrada en la enseñanza musical en instituciones como puede ser la iglesia, la corte, la universidad o el conservatorio. En este trabajo hemos contrapuesto dos maneras de encuadrar la enseñanza de la interpretación del primer movimiento de la *Sonata N° 2* de Brahms a partir del análisis de dos clases magistrales de reconocidos clarinetistas disponibles en línea. La relación entre teoría y praxis musical, presente a lo largo de toda la historia de la música, es el eje temático que atraviesa nuestro trabajo.

Palabras clave: clarinete; Brahms; interpretación; clases magistrales.

ABSTRACT

Musical performance has been conditioned throughout history on a variety of didactical practices often focused on musical teaching in institutions such as churches, universities, conservatories or the court. In this paper we have compared two approaches to teach the

interpretation of Brahms *Sonata N° 2* starting from the analysis of two master classes of well known clarinetists available in on line performances. The relation between theory and musical praxis, present all along history of music is the main theme of all our work.

Keywords: clarinet; Brahms; performance; masterclass introducción

INTRODUCCIÓN

Entendemos la interpretación musical como un proceso profundo de estudio que abarca no solo el momento en donde se convierte en realidad sonora una obra musical delineada y fijada en la partitura, sino un proceso durante el cual la manera en que se realice la preparación para ese evento determinado, está en estrecha relación con el resultado final logrado durante la interpretación ante el público. Dicho proceso comienza con el estudio de la obra en sí, de las dificultades técnicas e interpretativas que presenta, las características estilísticas, e implica una toma de postura en cuanto a las elecciones que se presentan durante este recorrido. Las mismas deben ser coherentes con las ideas o estilo del compositor y al mismo tiempo ser viables para los intérpretes, los instrumentos y el ámbito o lugar en donde sean interpretadas. Aquí entra a jugar el rol del intérprete, cuáles son sus marcos de referencia, qué es lo que consideramos como tradición interpretativa, qué tipos de libertades tiene, qué recursos consideramos válidos en la utilización de la preparación y en el desarrollo de la interpretación, qué entendemos por interpretación históricamente informada.

Consideramos una interpretación como históricamente informada cuando esta interpretación es fiel a la obra, es decir; a la idea que tuvo el compositor que la creó. Las indicaciones para la interpretación, la instrumentación y los muchos usos de la práctica interpretativa que cambian constantemente y cuyo conocimiento el compositor suponía en sus contemporáneos, constituyen los puntos de referencia que muestran la voluntad del compositor. Ahora bien, la naturaleza de la obra musical evidencia una dualidad según la cual la obra musical tiene vida en dos planos: el plano de la partitura en la cual la obra se fija y se transmite, y el plano de la ejecución musical, en el cual por medio del intérprete, la obra se hace explícita y la partitura revive como realidad sonora. Grassi (2011), clarinetista y musicólogo italiano, afirma que para el intérprete musical:

La fidelidad al texto no consiste en una superficial repetición de un signo escrito, sino al contrario, en una *forma mentis* que implica el conocimiento y la comprensión del pensamiento musical de un compositor, y que, por lo tanto, la actividad musical que el intérprete ejerce es un acto exquisitamente intelectual que requiere de una constante y profunda reflexión sobre sus aspectos estéticos, estilísticos, interpretativos, analíticos e históricos (Grassi, 2011, pp. 233-234).

DESAFÍOS INTERPRETATIVOS DE LAS SONATAS PARA CLARINETE Y PIANO DE BRAHMS

Luego de la muerte de Schumann, Brahms le dio un nuevo impulso a la música de cámara, dejando a lo largo de cuarenta años un corpus de veinticuatro obras, las cuales definieron este género durante el final del S.XIX. Para muchos críticos musicales la música de cámara captura la personalidad creativa de Brahms así como el drama musical lo hace con la música de Wagner.

Las sonatas para clarinete y piano de Johannes Brahms Op. 120 N° 1 y N° 2, obras canónicas del repertorio camarístico, fueron compuestas en 1894 y estrenadas en 1895 por el mismo compositor al piano y el clarinetista Richard Mühlfeld. En lo que respecta a la línea del clarinete, no poseen una evidente dificultad técnica, no apelan al virtuosismo técnico instrumental como puede ser la música que Spohr, Weber o Rossini dedicaron a este instrumento. No encontraremos rápidos pasajes en *staccato*, ni sonidos del registro sobreagudo, ni saltos de octavas encadenados u otro tipo de dificultades técnicas específicas de la ejecución del clarinete. En la música de Brahms el mayor desafío es

expresivo, no en cuanto a la utilización de adornos sino en cuanto al grado de profundidad de lo que podríamos llamar un virtuosismo expresivo interior. Mc Clelland (2007), profesor de teoría de la música de la *Universidad de Toronto*, hace referencia a esta característica interpretativa vinculada con el aspecto formal de las composiciones de Brahms:

La interpretación de la música de Brahms constituye un gran desafío porque implica mucho más que dar forma o modelar las frases de una manera sensitiva, las frases coexisten y deben tener una coherencia que refleje y sugiera la manera en que constituyen la concepción de la obra como un todo (Mc Clelland, 2007, p. 202).

Sin hacer referencia a los desafíos interpretativos que la música de Brahms representa, Schoenberg (1963) menciona este punto desde la perspectiva del estilo compositivo. En su libro *El estilo y la idea*, elogia la técnica compositiva de Brahms por su economía motivica, en el sentido en que la composición de toda una obra crece sin problemas de manera orgánica a partir de una cantidad muy pequeña de material musical. Frisch (1984), profesor del departamento de música de la *Universidad de Columbia*, afirma que la variedad y la comprensibilidad están aseguradas en la ingeniosa técnica compositiva de Brahms, en donde ningún tema se repite dos veces de la misma manera, generando un estado de perpetua evolución, característico de la variación desarrollada.

En otras palabras, Frisch manifiesta que la música de Brahms es un ejemplo de cómo la música puede ser lógica, fresca y estimulante a la vez. Esta expresividad, mencionada en términos de frescura, no es superficial sino que mantiene una relación muy estrecha con la estructura, con la forma musical. Podríamos decir que lo expresivo parece inseparable de lo estructural y es esta articulación la que nos conduce a reconocer la importancia del análisis como una de las variables de peso que intervienen en el proceso de la construcción de la interpretación de una obra musical. A su vez, la expresividad y el análisis se corporizan en la interpretación a través del fraseo. Por lo tanto, el objetivo principal del fraseo es hacer más comprensible la obra musical al oyente. Mediante el fraseo es posible separar las partes individuales lo cual posibilita reconocer y distinguir de manera más clara los motivos que derivan de un motivo preexistente, de los motivos que son totalmente nuevos.

El repertorio de música de cámara del S.XIX nos ha sido legado de manera ininterrumpida a través de su permanente ejecución en conciertos, a la aparición y profesionalización de los conservatorios de música y posteriormente, al desarrollo de las grabaciones musicales. Existe en nuestros días una tendencia a pensar la interpretación de la música de Brahms como parte de una herencia cultural transmitida por medio de una tradición que consideramos que se ha mantenido intacta. Sin embargo, la investigación de la praxis interpretativa de dicho repertorio durante la época de Brahms nos acerca otras características de estilo interpretativo nada arbitrarias, descuidadas, ni irracionales. La riqueza de una interpretación musical históricamente informada está en el esfuerzo por reconstruir el sonido de un período histórico determinado que resulta mucho mejor que reducir la música de todos los períodos a una instrumentación y estilo estándar. Al mismo tiempo la fidelidad al texto o a la partitura, característica de toda interpretación históricamente informada, no constituye un acto limitante o de cierre, más bien es una ocasión de enriquecimiento y de apertura. La fidelidad al texto, además, está estrechamente relacionada con la forma de interpretar la notación musical. La notación musical suele clasificarse en no prescriptiva o prescriptiva. La relativa escasez de indicaciones en algunas obras musicales del romanticismo tardío no implica que deban ser interpretadas de manera menos expresiva que las obras con abundantes indicaciones. Brahms, por ejemplo, era muy cauteloso con la fijación de las indicaciones en la partitura. Sus manuscritos están llenos de correcciones y enmiendas que evidencian su búsqueda de una notación que capture de la manera más acertada la obra como él la imaginó. Consideraba que una vez que el intérprete se familiarizaba con la obra, las indicaciones superfluas comprimían la libertad expresiva del intérprete en lugar de favorecerla (Owen, 1999, p. 16).

Si bien Brahms es conocido como un exponente nada ambiguo de la música absoluta, no ha dejado un corpus de escritos a los que podamos recurrir para justificar y profundizar

su postura desde el punto de vista estético. Los únicos escritos de su autoría con los que podemos contar como fuentes directas son sus cartas. En las mismas, Brahms hace referencia a los aspectos compositivos y a los aspectos de la notación, puntualmente a las indicaciones de fraseo, dinámica y articulación. Sin embargo, basándonos en su amistad y correspondencia con el crítico musical Eduard Hanslick indagaremos sobre aspectos estéticos que permitan encontrar una posible argumentación lógica que sostenga el uso de dispositivos pedagógicos referidos a la narratología musical para la construcción de la interpretación de las sonatas para clarinete y piano Op. 120 en ciertos momentos muy puntuales.

Un concepto que sirve como hilo conductor para enlazar una posible argumentación del uso de estrategias narrativas durante la construcción de la interpretación es el de fantasía. Este concepto es mencionado por el reconocido esteta italiano Enrico Fubini para referirse a lo que Hanslick menciona como imaginación. Según Fubini (1988), el concepto de fantasía le permite superar a Hanslick la jerarquización de las artes presente en Kant y al mismo tiempo la antítesis romántica entre intelecto y sentimiento. Hanslick (1876) afirma que: “si se trata de la música como arte, hay que reconocer que la imaginación y no el sentimiento es su terreno estético” (p. 8). Más adelante sostiene: “La imaginación (...) es el único órgano que percibe lo bello” (p. 9), “bajo el punto de vista de lo bello, la imaginación no es sólo (...) simple contemplación, sino contemplación inteligente, es decir, la reunión de la imagen presentada, a la inteligencia y al juicio” (p. 7). En síntesis, para Hanslick (1876): “La imaginación no es entonces campo estrecho y cerrado, pues saca de las sensaciones la chispa que le da vida, fecunda al instante con sus rayos a la inteligencia y al sentimiento, que han entrado en actividad” (p. 8).

El concepto de fantasía reaparece con una claridad poco habitual en la postura del filósofo y ensayista alemán T. W. Adorno. Adorno detecta en la enseñanza musical una “animosidad contra la fantasía” y se vuelve más agudo y pesimista cuando describe que “la agonía de la fantasía ocasionada socialmente en los seres humanos” forma parte del mismo fenómeno (Adorno, 2009, p. 123). Si bien la lectura de Adorno es extremadamente compleja, es inusualmente concreto en su formulación del objetivo de la pedagogía musical: “Si la música es, al igual que todas las artes, lo que la gran filosofía llamaba antaño la apariencia sensible de la cosa, entonces la pedagogía musical tendría que fomentar antes que nada la capacidad de la imaginación musical” (Adorno, 2009, p. 120).

Adorno define a la fantasía como la capacidad de percibir al instante lo interpretado por uno mismo y de escucharlo como portador de algo espiritual. Por lo tanto, el desarrollo y despertar de la imaginación musical en los niños debería ser, para Adorno, el objetivo central de la enseñanza musical.

Con respecto a los temas antes presentados, es decir, la interpretación históricamente informada basada en la fidelidad al texto, la articulación con las tradiciones interpretativas heredadas, y las posibles referencias a analogías con el discurso literario (narratología musical), analizaremos dos clases magistrales de clarinete para detectar cuáles de estos aspectos son abordados durante la enseñanza de las prácticas interpretativas actuales aplicadas al primer movimiento de la *Sonata N° 2 para clarinete y piano* Op. 120 de Brahms.

Las clases que hemos seleccionado tienen una duración de veinte minutos cada una. Las mismas corresponden a las dictadas por dos clarinetistas de reconocidísima trayectoria mundial con una diferencia de treinta años en su formación:

- Clase magistral del clarinetista italiano Alessandro Carbonare (nacido en 1967) con fecha de realización 19.09.2012.
- Clase magistral del clarinetista alemán Karl Leister (nacido en 1937) con fecha de realización 29.07.2016.

DESCRIPCIÓN DE DOS CLASES MAGISTRALES DE CLARINETE

La clase magistral de clarinete que describiremos estuvo a cargo del reconocido clarinetista italiano Alessandro Carbonare con fecha 19.09.2012 y tuvo lugar en Moscú. El video que registra esta clase no está editado. El idioma que Carbonare emplea para expresarse es el francés, el cual es traducido al ruso para el resto de los alumnos por el profesor anfitrión. El tiempo de trabajo destinado a este primer movimiento de la *Sonata N° 2 Op. 120* de Johannes Brahms es de veinte minutos. El tono que Carbonare usa durante toda la clase es amable sin elevar el volumen de voz. También utiliza con frecuencia los gestos de dirección con ambas manos como recurso pedagógico para guiar el fraseo del alumno. Los mismos son sutiles pero precisos. En general Carbonare permanece de pie pero puede aproximarse al alumno o alejarse un poco. Las indicaciones puntuales en cuanto a la dinámica en general las da estando próximo al alumno. Para plantear las dos cuestiones centrales con las cuales introduce la clase sobre esta obra de Brahms Carbonare prefiere tomar un poco de distancia con respecto al alumno.

Carbonare escucha al alumno tocar casi toda la exposición del movimiento hasta el compás cincuenta y seis. Durante esa primera interpretación el alumno se pierde en una entrada en el compás treinta y cuatro, la pianista repite una breve sección, y el clarinetista retoma esa primera interpretación sin ser interrumpido por Carbonare. Luego de haber escuchado esa interpretación, Carbonare hace una introducción en donde fundamenta un punto central importantísimo a tener en cuenta al abordar toda interpretación de la música de Brahms: Brahms escribía absolutamente todo lo que él quería, las indicaciones de cómo tocar determinada frase o pasaje son precisas y revelan una meticulosidad en el estilo de anotar las indicaciones en la partitura. A esta conclusión alude Carbonare citando un estudio de un musicólogo que analizó los manuscritos de las obras para clarinete compuestas por Brahms, al mismo tiempo que la correspondencia que el compositor mantenía frecuentemente con el clarinetista Richard Mühlfeld. En esas cartas documentadas Brahms le consultaba su opinión en lo referente a las indicaciones por ejemplo de expresión, fraseo y dinámicas. Si bien Carbonare no menciona el nombre de este musicólogo, es probable que se trate de Andrea Massimo Grassi, clarinetista italiano residente en Milán y profesor de la *Accademia del Teatro de la Scala*, en donde también se desempeña profesionalmente Carbonare. La situación antes descrita constituye un ejemplo de la manera en que la interpretación actual se fundamenta en lo que podemos considerar una interpretación históricamente informada basada en la documentación histórica existente de manuscritos y cartas que a modo de fuentes constituyen un válido testimonio que acompaña el proceso compositivo y de maduración de determinada obra musical.

Otro aspecto que Carbonare menciona y que operará de guía para la búsqueda de la sonoridad de las frases o secciones de mayor intensidad dinámica como los *fortes* es el siguiente: en el idioma italiano como en el español, la palabra clarinete tiene género masculino, sin embargo en el idioma francés y en el alemán la misma palabra cambia y tiene género femenino. Por lo tanto para Brahms el clarinete es femenino. Con esta analogía Carbonare intenta orientar la sonoridad del clarinete hacia un sonido amable, redondo sin rastros de brusquedad o rudeza.

Planteadas estas dos cuestiones centrales Carbonare pregunta al alumno cuál es significado de la expresión *Allegro amabile*. Esta indicación refiere a una indicación de tempo: *Allegro*, y a una indicación de carácter: *amabile*. *Amabile* es un término tomado del italiano, idioma materno de Carbonare, por lo tanto Carbonare explica el significado del término dentro del contexto de la sonata como afable, cortés, cordial.

Luego de estas tres consideraciones fundamentales para encuadrar la interpretación de la sonata, Carbonare comienza a trabajar junto con el alumno desde el comienzo de la obra:

- En el levare del compás nueve remarca la indicación dinámica de *più piano*.

- En el compás ocho aconseja respetar la indicación dinámica marcada en la partitura que hace abrir o estirar el tiempo.
- Hace una síntesis de las indicaciones dinámicas que están anotadas en la partitura en los diez compases iniciales: *piano*, *più piano*, *dolce*.
- Recalca que la aparición de la dinámica *forte* en el compás dieciocho se mantiene durante dos compases y medio, es decir hasta la aparición del *diminuendo* del compás veinte.
- Menciona que en el compás veintidós la sonoridad de ambos instrumentos, clarinete y piano, tiene que encuadrarse dentro de la indicación *sottovoce*. Para ejemplificar la interpretación de ese término Carbonare hace el gesto de hablar en voz baja, como susurrando y muy próximo al receptor.
- En el compás treinta donde comienza un motivo con tresillos indica que los mismos deben solfearse estirando el *tempo*. Refuerza la indicación haciendo un gesto con ambos brazos.
- Fuera del terreno de la interpretación y como aspecto técnico menciona la percepción de cierta tensión en la postura corporal del alumno localizada en los hombros. Explica que esta postura puede bloquear el pecho interfiriendo en la apertura del sonido.
- Remarca un gran cambio de dinámica y de expresión sobre el final del movimiento en la sección que comienza cuatro compases antes del *Tranquillo*.
- En la sección del *Tranquillo* el tema lo tiene el piano, es un tema calmo, sereno y el clarinete no debe romper el clima que el tema del piano crea. La articulación del clarinete debe ser *détaché* pero ligado¹. Carbonare ejemplifica tocando esta sección. Este ejemplo remite a la importancia de establecer una clara jerarquía de las voces que intervienen en determinada sección. En este caso puntual no hay una indicación de dinámica marcada por el compositor ni en la línea del piano ni en la del clarinete. Brahms sólo marca en la mano derecha del piano reiterados acentos que aparecen en los primeros y terceros tiempos del compás mientras que sobre el final de la frase el clarinete tiene una marca de mayor amplitud sonora que coincide con el cambio de figuración al pasar de los tresillos a los dosillos en el compás cuatro del *Tranquillo*. Estos tresillos en la línea del clarinete dan el soporte armónico, pero su función está supeditada al tema que tiene el piano.
- Menciona que hay una sonoridad que va muy bien para Brahms pero que es necesario buscar un poco más de color sonoro en la dinámica *pianissimo*.

Durante toda la clase, Carbonare hace gestos de dirección sutiles que acompañan o guían las indicaciones de dinámica y de fraseo. Cuando realiza estos gestos se ubica muy próximo al alumno. Hay una estructura muy clara en la manera de organizar la clase magistral: primero escucha al alumno interpretar junto con la pianista acompañante toda la exposición del movimiento. Segundo, plantea y fundamenta el encuadre general de las indicaciones que dará más adelante, pasando de lo general a lo particular. Tercero, comienza a trabajar los momentos específicos de la interpretación.

¹ Carbonare emplea la denominación de la articulación en francés *détaché* para referirse a la articulación *portato* en italiano. En relación con la notación de este tipo de articulación, Brown (2002) menciona que algunos compositores escriben una ligadura y debajo rayas cortas horizontales para indicar la articulación *portato*. Otros, indican la misma articulación pero utilizando puntos en lugar de rayas. En el caso de Brahms, compositor que fue también pianista, indica la articulación *portato* empleando la ligadura y debajo los puntos, como vemos en el primer compás de la sección del *Tranquillo*.

Como resultado del análisis de esta clase magistral podemos clasificar las observaciones realizadas por Carbonare al alumno en dos grupos: las que están relacionadas con cuestiones generales en cuanto a la interpretación de una obra para clarinete de Brahms, y las que constituyen observaciones específicas con respecto al primer movimiento de la *Sonata N° 2* Op. 120. En el primer grupo se engloban las explicaciones relativas a la meticulosidad de la fijación de las indicaciones en la partitura por parte de Brahms y la analogía con respecto al género femenino de la palabra clarinete en el idioma alemán relacionada con una idea de concepción de la sonoridad del instrumento por parte de este compositor. La tercera indicación está aplicada al carácter general del primer movimiento de la obra interpretada: *Allegro amabile*. Las restantes indicaciones pertenecen al segundo grupo de las indicaciones específicas, de las cuales siete son observaciones con respecto a las indicaciones dinámicas escritas en la partitura y su manera de materializarlas en sonido, una refiere al manejo del *tempo* en la ejecución de los tresillos y la última refiere a la jerarquía de los temas o textura de determinada sección en relación con la articulación. Hay una indicación que Carbonare menciona claramente fuera del ámbito de la interpretación que se relaciona con la postura corporal al producir el sonido del instrumento.

La segunda clase magistral que transcribimos estuvo a cargo del reconocido clarinetista alemán Karl Leister con fecha 29.07.2016 en la *Clarinet Soloist Academy* en Crozet, Francia. El video de la clase magistral está editado. El idioma que emplea Leister para expresarse es el inglés, por lo tanto no hay traductor o profesor anfitrión. El tiempo de trabajo destinado a este primer movimiento de la *Sonata N° 2* Op. 120 de Johannes Brahms es de veinte minutos. Leister alterna momentos de la clase en donde se encuentra de pie y sentado. En general emplea un tono de voz que puede resultar brusco por momentos. No guía la interpretación utilizando gestos de dirección del fraseo y no suele aproximarse a la alumna. Utiliza el clarinete para mostrar algunos ejemplos.

Leister escucha a la alumna tocar la primera frase del movimiento, es decir hasta el compás ocho. No hace ninguna introducción y empieza a trabajar desde el comienzo de la obra:

- La primera corrección que observa es que en el compás dos el si bemol debe tocarse con más sonido.
- Resalta la importancia de los abundantes semitonos descendentes que aparecen en la primera frase.
- Indica que en el compás ocho la frase la termina el piano, no el clarinete. Por lo tanto la alumna no debe apurarse por comenzar la frase siguiente.
- Observa que en el compás diez todas las semicorcheas en la parte del clarinete forman una sola línea o impulso y no deben tocarse formando dos grupos de cuatro seguidos por uno de cinco. Si bien Leister no lo menciona, en la partitura la ligadura de expresión abarca todo el compás hasta su resolución en la negra del compás siguiente.
- En el compás once remarca el crescendo que está indicado en la partitura.
- Sugiere tocar el primer tiempo del compás quince más tarde para darle más tiempo al piano para realizar el gran salto de la mano derecha.
- En el compás veintiuno indica no bajar tanto la sonoridad en el *diminuendo*. (Esta observación es contraria a lo indicado en la partitura en donde ambos instrumentos tienen escrito un *diminuendo*).
- En el compás treinta y ocho indica no disminuir el sonido de la última corchea.
- En el compás cuarenta modifica las dinámicas de la parte del piano.

- En el compás sesenta y cinco el clarinete tiene varios sonidos graves repetidos en figura de blancas. Observa que la articulación entre esos sonidos debe realizarse empleando el aire en lugar de la lengua. En este punto Leister menciona que la parte que tiene el piano en esa sección es como si fueran grandes olas, que el clarinete intenta cortar con la repetición e insistencia de esos sonidos graves.
- En la sección en donde aparecen los tresillos en el levare al compás setenta y ocho, indica que los mismos deben tocarse imaginando el toque *pizzicato* de los instrumentos de cuerdas manteniendo la resonancia, y agrega que hay que moverlos y conectarlos con las melodías que tiene el piano.
- En la sección del *Tranquillo* remarca que es necesario captar la atmósfera del acorde final.

Leister no hace ninguna introducción para fundamentar o encuadrar sus observaciones. Las mismas son todas específicas referidas a algún compás en particular: no trabaja partiendo de indicaciones generales para llegar a las indicaciones específicas como en el caso de Carbonare. Leister realiza en total doce indicaciones, de las cuales cinco son indicaciones con respecto a la dinámica, dos son indicaciones con respecto al lapso de tiempo que debe existir entre el final de una frase y el comienzo de la siguiente o para preparar un salto amplio en el caso del piano, dos indicaciones están orientadas a una búsqueda de una sonoridad determinada, que Leister plantea como atmósfera o recurriendo a una imagen visual como el caso de las grandes olas, una indicación con respecto a de qué manera debe remarcarse en la interpretación la reiteración de cierto diseño interválico, una indicación con respecto al fraseo de determinado pasaje rítmico, una indicación con respecto a la pequeña fluctuación temporal sugerida para la interpretación de determinada sección.

Sin bien Leister no emplea dispositivos narratológicos para construir la performance como pueden ser la recurrencia a la descripción de las acciones de personajes o el relato ficticio de una historia, utiliza en dos momentos imágenes visuales que implican idea de movimiento para guiar la interpretación en determinados pasajes, como muestran los ejemplos de “grandes olas” del compás sesenta y cinco y la “atmósfera” (estática) del acorde final del primer movimiento de la sonata.

Luego de la transcripción, de la descripción y del análisis de las clases magistrales dadas por estos dos reconocidos clarinetistas nos preguntamos ¿qué requiere la enseñanza de una interpretación con estilo, que traspase el puro efecto técnico? ¿cuál es ese “plus” que la hace tan característica?

Tradicionalmente la técnica ha sido descrita con el lenguaje de las reglas y las normas, mientras que el estilo no ha recibido sistemáticamente una descripción. El compositor francés Berlioz definió el estilo como algo que captura esa parte de la música que es sentimiento y no ciencia. Goehr (1998), especialista en el campo de la Filosofía de la Música, afirma que toda interpretación es más que una demostración de conocimiento, es también un acto de musicalidad. Pero ¿qué es lo que requiere? Para Goehr (1998, p. 147) requiere instinto, inspiración y por sobre todo un entendimiento de cómo la técnica y el estilo, juntos, llenan “el espacio de la interpretación”, el cual permanece una vez que la obra ha sido dejada atrás. Sostiene que el intérprete captura el escurridizo “plus” de su musicalidad apelando a la ilusión de que él está de manera activa creando música.

CONCLUSIONES

La praxis interpretativa de la música a través de la historia ha estado sujeta a una variedad de prácticas didácticas a menudo centrada en la enseñanza musical en instituciones como puede ser la iglesia, la corte, la universidad o el conservatorio. En el presente trabajo hemos contrapuesto dos maneras de encuadrar la enseñanza de la interpretación del primer movimiento de la *Sonata N° 2* de Johannes Brahms. Los videos de

las clases magistrales se encuentran on-line y el tiempo de duración de cada clase es el mismo.

Cada profesor tiene una manera muy particular de desarrollar la clase que se percibe, por ejemplo, en el tono de voz que emplea, el acercamiento espacial y la relación que establece con el alumno en ese lapso tan corto de tiempo, la manera en que puede guiar o no la interpretación, el tipo de indicaciones que realiza. Leister sólo hace indicaciones puntuales, mientras que Carbonare presenta, además, indicaciones generales que permiten un posible trabajo y desarrollo a largo plazo de parte del alumno. Si bien ambos maestros dan ejemplos en donde ellos se colocan en el lugar de intérpretes, consideramos que la intención de los mismos es más clara y notoria en la clase de Carbonare.

Desde el punto de vista de la organización, estructuración y desarrollo de la clase, la ofrecida por Carbonare nos resultó sumamente clara, precisa y sólidamente fundamentada en el marco teórico que menciona al comienzo de su clase. Es muy minucioso el trabajo que realiza con respecto a la interpretación de la notación que la partitura presenta y al tipo de concepción del sonido para esta determinada obra. Podríamos afirmar que todos los elementos que Carbonare emplea están anotados o fijados por el compositor en la partitura, incluso cuando Carbonare hace referencia al significado de una palabra. Tal es el caso del significado en italiano de la palabra *amabile*, central para encuadrar la interpretación del carácter de este movimiento en particular.

Leister, en cambio, no se fundamenta en ningún marco teórico. Dada su amplia trayectoria como intérprete debemos suponer que conoce de lo que está hablando, pero daría la impresión de obedecer más a un criterio personal fundado en su propia experiencia (en su oficio como músico) que a la referencia específica a un marco teórico determinado. Emplea en dos momentos analogías con imágenes visuales que implican la idea de movimiento como hemos descrito anteriormente.

La relación entre teoría y praxis musical, presente a lo largo de toda la historia de la música, es el eje temático que atraviesa nuestro trabajo. El estudio de las tradiciones interpretativas heredadas y su aplicación a una interpretación históricamente informada que guarde coherencia con el estilo del compositor lo evidencian.

Retomando la posición de Goehr, mediante la interpretación históricamente informada y las tradiciones interpretativas heredadas, la cultura y la tradición informan al acto interpretativo en el espacio de la interpretación. En este espacio la igualdad de la obra (fidelidad al texto) y la diferencia de una interpretación en particular (que posea ese “plus musical”) compiten en una emocionante tensión. Por último, es en el espacio de la interpretación en donde un único ambiente acústico es creado por el intérprete.

REFERENCIAS

- Adorno, Th. W. (2009). *Disonancias*. Madrid: Akal.
- Brown, C. (2002). *Notation and Interpretation*, en A. Burton (ed.), *A Performer's Guide to Music of the Romantic Period* (pp 13 a 28). London: Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Frisch, W. (1984). *Afterthoughts on the Brahms year*, en *The American Brahms Society*, vol 2, N° 1. Recuperado de <http://brahms.unh.edu>
- Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Goehr, L. (1998). *The Quest for Voice. Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. London: University of California Press.
- Grassi, A. M. (2011). *Fedeltà al testo e interpretazione musicale*, en *Quinto Seminario de Filología Musicale Mozart 2006*, pp. 233 a 270. Pisa: Edizioni Ets. Recuperado de <http://www.academia.edu/34149001>
- Hanslick, E. (1876). *De la belleza en la música*. Madrid: Casa Editorial de Medina.

- Mc Clelland, R. (2007). *Discontinuity and Performance: The Allegro Appassionato from Brahms's Sonata Op. 120 N° 2*, en *Dutch Journal of Music Theory*, vol.12, pp. 200 a 214. Recuperado de http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007_2_2.pdf
- Owen, C. (1999); *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. New York: Oxford University Press. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/110598656>
- Schoenberg, A. (1963). *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Adorno, Th. W. (2009). *Disonancias*. Madrid: Akal.
- Aguilar, Ma del C. (2015). *Formas en el tiempo: análisis musical para intérpretes*. Ciudad de Buenos Aires: edición de autor.
- Borràs, J. (2015). *Pedagogía musical expresivista en la técnica del clarinete: una aplicación sobre material de Cyrille Rose*. Madrid. Recuperado de https://joanborras.es/_files/200000069-2a14a2c06a/Pedagog%C3%ADa%20Expresivista-Estudio%20de%20Caso.pdf
- Bozart, G. S. & Frisch, W. (1980). *Brahms, Johannes*, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- Brown, C. (2002). *Notation and Interpretation*, en A. Burton (ed.), *A Performer's Guide to Music of the Romantic Period* (pp 13 a 28). London: Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Finson, J. W. (1984). *Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms*, en *The Musical Quarterly*, vol 70, pp. 457 a 475. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/741892>
- Frisch, W. (1984). *Afterthoughts on the Brahms year*, en *The American Brahms Society*, vol 2, N° 1. Recuperado de <http://brahms.unh.edu>
- Frisch, W. y Karnes K. (ed). (2009). *Brahms and his world*. New Jersey: Princeton University Press.
- Fubini, E. (1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Goehr, L. (1998). *The Quest for Voice. Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. London: University of California Press.
- Grassi, A. M. (2011). *Fedeltà al testo e interpretazione musicale*, en *Quinto Seminario de Filología Musicale Mozart 2006*, pp. 233 a 270. Pisa: Edizioni Ets. Recuperado de <http://www.academia.edu/34149001>
- Hanslick, E. (1876). *De la belleza en la música*. Madrid: Casa Editorial de Medina.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.
- Malquori, D. (2009). *Música y educación. Sobre la concepción de la pedagogía musical en Theodor W. Adorno. Lletres de filosofia i humanitats*. Recuperado de: <https://www.filosofia.url.edu/sites/default/files/2009-malquori.-musica-y-educacion.pdf>
- Mc Clelland, R. (2007). *Discontinuity and Performance: The Allegro Appassionato from Brahms's Sonata Op. 120 N° 2*, en *Dutch Journal of Music Theory*, vol.12, pp. 200 a 214. Recuperado de http://upers.kuleuven.be/sites/upers.kuleuven.be/files/page/files/2007_2_2.pdf
- Owen, C. (1999); *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. New York: Oxford University Press. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/110598656>
- Said, E. W. (2009). *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Barcelona: Debate.
- Schoenberg, A. (1963). *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus Ediciones.

PARTITURA

Brahms, J. (2014). *Sonaten Op. 120 für Klavier und Klarinette* (Urtext edition) [edición a cargo de Egon Voss y Johannes Behr]. München: Henle Verlag.

VIDEOS

Mykhaylo Titarov (2012, octubre 1). Alessandro Carbonare Master Class in Moscow (19.09.2012). Video recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=ne2X4BeoGf8>

Soloist Academy (2016, septiembre 18). Karl Leister Masterclass 3/3. Video recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Gd-UpzXOskI>