



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
UNIDAD ACADÉMICA
MAGÍSTER EN ARTES

**DECISIONES Y PARÁMETROS MUSICALES EN EL DISCURSO
INTERPRETATIVO DE UNA OBRA CON ESCASOS REFERENTES:
EL CASO DE LA SONATA EN MI MENOR PARA VIOLONCELLO Y
PIANO DE ENRIQUE SORO.**

POR

PAULA JAVIERA BARRIENTOS ADVIS

Documento escrito presentado a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magíster en Artes, Mención Música.

Profesor Guía: Martin Michael Osten

Diciembre, 2019

Santiago, Chile

AGRADECIMIENTOS

Primero que todo quiero agradecer profundamente al maestro Martin Osten por haberme dado la oportunidad de ingresar a su cátedra de violoncello del programa Magíster en Artes¹ y haber creído en mí, también por entregarme tan generosamente todos sus conocimientos con el fin de ayudarme y guiar mis intuiciones musicales. Sin duda alguna sus enseñanzas durante estos dos años de estudio han marcado un antes y un después en mi vida como cellista.

A mis amigas por el apoyo incondicional que me han brindado, a mis padres por la paciencia y las infinitas conversaciones nocturnas sobre este trabajo, a mi querido amigo pianista Patricio por su buena voluntad y excelencia al momento de hacer música y a Roberto Doniez Soro, sin duda alguna su apoyo durante el periodo de investigación de la sonata fue crucial, sin su generosidad y buena voluntad hubiese sido difícil la recopilación de los documentos históricos.

A mi amado Yery, por su paciencia, amor y contención durante estos dos años, que, sin su apoyo este camino habría sido difícil de realizar.

Por último, a todos los maestros que me han inspirado y guiado en este largo camino musical: Julio Barrios, Arnaldo Fuentes, Fernanda Guerra, Mauricio Castillo, José Manuel Izquierdo, Daniel Party, y Nelson Campos.

¹ Programa de estudios financiado gracias a la Beca Magíster Nacional de CONICYT adjudicada en marzo del 2018.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	2
TABLA DE CONTENIDO.....	3
ÍNDICE DE FIGURAS	4
ÍNDICE DE TABLAS.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
1 RESEÑA BIOGRÁFICA DE ENRIQUE SORO.....	8
2 SONATA EN MI MENOR PARA VIOLONCELLO Y PIANO: CONTEXTO HISTÓRICO Y TRAYECTORIA A TRAVÉS DEL TIEMPO.....	10
3 ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN: UN ENFOQUE ANALÍTICO DESDE LOS REGISTROS FONOGRAFICOS Y MANUSCRITOS DE LA SONATA.....	18
3.1 Análisis de los registros fonográficos.....	24
3.1.1 Uso del tempo	25
3.1.2 Herramientas técnicas, estéticas y expresivas para la interpretación musical.....	30
3.2 Manuscrito original y registro fonográfico de 1948.....	36
4 MANUSCRITO VERSUS COPIA HELIOGRÁFICA: REFLEXIONES Y PUNTOS DE VISTA ANALÍTICOS DESDE LA COMPARACIÓN ENTRE AMBAS PARTITURAS.....	38
5 CONCLUSIÓN	48
BIBLIOGRAFÍA.....	52

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 3-1 Exposición del 1er. Movimiento / copia heliográfica de la parte del violoncello.	26
Figura 3-2 Compases 17 – 28 de la sección A/ copia heliográfica/ Cellista 1 - K. Paslawski.	31
Figura 3-3 Compases 17 -28 de la sección A/ copia heliográfica/ Cellista 2 - E. Valenzuela.	31
Figura 3-4 Manuscrito original de la parte del violoncello, primer movimiento.	37
Figura 3-5 Manuscrito original de la parte general del piano, primer movimiento.	37
Figura 4-1 Compases 21 a 24, copia heliográfica de la parte general. del piano.	40
Figura 4-2 Compases 21 a 24, copia heliográfica de la parte del violoncello.	40
Figura 4-3 Compases 5 a 8, copia heliográfica de la parte general del piano.	41
Figura 4-4 Compases 21 a 25, manuscrito original de la parte general del piano.	42
Figura 4-5 Compases 21 a 35, manuscrito original de la parte del violoncello.	43
Figura 4-6 Compases 57 a 69, copia heliográfica de la parte del violoncello.	44
Figura 4-7 Compases 57 a 69, copia heliográfica de la parte general del piano.	44
Figura 4-8 Manuscrito original de la parte del violoncello.	46
Figura 4-9 Manuscrito original de la parte general del piano.	46

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 2-1 Cuadro de resumen de las interpretaciones musicales de la Sonata.....15

Tabla 3-1 Cuadro comparativo de las decisiones del uso del tiempo.27

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nace principalmente de la motivación personal de realizar un rescate de la música chilena, específicamente de la música que se compuso para violoncello durante la primera mitad del siglo XX. De todas las obras compuestas durante el tiempo señalado, se decidió trabajar con la única sonata para violoncello y piano que escribió el compositor Enrique Soro. Esta elección se debe a que esta obra musical pertenece a uno de los compositores chilenos más importantes, reconocidos y editados tanto en Chile como en el extranjero en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, desde su muerte en 1954, la música de Enrique Soro comenzó a ser olvidada y a desaparecer de las salas de concierto (Bustos, 1976). Aproximadamente desde el año 2009 comienza el renacer del nombre Enrique Soro y su música (Alarcón, 2017), sobre todo la música sinfónica, de la cual fueron registradas algunas obras en un disco bajo el sello discográfico Naxos². A pesar de esto, la música de cámara que escribió a lo largo de su vida aún no es muy conocida³, sobre todo la sonata que escribió para violoncello y piano en 1929. Cabe mencionar que al comienzo de este trabajo solo se contaba con la copia de un manuscrito cuya ubicación era desconocida, además, la historia de esta obra y la información de quienes la interpretaron aún era un tema inexplorado.

A partir de la poca información⁴ y de las escasas anotaciones que contiene la copia del manuscrito que no está editado⁵, surge la problemática principal de este trabajo: cómo un intérprete puede acercarse a la verdadera intencionalidad del compositor al interpretar una obra musical que carece de referencias fonográficas, bibliográficas y de manuscrito original

² El registro fonográfico fue grabado en el año 2015 por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la conducción de José Luis Domínguez. Este disco contiene las siguientes obras: Sinfonía Romántica, Danza Fantástica, Tres Aires chilenos y Andante Appassionato.

³ Existen grabaciones comerciales de algunas de las obras de música de cámara de Enrique Soro. Estos registros corresponden a el disco grabado el año 2013 “Enrique Soro, piezas para violín y piano” bajo la interpretación de la violinista Ivanka Milosevic y el pianista Alexandros Jusakos. El segundo registro corresponde al Ensemble Filarmónico, en donde se grabaron las obras: Sonata en mi menor para violoncello y piano, Impresiones líricas para piano e instrumentos de cuerdas, melodías para instrumentos de arcos, y trío en Sol mayor para piano, violín y violoncello.

⁴ Información tipo manuscritos, historia, referentes e intérpretes.

⁵ Ver cap. 2.

y cómo funcionan los parámetros musicales en los cuales se basan las decisiones interpretativas. Esta problemática principalmente responde al hecho de que la partitura del violoncello no contiene información de digitación y muy poca sobre articulación, arcos y dinámicas, además, las dinámicas y anotaciones de expresividad de esta partitura del generalmente no coincide con la partitura general del piano.

Es importante mencionar que, en la mitad de la investigación sobre las fuentes de la Sonata, el curador del archivo “Enrique Soro” Roberto Doniez, encontró el borrador y los manuscritos originales de esta obra musical. Este hallazgo dio un giro importante al cómo se estaba operando este trabajo puesto que hasta ese momento el problema principal era cómo interpretar una obra la cual la fuente más importante, el manuscrito original, se encontraba extraviado. Con esta nueva fuente se esperaba poder resolver la pregunta principal, sin embargo, los parámetros musicales se expandieron por lo que la toma de decisiones interpretativas podría seguir tres caminos: ejecutar tal cual está escrita la copia del manuscrito; ejecutar tal cual está escrito e intervenido el manuscrito original o ejecutar una mezcla de ambas partituras.

Para poder encontrar respuestas a las problemáticas ya mencionadas, primero se buscará evidenciar a través de un análisis comparativo de las interpretaciones registradas en grabaciones sonoras de la exposición del primer movimiento, las decisiones técnicas y musicales que los músicos reflejaron en su performance final. Segundo, se buscará demostrar a través de un análisis comparativo de la exposición del primer movimiento las diferencias entre las copias del manuscrito de la parte del violoncello y de la parte general del piano, y a su vez estas se compararán con los manuscritos originales. Cabe mencionar que estos análisis corresponden a una de las etapas que un intérprete musical realiza en el proceso de elaboración del discurso interpretativo de una determinada obra, por lo general estos análisis son mentales y no se llegan a verbalizar en un escrito. En algunos casos se puede dar que el proceso mental de asimilación de una obra responda más a decisiones intuitivas que a decisiones basadas en estos tipos de análisis, por lo que el resultado final dependerá netamente de la experiencia, el buen gusto musical, el conocimiento y la información al respecto que tenga el intérprete. Con esto no se quiere confundir al lector

en cuanto a lo que debe hacer o no un intérprete, pero desde una perspectiva personal resulta útil y consistente basar las decisiones interpretativas en los resultados obtenidos de los análisis realizados durante el proceso de elaboración del discurso interpretativo.

Por último, el propósito final de este trabajo es evidenciar el proceso intelectual de la elaboración del discurso interpretativo personal de la Sonata que se verá reflejado en el recital final del programa de Magíster en Artes. Es este proceso intelectual, que cada intérprete musical realiza en la intimidad de su estudio con su instrumento y en los ensayos de música de cámara, es el que permitirá delimitar los parámetros musicales en los cuales quien escribe podrá basar sus propias decisiones interpretativas.

1 RESEÑA BIOGRÁFICA DE ENRIQUE SORO

Enrique Soro Barriga nace el 15 de julio de 1884 en la ciudad de Concepción, lugar donde recibió sus primeras lecciones musicales bajo la tutela de su padre quien fue un pianista y compositor italiano, más tarde comienza sus estudios de piano con la profesora Clotilde de la Barra y las clases de armonía y contrapunto con Domingo Brescia. Debido al gran desarrollo musical que tuvo Soro en su niñez y adolescencia, el Senado chileno en 1897 le otorga una beca para que pudiera realizar sus estudios musicales en el extranjero, en el Real Conservatorio “Giuseppe Verdi” de Milán, lugar donde también estudió su padre José Soro Sforza. Fue en este conservatorio donde logró perfeccionarse tanto como músico y compositor lo cual permitió que Soro pudiera ser reconocido entre sus pares y además ser galardonado en 1904 con el Gran Premio de Composición del conservatorio.

Después de siete intensos años de estudios en Italia y antes de volver a Chile, el joven Enrique da conciertos en Francia e Italia, en estos lugares se vinculó con importantes artistas de la época “quienes reconocieron en él al más inspirado compositor de América”

(citado en Bustos, p.42). En 1905 llega a Chile y entra como profesor de armonía y contrapunto al Conservatorio Nacional de Música, y en 1907 debido a su gran talento tanto como pianista, profesor y compositor, le otorgan el cargo de subdirector. Debido a que en 1919 se reorganiza el Conservatorio Nacional de Música por el Ministro de Educación Pablo Ramírez, Soro fue elegido para tomar el cargo de director del Conservatorio, realidad que cambia negativamente en 1928 cuando fue expulsado de sus labores tanto como profesor y director del Conservatorio. A raíz de su despido Soro declara que “se me obligó a jubilar, so pretexto de “modernizar la enseñanza de la música”. El presidente de la Sociedad, nombrado Decano, dijo de mí que me había graduado en el peor Conservatorio: ¡el de Milán!” (Doniez, p.237), y que “puse mi alma entera [en el conservatorio], y perdí los mejores años de mi vida para recibir ingratitudes... me echaron a la máquina, como vulgares forajidos” (Durand, p.99). Este momento, según Roberto Doniez⁶, fue la primera muerte en vida de Soro siendo la segunda en 1944 cuando fallece su amada esposa y madre de sus cuatro hijos, Adriana Cardemil.

Sin dudas el doloroso momento de 1928 marca la vida tanto personal como musical de Soro en un antes y un después, sin embargo, a pesar de la traición que cometieron sus propios alumnos y colegas al expulsarlo del conservatorio, la obra de este gran compositor no perdió fuerzas. Enrique Soro fue uno de los compositores chilenos más reconocidos y valorados entre sus pares en el extranjero, tuvo un contrato por 50 años con una de las casas editoras más prestigiosas del siglo XX, la casa editora Schirmer. Además, tuvo la oportunidad de dirigir en 1922 su primera sinfonía, la Sinfonía Romántica⁷, con la Orquesta Filarmónica de Berlín (Alarcón, 2017).

Después de 20 años, en donde músicos chilenos y ex alumnos de Enrique Soro trataron de sepultar su música y su nombre, recibe en 1948 el Premio Nacional de Arte. Este hecho se puede entender como una positiva rectificación de quienes por años trataron de acabar con el legado musical de este importante compositor. Desafortunadamente 6 años después

⁶ Roberto Doniez Soro, nieto de Enrique Soro, curador del archivo Enrique Soro y fundador de la Fundación Enrique Soro.

⁷ El 6 de mayo de 1921 estrena la Sinfonía Romántica, que fue dedicada a Adriana Cardemil, en el Teatro Municipal de Santiago. Esta obra además fue la primera sinfonía escrita en Chile y por un chileno así convirtiendo a Enrique Soro en el primer sinfonista chileno.

de este importante reconocimiento, entre otros que obtuvo a lo largo de su vida, fallece a causa de una complicación postoperatoria en la clínica Santa María en la ciudad de Santiago. Después de este triste acontecimiento, su vida y obra comienza a desaparecer tal como explica Bustos en el año 1976 “su figura se ha desvanecido en el pasado y su nombre, ignorado inclusive por los estudiantes de música, no aparece en los conciertos hace años” (p. 39).

Afortunadamente para las generaciones actuales y las venideras, el curador del archivo Soro hoy en día se encarga de difundir el legado musical de Enrique Soro. Aunque Enrique Soro ya no se encuentre entre nosotros, su música hoy en día comienza a revivir y a resignificar el sentimiento musical nacional.

2 SONATA EN MI MENOR PARA VIOLONCELLO Y PIANO: CONTEXTO HISTÓRICO Y TRAYECTORIA A TRAVÉS DEL TIEMPO

Después del duro suceso de 1928 que vivió Enrique Soro al ser desvinculado completamente de sus labores de docencia y de su cargo de director del Conservatorio Nacional de Música, el 5 de agosto del año 1929 termina de componer su única sonata de cuatro movimientos para violoncello y piano. Aunque esta Sonata fuera dedicada a su madre ⁸, Bustos (1976) afirma que Soro dedica esta obra al gran cellista Pablo Casals y que juntos en octubre de 1929 estrenan esta obra, performance que fue gratamente recibida por

⁸ La dedicación aparece escrita a puño y letra de Enrique Soro en la portada del manuscrito original. El borrador que data del 5 de agosto de 1929 no contiene esta dedicatoria.

el público barcelonés y mencionada en el diario *El Liberal* de Sevilla el 24 de octubre del mismo año⁹. Esta historia cambia radicalmente al ser refutada por Doniez al afirmar que:

En la Colección Soro (Libro II, pág.203) existe el recorte de prensa que cita Raquel Bustos y pertenece al diario *El Liberal* del 24 de octubre de 1929; constatamos que hace referencia a esta Sonata. Por otra parte, en el Catálogo de la obra de Enrique Soro que construye la misma musicóloga [Ref. Bustos, pág.94) aparece esta sonata en estado de manuscrito fechado en 1929, sin fecha de estreno y dedicada “a la memoria de su madre Pilar Barriga de Soro” (Doniez, 2011, p.203).

Además, Doniez aclara que el problema en torno a quien fue dedicada la Sonata surge de la confusión entre la Sonata para violoncello y piano con el Trío en Sol menor para violín, violoncello y piano¹⁰, obra que sí fue dedicada a Pablo Casals.

Desde la creación de la Sonata para violoncello y piano en el año 1929 no existe información en cuanto al estreno y/o ejecuciones de esta, sino hasta el año 1948 en donde Enrique Soro participa en la primera versión de Los Festivales de Música Chilena¹¹ con la sonata para violoncello y piano y la obra Tres Piezas para violín y piano. Los únicos requisitos para poder postular a estos festivales consistían en que las obras no debían haber sido ejecutadas antes y que la partitura debía estar escrita en tinta y firmada por el autor. Esta performance fue a manos de la aclamada cellista Dobrila Franulic y el pianista Germán Berner. El estreno de la sonata fue criticado por David Quiroga (1948) en la crónica de la Revista Musical Chilena del año 1948 a causa de Los Festivales de Música Chilena:

El maestro Soro tiene ganada ya una justa celebridad con la obra de toda una vida, para que nos sea permitido decirle que nada nuevo agregan a ella las dos obras de música de cámara ejecutadas en los Festivales. Sin duda que su “Sonata para violoncello y piano” es una obra de gran seriedad y trabajada con maestría, pero no basta lo correcto y lo bien dicho para hacer resaltar una obra de arte en el conjunto de otras obras. Menor escala demostraron sus “Tres piezas para violín y piano”, obra

⁹ “Reproducimos uno de los tantos comentarios de prensa: “El entusiasmo del público se volcó en aclamaciones y la severa crítica barcelonesa, cuya reputación es sabida, le dedicó elogios de los que no suele prodigar” (Bustos, 1976, p.44)

¹⁰ Esta obra fue estrenada en 1924 y editada en 1927 por G. Schirmer.

¹¹ La primera versión de Los Festivales de Música Chilena fue organizada y promovida por el Instituto de extensión musical de la Universidad de Chile en 1948. Las obras que fueron seleccionadas para participar de dicho festival tuvieron que pasar por un concurso donde un determinado jurado elegía que obras participarían. Las categorías se dividieron en música sinfónica, música de cámara y música para solistas. La primera versión de Los Festivales de Música Chilena se celebró entre los días 26 de noviembre al 6 de diciembre de 1948 (Revista Musical Chilena, vol. IV no.32, p.11).

amable, de un sentimentalismo sencillo y trabajado con economía de recursos y, al parecer, sin mayores aspiraciones (p.49).

Esta primera impresión de la sonata da un giro positivo en el año 1950 cuando el cellista Adolfo Simec Vosij junto al pianista Germán Berner interpretan la sonata en un concierto¹² bajo el marco del homenaje al Conservatorio Nacional. El resultado de este concierto se ve reflejado nuevamente en los comentarios de Quiroga (1950) en la Revista Musical Chilena:

La sonata de Enrique Soro es, sin duda alguna, una de sus obras capitales, al mismo tiempo que es también la obra más destacada escrita en el país para esa combinación instrumental. Lo mejor de sus reconocidas cualidades de creador de sólido concepto formal y noble inspiración, se vierte con abundancia en esta obra que acredita no sólo el conocimiento cabal de las posibilidades del noble instrumento, sino su utilización en beneficio de una inventiva melódica y un trabajo temático realizado dentro de un severo formalismo henchido de impetuoso aliento romántico (p.98-99).

Antes de seguir relatando la historia de las interpretaciones que ha tenido la sonata hasta el día de hoy, es imperante realizar la siguiente conclusión basada en la información dada anteriormente. Si bien es cierto, al comienzo de esta investigación no se contaba con una fecha exacta del estreno de la sonata puesto que Bustos escribió en 1976 que esta obra fue estrenada en 1929 por el cellista Pablo Casals, pero Doniez contradujo este argumento el año 2011 al aclarar que la información de Bustos no era consistente debido a una revisión de las fuentes que él realizó. Esta realidad da un giro que puede permitir aclarar la fecha de estreno y quienes la interpretaron debido a las bases y/o requisitos para participar en Los Primeros Festivales de Música Chilena que aparecen en la Revista Musical Chilena de 1948:

La inscripción y entrega de las obras ha de hacerse entre el 20 de Julio y el 1° de Agosto. Las partituras deben estar escritas en tinta y firmadas por sus autores. No pueden haber sido ejecutadas antes ni haber recibido otra clase de premios que los antes referidos Premios por Obra. Estos no sólo no inhabilitan a una composición para participar en los Festivales, sino que automáticamente la inscriben en ellos (cuando ha recibido un premio por encima de un determinado *mínimum*) sin

¹² El programa de concierto fue: Sonata en mi menor para violoncello y piano de Enrique Soro, obra para violoncello y piano de Bohuslav Martinu y la Suite Italiana para violoncello y piano de Igor Stravinsky.

necesidad de ser examinada por el jurado (Revista Musical Chilena 1948, vol. IV no.32, p.12).

Conjuntamente, durante esta investigación no apareció información alguna en las revisiones tanto de la Revista Musical Chilena, del Archivo Soro y notas de prensa que permitiera fijar una fecha de estreno o alguna performance de esta sonata antes de 1948. Además, esta sonata ganó una mención honrosa durante este festival con un puntaje de 6.21, a lo que esto puede significar que, a base de los requisitos del festival, la sonata tampoco había recibido alguna clase de premio a raíz de alguna performance en vivo o de la revisión de la música por un jurado. Por lo que a base de todo lo mencionado, se podría decir que la Sonata en mi menor para violoncello y piano fue estrenada en la Sala Cervantes el martes 30 de noviembre de 1948 por la cellista Dobrila Franulic y el pianista German Berner.

Siguiendo la línea de quienes han sido los músicos que han interpretado esta sonata con el fin de evidenciar la trayectoria de las performances musicales que ha tenido esta obra, en noviembre del año 1954 nuevamente la cellista Dobrila Franulic, quien estrenó la Sonata seis años antes, interpretó dicha sonata en concierto¹³ junto al pianista Carlos Oxley. Esta performance fue la última en donde se interpretó la sonata. Enrique Soro fallece el 6 de diciembre de 1954, y desde ese punto de la historia la sonata y la música de Soro comenzó a desaparecer de las salas de conciertos, de las críticas, crónicas, e incluso del conocimiento del repertorio chileno influyendo así en las nuevas generaciones, quienes comenzaron a olvidar quien había sido Enrique Soro (Bustos,1976).

En la década de los 80 el cellista Eduardo Valenzuela¹⁴ a causa de la motivación de interpretar música para violoncello y piano de compositores latinoamericanos, encontró esta sonata ya olvidada por los músicos de su generación en la biblioteca de la facultad de artes de la Universidad de Chile. Valenzuela quien radica en Europa hace más de veinte

¹³ El concierto se tituló “Tres sonatas del Siglo XX” y el programa fue: Sonata para violoncello y piano de Debussy, Sonata op.40 de Dimitri Shostakovich y la Sonata en Mi menor para violoncello y piano de Enrique Soro. Editorial, C. (1955). Actividades chilenas. *Revista Musical Chilena*, 10(48), p. 29-77. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12356/12671>

¹⁴ La información recopilada del cellista Eduardo Valenzuela fue a través de entrevista por correo electrónico, vía telefónica debido a su lugar de residencia durante el mes de abril y mayo del 2019. La información recopilada del cellista Patricio Barria fue a través de una entrevista en persona realizada el día 22 de mayo del 2019.

años, lugar en donde ha podido interpretar la sonata varios países como Francia, Italia, Rusia entre otros. Debido a este importante descubrimiento de la sonata, el cellista Patricio Barría se entera gracias a Valenzuela de la existencia de esta sonata. Barría quien tenía un dúo de música de cámara junto al pianista y compositor Cirilo Vila, cuyo principal enfoque era interpretar y dar a conocer el repertorio nacional escrito para violoncello y piano. Este dúo interpreta esta sonata en varias ocasiones, siendo la última en 1996 en el marco de los conciertos de música de cámara del centro cultural Montecarmelo en la comuna de Providencia, Santiago.

El genuino interés de Barria por el repertorio nacional escrito para violoncello y piano, lo llevó a modificar el programa de repertorio musical de estudios de la carrera de Interpretación Musical de la Universidad de Chile, en el cual se encuentra la sonata para violoncello de Soro en el último año de la etapa universitaria. Según cuenta Barria en la entrevista realizada, nunca pudo enseñar esta obra a sus alumnos por motivos de nivel musical de los alumnos, tiempo, etc. además, recalca que esta sonata exige a los intérpretes musicales un alto nivel de dominio técnico y de experiencia musical. Posteriormente desde la última performance de la sonata en 1996, esta obra nuevamente comenzó a ser olvidada por los músicos chilenos.

Esta realidad cambia en el año 2015 puesto que Roberto Doniez ofrece a la cellista Katharina Paslawski¹⁵ facilitarle la música de la sonata de Enrique Soro. Paslawski desde entonces junto al Ensamble Filarmónico¹⁶ comienzan a reconstruir el repertorio de cámara¹⁷ del compositor. El año 2015 este ensamble se adjudica un fondo del Fomento de la Música Nacional del Consejo de la Cultura y las Artes que les permitió junto con el apoyo del Teatro Municipal, realizar un registro fonográfico y audiovisual de las obras de cámara de Enrique Soro. Dentro de las obras registradas, la cellista Katharina Paslawski y el pianista Luis Alberto Latorre dejan registrada la performance de la Sonata.

¹⁵ Paslawski actualmente es primer violoncello solista de la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago.

¹⁶ Agrupación musical integrada por solistas de la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago y el pianista Luis Alberto Latorre que tienen por misión rescatar el patrimonio musical y cultural chileno.

¹⁷ Dúo violoncello y piano, cuarteto de cuerdas con piano, quinteto de cuerdas, cuarteto de cuerdas y trío de violín, violoncello y piano.

La siguiente tabla contiene un resumen de los músicos que han interpretado la sonata desde su creación en 1929:

Tabla 2-1 . Cuadro de resumen de las interpretaciones musicales de la Sonata.

Fecha de concierto	Intérpretes musicales
Estreno de la sonata el día 30 de noviembre de 1948*	Dobriła Franulic (violoncello) y Germán Berner (piano)
Abril de 1950	Adolfo Simec Vosij (vlc) y Germán Berner (p)
Noviembre de 1955	Dobriła Franulic (vlc) y Daniel Oxley (p)
1980 a la actualidad** 2016***	Eduardo Valenzuela (vlc) y diferentes pianistas
1988 y 1996	Patricio Barría (vlc) y Cirilo Vila (p)
2015 ****	Katharina Paslawski (vlc) y Luis Alberto Latorre (p)

* Existe registro fonográfico en Mediateca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

** El cellista Eduardo Valenzuela interpreta reiteradamente la sonata en conciertos públicos en Europa. No hay un número y fechas exactos de sus performances.

*** Existe un registro fonográfico de un concierto realizado en Rusia. Este material no es comercial.

**** Existe registro fonográfico.

En cuanto a la materialidad física de esta sonata para violoncello y piano de Enrique Soro, solamente existen, tanto en el archivo de música de la Biblioteca Nacional y en la biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, dos copias heliográficas¹⁸ de

¹⁸ El instituto de extensión musical de la U. Chile desde 1942 comenzó a realizar la labor de copistería a través de copias manuscritas heliográficas con el fin de editar la música nacional. Las partituras que existen en el archivo de música de la Biblioteca Nacional, en la Biblioteca de la Facultad de Artes de la U. de Chile, corresponden al trabajo realizado por la copistería del instituto de extensión musical. Consultado en

lo que supuestamente contenía el manuscrito. El manuscrito original y el borrador se dieron por perdidos después del fallecimiento del compositor en el año 1954, por lo que los cellistas Valenzuela, Barria y Paslawski trabajaron solamente con la copia heliográfica del manuscrito. La gran característica de esta copia heliográfica consiste en que no está editada, es decir que no contiene anotaciones de digitación, arcos, indicaciones de tempos, la mitad de las dinámicas no coinciden con la parte general del piano, etc. La carencia de este tipo de información no facilita el trabajo que un intérprete debería realizar para poder acercarse lo más posible a las verdaderas intenciones interpretativas y expresivas del compositor, más bien con esta clase de partituras que carecen de anotaciones técnicas y expresivas, el único camino que puede tomar e intérprete es el realizar una interpretación de la música más libre basada en su experiencia musical.

Un hallazgo importante ocurre durante la mitad de esta investigación: el curador del archivo Soro, Roberto Doniez, encontró el borrador de la Sonata firmado el 5 de agosto de 1929 y los manuscritos originales de la parte general del piano y del violoncello, todo a puño y letra de Enrique Soro. Lo que hace a este hallazgo aún más importante es la partitura del violoncello, pues contiene anotaciones escritas con lápiz grafito y lápiz de color rojo que difieren de la copia heliográfica. Las anotaciones con lápiz de color rojo corresponden a dinámicas, arcos y algunas articulaciones, en cambio las anotaciones escritas con lápiz grafito corresponden a digitaciones y a algunos tipos de articulaciones. En este momento de la investigación fue cuando todo lo pensado al cómo interpretar musicalmente esta obra dio un giro de 180 grados, puesto que sí existía una forma de interpretar y ejecutar esta sonata, solo que era imposible llegar a ellos para corroborar la información debido a su desconocida ubicación.

En cuanto a la caligrafía de escritura de las nuevas anotaciones y la relación con la caligrafía del compositor, estas fueron comparadas con otros manuscritos del compositor. Lo que se pudo evidenciar en esta comparación fue que el uso del lápiz rojo para resaltar algún aspecto o escribir uno nuevo en los manuscritos era algo común del compositor en

sus manuscritos y borradores, sin embargo, al comparar el uso del lápiz grafito no se pudo encontrar similitudes que permitieran determinar si fue algo casual o común. A raíz de esto, fue difícil determinar si el compositor fue quien escribió las digitaciones y articulaciones, las cuales son determinantes para fijar parámetros técnicos y parámetros de tipo de color¹⁹ de sonido. Como ya se comentó anteriormente, Enrique Soro tenía conocimientos de la técnica del violoncello por lo tanto podría haber agregado estas anotaciones, sin embargo, esta suposición no se pudo corroborar a través del mismo sistema de comparación anterior.

No obstante, alguien con conocimientos avanzados de la técnica del violoncello escribió las anotaciones o se las indicó al compositor para que él las escribiera en su manuscrito. ¿Habrán sido escritas antes o después del estreno en el año 1948? Si el compositor muere en el año 1954 y después de este acontecimiento se dan por perdidos los manuscritos ¿entonces cuando y por quien fue intervenida la partitura? La ficha de la partitura de la sonata que se encuentra en la biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile data del año 1950, es decir, dos años después del estreno en 1948 se hizo la copia heliográfica en el centro de copiado del Instituto de Extensión Musical. Esto significa que para el estreno quizás aún no existían las anotaciones que aquí se discuten, sino la copia heliográfica también las tendría.

Casi finalizando esta investigación y nuevamente con la ayuda de Doniez, después de insistir casi tres meses, el encargado de la mediateca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile pudo rescatar la grabación correspondiente al concierto realizado el 30 de noviembre de 1948 en la Sala Cervantes. Afortunadamente esta grabación contiene la performance de Franulic y Berner, la calidad no es la mejor, pero permite comparar auditivamente la performance con las anotaciones escritas en el manuscrito original. Todo lo que ejecuta la cellista en cuanto a dinámicas, arcos, articulaciones y digitaciones coincide completamente con las anotaciones de este tipo que aparecen en el manuscrito original. En definitiva, ya no solo se cuenta con un manuscrito que fue intervenido por el compositor, sino también se cuenta con un registro fonográfico que permite comparar la

¹⁹ Se entiende por color al tipo de sonido obtenido por un determinado uso del vibrato, digitaciones, arcos, articulaciones y dinámicas.

performance del estreno en 1948 con las anotaciones del manuscrito, por consiguiente, sí existe una forma determinada de ejecutar y/o interpretar esta sonata, cuyo enfoque es muy probable que se acerque a las verdaderas intenciones expresivas del compositor.

En mi opinión, las formas en las que ha sido pensada e interpretada la sonata desde la década de los ochenta cambian determinadamente hoy en día al aparecer el manuscrito original, el cual sí tiene anotaciones que permiten esclarecer el camino por el cual se debería entender la interpretación musical de la sonata bajo la perspectiva del compositor. En este punto es donde me nace la pregunta: Después de más de cincuenta años que se entendía la sonata de una forma debido a la carencia del manuscrito original ¿es válido o pertinente seguirla interpretando desde una perspectiva carente de información ahora que apareció el manuscrito que indica de qué forma debería ser ejecutada?

3 ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN: UN ENFOQUE ANALÍTICO DESDE LOS REGISTROS FONOGRAFICOS Y MANUSCRITOS DE LA SONATA

El rol del intérprete musical y el cómo interpreta el mensaje musical de una obra ha sido una problemática constante en la historia de la música docta tanto para los compositores y los intérpretes musicales. Este tema que no es menor, puesto que el intérprete juega un papel determinante en la difusión musical, no solo por el hecho de interpretarla, sino por revivirla constantemente y por mantener la tradición musical, ha causado una preocupación constante entre los compositores hasta el día de hoy. Por ejemplo, Stravinsky planteaba que “la música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor, y ¿Quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla?” (citado en Rink 35). Asimismo, Stravinsky afirmaba que:

La primera condición que debe cumplir quien aspire al prestigioso nombre de intérprete es la de ser ante todo un ejecutante sin falla. El secreto de la perfección reside, ante todo, en la conciencia de la *ley* que una obra impone a quien la ejecuta (Stravinsky, p.151).

Desde este punto de vista, el intérprete solamente debiera cumplir con un rol de mensajero entre el compositor y la audiencia, sus propias ideas musicales, que nacen a partir de una música ya compuesta, no pueden ser reflejadas en su performance musical puesto que interfiere en el mensaje musical final del compositor.

En contraposición al anterior planteamiento, Rink refiriéndose a que la interpretación históricamente informada es el tipo de interpretación que ha encontrado más aceptación entre los intérpretes y auditores comenta que:

Según Richard Taruskin, es inaceptable porque no supera el “test del antónimo”, y resulta de poca ayuda para describir alternativas válidas. No obstante, la objeción de Taruskin presupone que todo intérprete tiene libertad de elegir entre adoptar o rechazar un enfoque que toma en cuenta lo que se puede demostrar de las intenciones del compositor. Esto sólo es cierto si aceptamos igualmente que el intérprete también puede elegir entre tocar las notas correctas o no (Rink, 2006, p.52).

Al mismo tiempo, para que el intérprete se pueda dar ciertas libertades en cuanto a los elementos que usará para su discurso interpretativo, este debiera tener argumentos basados en un análisis previo tanto musical como interpretativo y un conocimiento del contexto histórico de la obra que se quiere abordar. De esta forma el intérprete logrará descubrir la verdadera intencionalidad del compositor, y por otra parte el intérprete podrá elegir bajo los parámetros que él estime conveniente el cómo comunicar lo que no está escrito, la esencia y el alma de la música.

Ya planteada esta problemática que se da en el área de la interpretación musical a base de dos puntos de vista, que si bien es cierto estas dos perspectivas la separan años de diferencia, este resumen en cierta medida dos planteamientos claves que hasta el día de hoy los intérpretes musicales se cuestionan:

- 1) Ejecutar/interpretar exactamente lo que está escrito buscando una veracidad en la interpretación que se acerca más a una verdadera intención del compositor.

2) No ejecutar/interpretar todo lo que está escrito por el compositor en cuanto a parámetros expresivos y técnicos, incluso agregar o quitar anotaciones musicales.

Es importante recalcar que esta problemática en donde más se acentúa es cuando el intérprete se enfrenta a una música desconocida/ poco conocida carente de referentes, manuscritos, bibliografía y/o anotaciones. Y es aquí donde surgen las siguientes preguntas: ¿De qué forma inciden las decisiones musicales de un intérprete en su discurso interpretativo de una obra desconocida o escasamente conocida? ¿El intérprete frente a una obra desconocida siente mayor libertad en cuanto a la toma de decisiones o siente una mayor responsabilidad en entregar un mensaje que se acerca más a la intencionalidad del compositor?

A base de la investigación que se realizó durante el proceso de escritura de este trabajo y de la preparación musical de la Sonata en Mi menor de Enrique Soro, y tal como ya se ha explicado en el capítulo anterior, se logró dar con la ubicación de los únicos tres registros sonoros de esta obra. Estas grabaciones, Franulic/Valenzuela/Paslawski, serán utilizadas en este capítulo en conjunto de los manuscritos con el fin de encontrar evidencias que permitan examinar los distintos tipos de vista e interpretaciones de esta obra musical a través del tiempo. Cabe señalar que Valenzuela ni Paslawski habían escuchado antes alguna grabación de la Sonata o habían presenciado una performance en vivo de esta obra, por lo que sus interpretaciones y puntos de vista pueden reflejar más que nada interpretaciones personales que pueden diferenciarse más que asemejarse. La comparación de estas tres fuentes reflejará o no alguna tendencia, estilo o convención performática, como, por ejemplo: cambios del tempo dentro de un mismo movimiento que no esté escrito por el compositor, adición o anulación de recursos expresivos, tipos de arcos, articulaciones, etc.

Inicialmente, se entiende como análisis de la interpretación el tipo de análisis que permite a un intérprete musical obtener una visión global y profunda de una obra musical y sus interpretaciones. Según Bowen (1996), este análisis no solamente utiliza los registros sonoros como fuentes, sino también considera en su análisis la actitud del intérprete, la

gestualidad, el contexto social, la respuesta de la audiencia (p.19)²⁰. Es decir, para el caso del presente trabajo los registros fonográficos permitirán aclarar los parámetros interpretativos bajo los cuales los intérpretes tomaron sus decisiones. Es importante recordar que dos de los tres intérpretes no tuvieron la oportunidad de trabajar con el manuscrito original e intervenido, por lo que sus decisiones pueden reflejar parámetros únicos e individuales, aunque no quisiera cerrar la posibilidad de que en algún punto estas tres interpretaciones puedan asemejarse tanto en los parámetros como en sus decisiones.

Volviendo al punto del análisis de la interpretación, la grabación como fuente permite al intérprete musical establecer parámetros interpretativos que reflejaran aspectos en común y únicos entre las performances analizadas de una obra en particular. Bowen (1996) afirma que:

Para determinar qué aspectos son convencionales (en común) o excepcionales (únicos dentro su contexto) en una performance de una obra musical hay que tener claro 1) las convenciones estilísticas generales de la época y sector geográfico, 2) sobre las idiosincrasias que se manifiestan en otras obras del mismo compositor (p. 20).

A estos dos aspectos se les deberá considerar cómo cada grabación se relaciona con otras contemporáneas (vista vertical) y cómo se relaciona con las grabaciones realizadas antes y después (vista horizontal o histórica) (Bowen, p. 21)²¹, con el fin, entonces, de comprender cómo funciona una obra musical. Bowen (1996) sostiene que la vista horizontal o histórica se puede ver complicada al confundir los rasgos de interpretación, los cuales serían:

- 1) Estilo individual del intérprete o un estilo institucional.
- 2) Estilo de un periodo o un estilo nacional.
- 3) Una inusual sesión de grabación.
- 4) Cambio de tradición de ejecución de la una obra musical particular.
- 5) Una innovación o visión única sin precedentes realizada por el intérprete (p.20).

²⁰ Cita texto original: "While performance analysis also uses recorded performances as source documents, it is wider study than what I described so far. Performance analysis includes the study of how the music sounds, but it also considers performance attitudes, gesture, social context, and audience response". T. del A.

²¹ Cita texto original: "...they Will need to be consider how each recording relates to others of its day (the horizontal view) and how it relates to recordings made before and after it (the vertical view)." T. del A.

Según el autor esta problemática puede darse más que nada en las primeras grabaciones de la era anterior a ésta, por lo que a mi juicio esta problemática se podría presentar en el análisis de las performances de la sonata debido a que sólo existen tres grabaciones. Además, a lo largo de su historia ha sido interpretada solamente por cinco cellistas, y nunca se ha enseñado en los conservatorios chilenos, por lo que decir que existe una tradición o un estilo del cómo ejecutar esta sonata podría ser un tanto apresurado.

Para poder solucionar esta problemática, Bowen (1996) propone dividir los rasgos de la interpretación en tres categorías: estilo, tradición e innovación y decisiones individuales (p.21). El Estilo corresponde principalmente al cómo se caracteriza la interpretación de una obra de acuerdo con el periodo que corresponde, al sector geográfico que pertenece, a un repertorio o un género en particular. Entonces, cualquier número de aspectos importantes de la interpretación puede ser causado por una variedad de estilos por separado (los cuales todos en conjunto trabajan para conseguir un estilo general de la interpretación) (Bowen, p.21)²². La siguiente categoría que Bowen propone usar para el análisis corresponde a la Tradición; este aspecto abarca las características excepcionales a lo largo de una obra específica. Es decir, la tradición correspondería a algún tipo del aspecto de la interpretación que se mantiene en todas o las mayorías de las performances de una obra, y por lo general este aspecto no estaría escrito por el compositor en la partitura de la obra. Por último, la categoría que se relaciona directamente con los intérpretes y sus decisiones individuales sería la de la Innovación. Para poder realizar el análisis de esta categoría Bowen propone tener en consideración la distinción entre las decisiones generales que los intérpretes toman regularmente, como por ejemplo un sonido que caracteriza a un intérprete en particular, y las decisiones individuales que toman en una pieza musical en específico.

Para el análisis de los registros fonográficos de las performances de la Sonata, se tomará en cuenta las tres categorías que propone Bowen, pero principalmente se hará un énfasis en la categoría que corresponde a las innovaciones y decisiones individuales. Esto se debe a que solamente existen tres grabaciones de la sonata, por lo que sería difícil decir que hay

²² Cita texto original: “Any number of important aspects of the performance may be caused by a variety of separate style (all of which work together to create the general style of performance).” T. del A.

un estilo o tradición al cómo ejecutarla. No se dejarán fuera estas categorías, pero no se profundizará el análisis por ese camino.

A la categoría de la innovación y decisiones individuales se sumará la búsqueda de similitudes y diferencias entre las interpretaciones. Los parámetros que se analizarán corresponden a:

- 1) Uso del Tempo²³: cambios de pulso, *ritardando*, *accelerando*, etc.
- 2) Herramientas técnicas, estéticas y expresivas para la interpretación musical:
 - a) Digitaciones: tipos de digitaciones utilizados en función de obtener colores y matizaciones diversas de acuerdo con el discurso musical.
 - b) Uso del arco: para evidenciar la construcción de la frase a través de la distribución del arco (en este punto se puede evidenciar las distintas concepciones de la obra que cada intérprete desarrolló): Se analizará las ligaduras, acentos, peso, sutileza y articulaciones.
 - c) Vibrato: cómo se emplea el vibrato y qué velocidad aplican los intérpretes según el color del sonido se percibe.
 - d) Dinámicas: el uso de las intensidades del sonido en el fraseo musical.

Respecto a la decisión de unir los parámetros de digitaciones, arco, vibrato y dinámicas en uno solo, se debe a que un sonido en particular puede tener un indeterminado número de causantes, como por ejemplo el uso de una digitación en la I cuerda con un tipo de velocidad lenta y densa de arco, más un vibrato amplio y rápido va a dar como resultado algo muy distinto a la misma digitación, pero con un tipo de velocidad de arco más rápido y ligero y sin vibrato. Se puede dar en el siguiente análisis que ambos cellistas empleen la misma digitación pero que no ocupen las mismas velocidades de arco, por lo que solamente analizar cada aspecto por separado puede ser problemático y reflejar resultados vagos. Cabe señalar que para este análisis se tiene en cuenta el discurso musical del piano y el cómo interactúa con el discurso musical del violoncello, y también cómo esta interacción influye en las decisiones de los cellistas.

²³ Tiempo/ Pulso

3.1 Análisis de los registros fonográficos

El orden de análisis de las grabaciones se basará en el orden que fueron por primera vez escuchadas durante este trabajo, además serán comparadas entre sí y también con la copia heliográfica de los manuscritos originales. En el caso de la interpretación de la cellista Dobrila Franulic, esta será comparada con el manuscrito original y no con la copia heliográfica al final de los análisis. Además, se decidió analizar solamente la exposición del primer movimiento de la sonata debido a que en esta sección se puede evidenciar el *modus operandi* y el estilo de los intérpretes que emplearon en las performances registradas.

El primer análisis corresponde a la performance de la cellista Katharina Paslawski y el pianista Luis Alberto Latorre, y la performance de Eduardo Valenzuela y pianista. Como se ha explicado anteriormente, estos intérpretes no habían escuchado antes algún registro fonográfico o performance en vivo de la sonata, solamente habían tenido la experiencia de haber escuchado performances de otras obras de Enrique Soro, y en el caso del pianista Latorre, él con anterioridad a esta performance había interpretado obras del compositor. El hecho de que esta obra haya sido compuesta en el año 1929, se puede categorizar como una obra del estilo romántico tanto como neorromántico, lo cual ya puede permitir al intérprete tener un parámetro estilístico al momento de tomar decisiones.

3.1.1 Uso del tempo

Partiendo por el parámetro del uso del tempo, en la copia heliográfica del manuscrito no aparecen indicaciones de metrónomo específicas que permitan establecer un tempo definido, sino que solamente está escrito *Allegro con Brío*. El tempo *Allegro* tradicionalmente fluctúa entre 120 a 160 pulsaciones por minuto, debido a esto el tempo del movimiento puede variar entre esos parámetros, y *con brío* indica un carácter vivo y con brillo. En el caso de las anotaciones de arcos y digitaciones no hay nada escrito, por lo que el intérprete deberá tomar decisiones basadas en el entendimiento del funcionamiento de la obra en sí.

Solamente se analizará las dos primeras secciones que se presentan en la exposición debido a que estas se desarrollan y vuelven a aparecer en la reexposición. La sección “A” corresponde del compás 1 al 56, en donde claramente refleja el carácter *con brío*, carácter que va cambiando a través de un *allargando* de cuatros compases hasta llegar a “B”. La sección “B” se sitúa desde el compás 57 donde el compositor escribe *a tempo*, hasta el compás 88, lugar donde está escrito barra de repetición.

Figura 3-1 Exposición del 1er. Movimiento / copia heliográfica de la parte del violoncello.

Sonata
para
Violoncello y Piano

Allegro con Brio. Enrique Soro

16 *ff*

23 *p* *p* *cresc.* *poco - a - poco*

28 *cresc.*

33 *Pizz.* *f* *arco* *mf*

38 *mf* *p* *cresc.*

43

49 *allargando - e - dim.*

57 *a tempo* *p* *mf* *senzito*

67 *p* *mf*

78 *cresc.* *ff*

Sección A

Sección B

Los resultados del análisis se reflejan en la siguiente tabla de comparación:

Tabla 3-1 Cuadro comparativo de las decisiones del uso del tempo.

Intérpretes	Uso del <i>tempo</i>²⁴
<p>Dúo no.1 Paslawski / Latorre</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tempo de la sección A fluctúa entre blanca = 73-80. 2. Tempo de la sección B baja a blanca = 60. Este tempo lo van cambiando con un <i>acelerando</i> desde el compás 79 al 81, en donde el tempo llega a blanca = 77. <p>En este lugar de la sección vuelve a retomar el carácter de <i>Allegro con brío</i>. En la sección B hay dos momentos en los cuales los intérpretes realizan un <i>ritardando</i> que no está escrito en la partitura. El primero es desde la segunda mitad del compás 62 al 64, retomando el tempo en el compás 65. El segundo momento de <i>ritardando</i> es en los compases 71 y 72.</p>
<p>Dúo no.2 Valenzuela/ pianista (no se sabe su nombre)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tempo de la sección A fluctúa entre blanca = 82-88. 2. Tempo de la sección B fluctúa entre blanca = 77- 82. <p>En la sección B hay 3 momentos en los cuales los intérpretes realizan un <i>ritardando</i> que no está escrito en la partitura. El primero es desde la mitad del compás 62 al 64, retomando el tempo en el compás 65. El segundo <i>ritardando</i> aparece en el compás 72, recuperando el tempo en el compás 73. El último <i>ritardando</i> aparece en el compás 80, retomando el tempo en el compás 81 con el carácter de <i>Allegro con brío</i>.</p>

²⁴ Se tomó en consideración el resultado general de la performance. Tanto el cellista como el pianista toman este tipo de decisiones en conjunto.

La copia heliográfica al no contener más información que detalle por ejemplo las marcas del metrónomo, se puede presentar una problemática al no saber exactamente que tempo considerar apropiado para la interpretación de esta sonata. Si bien el carácter del movimiento es un *Allegro con brío* y por lo que además se encuentra en compás 2/2, el carácter del primer movimiento debería moverse entre las pulsaciones por minutos de 60 a 80. Con los resultados obtenidos del análisis del uso de los recursos del tempo de ambas performances se puede decir lo siguiente:

1) Diferencias de decisiones y parámetros entre ambos dúos: El aspecto que diferencia principalmente a las performances analizadas es la introducción de piano solo durante los 16 primeros compases. El pianista del dúo no.1 parte en el carácter de *Allegro con brío*, el pulso es muy regular y lo mantiene en marcha hasta la entrada del violoncello en el compás 17. Desde ese punto las blancas por minutos se mueven entre 73 a 76 durante la sección A. En cambio, el pianista del dúo no.2 comienza la sonata con un carácter más pesante, como si fuera un andante *ad libitum*, los tempos son arbitrarios y abruptamente comienza a realizar un acelerando que no está escrito en la partitura desde el compás 9. Desde este punto hasta el compás 16 alcanza una velocidad de aproximante 85-88 blancas por minuto, velocidad que frena con un retardando en el compás 16 preparando la entrada del violoncello al compás 17. Generalmente durante el primer movimiento el dúo no.2 interpreta el *Allegro con brío* con más liviandad que el dúo no.1, mientras el dúo no.1 mantiene un pulso más estable y consistente que permite reflejar un tipo de carácter con espíritu, su interpretación es un poco más lenta pero determinante.

2) Similitudes en las decisiones y parámetros entre ambos dúos: Tanto el dúo no.1 como el no.2 consideraron en sus interpretaciones realizar un énfasis o una forma especial de abordar la música en los siguientes puntos: 1) La sección B que comienza en el compás 57, ambos dúos determinaron que desde ese lugar comenzaba un segundo tema con un nuevo carácter, más parecido a un *andante con moto*, el cual en la partitura aparece la notación de *a tempo*, aspecto que ningún dúo lo tomó en consideración, puesto hicieron todo lo contrario. Desde el compás 57 toman un nuevo *tempo* el cual se

va desarrollando hasta el compás 81. El dúo no.1 toma el tempo de blanca= 60 y el dúo no.2 toma el tempo de blanca= 77 moviéndose a 82. 2)Es en esta misma sección que ambos dúos coinciden en dos oportunidades en su totalidad. La primera de coincidencia son los compases 62 a 64, ambos bajan el *tempo* realizando un *ritardando* que llega al compás 65, y desde ese punto hasta el compás 71 se vuelven a encontrar en otro *ritardando*.4) El último punto de coincidencia corresponde más que nada al hecho de que ambos dúos consideraron hacer algo que no estaba escrito, ambos sintieron la necesidad de agregar un recurso de expresividad. La llegada al compás 81 claramente denota una vuelta el carácter de *Allegro con brío*, por lo que el dúo no.1 decidió hacer un sutil acelerando hasta llegar al pulso de blanca= 77, y en cambio el dúo no.2 decidió enfatizar esta llegada con un *ritardando* desde el compás 80 hasta la llegada al compás 81.

Teniendo los resultados y ya habiendo comparado las performances se puede decir que ambos dúos se enfocaron en tratar de hacer lo que está escrito en la partitura y que además hicieron aportes individuales que permiten establecer parámetros de *tempos* y de manejos de los recursos expresivos agógicos, como por ejemplo acelerando, *ritenuto*, *retardando*, etc. El saber cómo se pensaba la música antes de hoy y el cómo se interpretaba, más que cerrar las posibilidades a quien busque respuestas para su propia interpretación creo que expande estas posibilidades. Tal como dice Bowen (1996), las posibilidades que un intérprete encuentra cuando realiza este tipo de análisis son indeterminadas, pero no infinitas (p.19), siempre existirá un límite dentro de los parámetros en que se establecen las decisiones interpretativas las cuales tendrán que responder a convenciones anteriores como, por ejemplo, estilos, tradiciones, periodos, estilos de escuela, etc.

3.1.2 Herramientas técnicas, estéticas y expresivas para la interpretación musical

Los aspectos analizados a continuación de las figuras 3-2 y 3-3 corresponden a aquellos que reflejan similitudes y diferencias entre las performances, estos a su vez corresponden a las decisiones interpretativas que cada músico tomó bajo los parámetros establecidos anteriormente en este trabajo. Se pretende a través de esta sección evidenciar qué tipo de decisiones y herramientas ocuparon los intérpretes para desarrollar su propio discurso interpretativo.

Al igual que el análisis anterior, el parámetro del uso del *tempo*, aquí también se analizará la exposición del primer movimiento, enfocando el análisis específicamente a la sección A entre los compases 17-32. La decisión fue basada en que estos puntos la voz del violoncello contiene un mayor uso de acentos, cromatismos y progresiones armónicas, y a su vez carece de dinámicas que puedan guiar las decisiones. Esto significa, desde mi opinión, que el intérprete en este tipo de situaciones debiera manejar distintas herramientas técnicas y estéticas para poder crear un discurso musical que no caiga en una monotonía sonora. Es importante recordar que estos resultados en sumatoria de otros analizados en este trabajo permitirán delimitar los parámetros estilísticos, técnicos e interpretativos que usaré en mi toma de decisiones para mi propio discurso musical de esta sonata.

Figura 3-2 Compases 17 – 28 de la sección A/ copia heliográfica/ Cellista 1 - K. Paslawski.

Cellista 1

17 *ff* *mp* se mantiene la dinámica

23 *mp* *p* *cresc.* poco - a poco *cresc.*

28 *cresc.*

Cuerdas:
 [Orange box] La= I [White box] Sol= III
 [Green box] Re= II [Black box] Do= IV

Acentos:
 > acentos que no están escritos
 ○ acentos blandos
 ⊙ acentos duros
 — sin acento

Dinámicas:
 [Red wedge] crescendo a mezzo piano, forte o fortísimo
 [Black line] la dinámica se mantiene
 [Blue wedge] disminuyendo a piano

Figura 3-3 Compases 17 -28 de la sección A/ copia heliográfica/ Cellista 2 - E. Valenzuela.

Cellista 2

17 *ff* *f* *p*

23 *f* *pp* *p* *cresc.* *pp* poco *p* - a *pp* poco *pp*

28 *p* *pp* *mf* *mf* *cresc.*

Cuerdas:
 [Orange box] La= I [White box] Sol= III
 [Green box] Re= II [Black box] Do= IV

Acentos:
 > acentos que no están escritos
 ⊙ acentos duros
 — sin acentos

Dinámicas:
 [Red wedge] crescendo a mezzo forte, forte y fortísimo
 [Black line] la dinámica se mantiene
 [Blue wedge] disminuyendo a pianissimo
 [Green curve] conducción de la dinámica dentro del carácter *p-pp*
 [Purple curve] conducción de la dinámica dentro del carácter *f-mf*

Partiendo por los compases 17 a 21, es interesante como ambos cellistas dotan al discurso interpretativo con distintos caracteres pese a que trabajaron con la misma información. Por una parte, la cellista 1 decide realizar ataques de arco lentos e intensos que mantienen la dinámica *fortísimo*, incluso decide marcar con un acento el término de cada compás con intensidad de vibrato ²⁵alta, característica que responde a mi juicio a un sello personal de la intérprete. Ese gesto interpretativo permite al auditor percibir el corte natural que pide esta música debido a que los silencios cortan abruptamente la melodía. Sin embargo, el cellista 2, quien ha interpretado durante 35 años aproximadamente esta sonata, decide realizar ataques blandos durante estos compases, tanto en los inicios como en las finalizaciones. El tipo de vibrato que emplea el cellista 2 en esta sección es de velocidad media casi alta, lo cual permite que la sonoridad del violoncello sea más dulce y menos enérgica. Al igual que la cellista 1, el vibrato del cellista 2 responde más bien a una característica de su propia interpretación más que a una característica propia de la sonata. El tipo de vibrato que debiera tener esta sección es un aspecto aún por descubrir, con sólo dos o tres ejemplos no se podría determinar la estética del sonido que debería utilizar el intérprete.

Desde el compás 22 al 32 comienza el desarrollo del motivo del primer compás, pero en disminución, además cada vez que aparece el motivo silencio de corchea – corchea – negra el compositor lo escribe con acentos en el contratiempo. Si es tan reiterativo este gesto musical ¿cómo un intérprete puede evitar caer en la monotonía sonora? Se espera evidentemente que un intérprete profesional sepa solucionar este tipo de problemas de interpretación, pero también puede suceder que, por una emoción del momento en la performance, el intérprete ejecute solamente lo que está escrito, sin ahondar más en las profundidades que la música ofrece. Respecto a esto, ambos cellistas en esta sección tienen ideas opuestas de acentos y dinámicas tanto entre ellos como con la partitura base.

Por ejemplo, la cellista 1 prepara la llegada al compás 22 con un *crescendo* (que no está escrito) que llega a una dinámica de *mezzo forte* y curiosamente, al igual que el cellista 2, decide no hacer los acentos y tampoco el *crescendo* que hay al final del compás. Esto

²⁵ Niveles de intensidad de vibrato: baja (velocidad lenta), media (velocidad media), alta (velocidad rápida).

mismo sucede a la llegada del compás 24, el cual esta cellista prepara con un *diminuendo* que llega a un pianísimo, y también decide no ejecutar los acentos. Creo que esta decisión fue basada en evitar la monotonía, puesto que los recursos técnicos y expresivos que ocupa en esta sección se diferencian totalmente de los ocupados en los primeros 5 compases y a los últimos 6 de toda la sección (entre compás 17 a 32). Esto se debe por el tipo de lenguaje musical que el compositor comienza a emplear desde este punto: las progresiones armónicas y el desarrollo del motivo rítmico silencio de corchea – corchea – negra.

Por otra parte, el cellista 2 interpreta los compases 22 y 24 de formas totalmente distintas a pesar de que la partitura pide lo contrario a su propuesta (exceptuando el crescendo del compás 22). Para el cellista 2 marcar una diferencia significó no realizar los acentos del compás 22, además es interesante cómo prepara la llegada a este punto pues utiliza el recurso de la dinámica *súbito piano*. A pesar de que no realiza estos acentos, el tipo de velocidad de arco que emplea y la articulación permite de igual forma lograr el efecto del corte abrupto por el silencio de corchea, el cellista 2 por primera vez comienza a emplear ataques más duros que se diferencian de los ataques blandos de los primeros 5 compases. Respecto a los acentos del compás 24, es atractivo cómo mantiene la energía del acento en un pianísimo, el tipo de técnica de arco que ocupa puede responder a un ataque con mordida dura del arco a la cuerda y la vez veloz y ligero. Este recurso técnico puede lograr además de emplear un vibrato en velocidad 6 o 7 puede ayudar a mantener la energía del momento musical.

Por último, la forma de desarrollar el discurso interpretativo entre los compases 25 y 32 va a depender de cómo el cellista estime conveniente ejecutar y/o interpretar los acentos. Si bien es cierto, son 8 compases de progresión armónica densas y cada contratiempo tiene un acento, por lo que el cómo se ejecuten los acentos (ataques, velocidad de arco, articulación y vibrato) puede depender de la armonía y del balance de las voces en ese determinado momento. También se podría optar, en sumatoria a lo anterior, por elegir un fraseo musical cada 2 o 4 compases, que a su vez vayan realizando el crescendo que pide el compositor. En esta sección el intérprete demostrará si su enfoque es seguir la partitura tal cual está escrita; si interpreta aspectos que no están escritos y a la vez realiza una

innovación en la interpretación de la obra, o ejecuta una mezcla de ambas opciones. En definitiva, aquí puede jugar un papel importante la creatividad, y la autoconciencia del sonido que el intérprete quiera proyectar.

Partiendo desde el punto de vista de ejecutar lo que está escrito en la partitura y sin interponer la personalidad del intérprete entre la música y el auditor, la interpretación del cellista 2 se mueve generalmente bajo este parámetro. Efectivamente el intérprete comienza la sección con la dinámica *piano*, pero lo interesante en su propuesta interpretativa es como va moviendo la frase musical de más a menos, primero cada cuatro compases siendo el comienzo del compás 27 el punto de mayor inflexión hacia un *forte*, luego dos compases para finalmente realizar un *crescendo* a fortísimo, tal como pide el *crescendo poco a poco* escrito por el compositor. Aunque este intérprete haya querido dar una interpretación personal al cómo conducir la frase musical, los acentos y dinámicas, su decodificación del mensaje intrínseco de la música coincide con lo escrito en la partitura, aunque en esta no aparezcan anotaciones de cómo realizar la frase musical. El tipo de acentos que emplea el cellista 2 contienen el mismo vigor, pero con distintas dinámicas; la velocidad de arco, el ataque, la articulación y la velocidad de vibrato no cambian sino hasta los compases 31 y 32 lugar donde agrega acentos mucho más enérgicos. En lo personal, encuentro que la propuesta del cellista 2 es válida debido a que va más allá de las anotaciones de la partitura, el *crescendo* que realiza desde el compás 25 al 32 es orgánico, se entiende y además hay variedad sonora, lo que permite al mismo tiempo al auditor entender las progresiones armónicas y los lugares de tensión y distensión.

En cambio, la cellista 1 en esta sección opta por eliminar acentos, ejecutar acentos blandos y correr los acentos hacia la negra en vez de las corcheas (como está escrito originalmente). Al igual que el cellista 2, esta intérprete también decide hacer algo en una sección que a primera vista puede parecer plana con poca direccionalidad debido a que es muy repetitiva. Los recursos técnicos que determinan la interpretación de la cellista 1 corresponden a las distintas velocidades de vibrato, ataques y articulaciones que emplea en los acentos. Algo particular ocurre en el compás 28, la primera célula tiene un acento en la corchea, en cambio la segunda no lo tiene, pero sí aparece este acento en la parte general

del piano, sin embargo, la cellista 1 decide no ejecutar el acento lo cual distiende el discurso musical. Creo, a base de la entrevista otorgada de la cellista para este trabajo, que sí se percató de esta diferencia entre las partes de violoncello y piano, y fue esta misma razón la cual abrió sus parámetros en cuanto a la ejecución de los acentos.

En definitiva, después de haber descrito, comparado y analizado los aspectos más relevantes según mi propio juicio de las performances, puedo concluir que, no basta con tener dos registros fonográficos de una obra para determinar si existe una forma adecuada o correcta de interpretarla. Los músicos que se enfrentan a este tipo de partituras pueden verse influenciados más por un estilo musical en general y/o por su propio estilo personal al momento de interpretar una obra determinada. Segundo, aunque ambos intérpretes no hayan escuchado esta sonata antes de estudiarla, ambos coinciden que en determinados puntos de la obra es necesario agregar o quitar anotaciones, por ejemplos los *ritardando* o *accelerando*, adición de dinámicas, cambios de carácter, etc. Esto puede ser consecuencia de la armonía, el carácter, el balance entre el piano y el cello, e incluso de la estética del estilo que abarca la Sonata. Tercero, un intérprete al enfrentarse a una música cuya partitura no ha sido revisada, editada e incluso interpretada en vivo, probablemente elegirá ejecutar lo que está escrito por miedo a “faltar el respeto al compositor”, pero llevar tal postura a cabo con una partitura como la de esta sonata puede resultar difícil.

Un punto es querer acercarse lo más posible al discurso del compositor y lo otro es querer comunicar el mensaje en sí de la propia obra musical. Para poder ejecutar lo que el compositor realmente quería no solo basta con conocer su vida y algunas obras de él, sino también es totalmente necesario tener anotaciones de la obra en cuestión que permitan guiar al intérprete al verdadero mensaje. Pero si no existe tal información ¿cómo debiera actuar el intérprete? Creo desde una postura muy personal que en un determinado momento desde que la obra fue compuesta, esta puede llegar a separarse del compositor, como un hijo que abandona el hogar para hacer su propia vida. La obra puede comenzar a tomar características que su mismo discurso musical entrega al intérprete, y este con sus propias herramientas puede ir forjando la obra desde su experiencia y gusto personal. Esta situación, por ejemplo, creo que pudo suceder con la versión del cellista 2, quien hizo parte

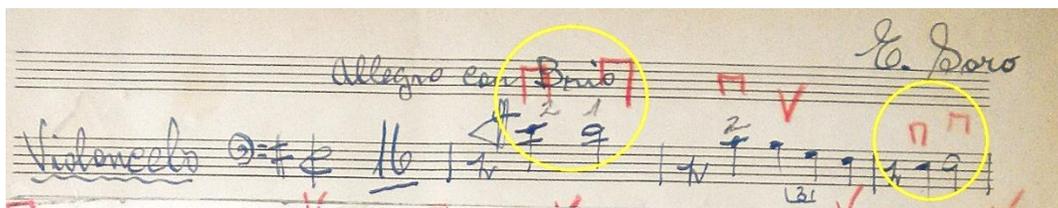
de su vida a la Sonata. El cellista cuando tocó por primera vez esta sonata jamás había escuchado alguna obra de Soro, por lo que el discurso musical de la sonata ya era autónomo, quizás alejado del discurso inicial en 1929. Afortunadamente hoy en día existe tanto la versión que Soro trabajó en vida con Franulic, como dos versiones más bien personales de dos extraordinarios cellistas, estas tres versiones pueden ayudar a delimitar los parámetros musicales y estéticos de las decisiones que elaborarán el discurso interpretativo de la sonata.

3.2 Manuscrito original y registro fonográfico de 1948

Como ya se comentó anteriormente en este trabajo, durante la investigación de la historia de la Sonata apareció intacto el manuscrito original del violoncello y además apareció el registro fonográfico de 1948 después de que lo dieron por perdido durante varios años. La primera gran duda que se quiso responder con esta grabación de la performance era si contenía algo de la información que apareció en el manuscrito original (arcos, digitaciones, dinámicas, etc.), después de un análisis auditivo se pudo determinar que efectivamente las anotaciones del manuscrito coincidían exactamente con la performance de Franulic. Debido a esto, este apartado se limitará solamente a analizar algunos aspectos del manuscrito ya que analizar la performance de la cellista podría alejar el enfoque de lo que se pretende lograr.

Personalmente, la característica que más atrae mi atención como cellista es la notación de los arcos entre los compases 17 y 19 de la exposición del primer movimiento. No se puede determinar si fue Soro o Franulic quien la sugirió, pero si Soro no hubiese estado de acuerdo con este tipo de movimientos de arco, creo que simplemente no las habría anotado en su manuscrito.

Figura 3-4 Manuscrito original de la parte del violoncello, primer movimiento.



En la figura 3-4 se puede apreciar que el motivo de negra y blanca tiene que ser ejecutado con dos arcos bajando, cabe mencionar que este gesto en el arco se repite en todo el primer movimiento cada vez que aparece el motivo. Realmente esta situación es determinante en el discurso musical, puesto que al ejecutar dos arcos bajando instantáneamente se cortará el sonido entre ambas notas, provocando dos interrupciones abruptas: los dos arcos bajando y el gesto musical de negra – blanca -silencio de negra. Personalmente creo que la reposición de los arcos en este punto es innecesaria, incluso puede llegar a quitarle un valor de belleza musical al discurso del violoncello. Quizás esta decisión que tomó Soro y/o Franulic fue basada en tratar de emular la sonoridad de los acentos en el piano al comienzo de la obra:

Figura 3-5 Manuscrito original de la parte general del piano, primer movimiento.

Tratar de igualar las intenciones musicales y expresivas es un trabajo propio de la música de cámara, por lo que los músicos al decidir cómo, cuándo y por qué imitar un sonido o frase musical, también se esperarían tipos de decisiones que no afecten la direccionalidad de las frases musicales.

En mi caso personal respecto al cómo interpretaré específicamente el compás 17 y 19, optaré por imitar el carácter con el que el pianista comienza esta sonata (figura 3-5), eso significa tratar de imitar la sonoridad de los acentos, aunque el violoncello no los tenga escrito. Esta sonoridad trabaja principalmente con la velocidad de arco y un tipo de ataque más enérgico y no tan pegado a la cuerda, seguido por un vibrato de velocidad media con mediana amplitud. Esta puede ser una de las indeterminadas formas de interpretar este comienzo, el cual determina el carácter de la primera sección de la exposición de la sonata.

4 MANUSCRITO VERSUS COPIA HELIOGRÁFICA: REFLEXIONES Y PUNTOS DE VISTA ANALÍTICOS DESDE LA COMPARACIÓN ENTRE AMBAS PARTITURAS

A medida que fui estudiando la música de la sonata en el violoncello, comenzaron a aparecer interrogantes en cuanto al cómo interpretar esta sonata debido a las múltiples opciones interpretativas que da un texto con pocas anotaciones y con escasos referentes. Sentí la falta de una edición de la obra que pudiera orientar hacia dónde dirigir las decisiones interpretativas, e incluso la resolución de temas técnicos del violoncello. Al aparecer el borrador, los manuscritos originales de la parte general del piano y el del violoncello, esperaba encontrar un camino determinada para solucionar esta interrogativa, sin embargo, el problema presentó más de un camino para una misma solución, es decir los parámetros se abrieron mucho más. Esto significó probar los puntos de vista analizados de los registros fonográficos de las performances de los intérpretes, probar las opciones del

manuscrito intervenido y además ejecutar sólo lo que está escrito en la copia heliográfica, todo esto con el fin de poder encontrar un camino el cual pudiera dar paso a mi propia interpretación musical de la voz del violoncello de la sonata.

Dado al orden que comencé a estudiar las partituras, primero se comparará la copia heliográfica del violoncello con la copia heliográfica de la parte general del piano, y si el problema lo amerita también entrará en la comparación los manuscritos originales. Principalmente lo que busca esta comparación es evidenciar a través de las diferencias entre las anotaciones de la parte general del piano y la parte del violoncello, los contrastes que pueden generar un problema al momento de interpretar la obra. Es decir que, si los intérpretes no toman en cuenta esta importante característica de las partituras de esta sonata, el discurso interpretativo de ambos músicos puede provocar una asimetría en el discurso musical de la obra, debido a la distinta información en cuanto a matices, reguladores y carácter, incluso agógica se trata. En música de cámara no basta que cada uno de los intérpretes toquen con una buena afinación, con buen sonido y con una buena conducción las frases musicales, sino también es necesario que cada uno tenga en claro cuál es su rol en el contexto de todas las voces en un determinado momento musical de la obra.

Para poder lograr esta meta, se necesita llegar a acuerdos en cuanto a las decisiones musicales, y el tener una partitura que coincida exactamente con las otras ayudas y facilita el trabajo de los intérpretes. Dado que la copia heliográfica de la parte general del piano de esta sonata generalmente contiene más anotaciones en cuanto a matices, acentos y carácter que la parte del violoncello, es importante compararlas puesto que ayudará a aclarar la perspectiva expresiva y, además, puede dar pie a argumentos sólidos que justifiquen una determinada forma de interpretación.

Partiendo por la primera parte de la exposición, los principales puntos de diferencia que pueden dirigirse a una asimetría del discurso interpretativo corresponden a matices y reguladores de intensidad del sonido. El primer punto que se ha elegido para comparar se encuentra entre los compases 21 y 24.

Figura 4-1 Compases 21 a 24, copia heliográfica de la parte general. del piano.

Figura 4-2 Compases 21 a 24, copia heliográfica de la parte del violoncello.

Allegro con Brio. Enrique Soro

ff mf

23 p cresc. poco - a - poco

Notación que no aparece en la parte del vlc. Notación que no coincide con la parte general del piano.

Tal como se puede apreciar en la figura 4-1 y 4-2, existen dos diferencias puntuales al momento de la conducción de la frase musical. El matiz *mezzo forte* del compás 22 de la figura 4-1 y la ausencia de un regulador que disminuya el sonido en el compás 24 de la figura 4-1, propone al intérprete conducir la frase al compás 24 para así lograr un *piano* súbito en el compás 25. En cuanto a sensación y percepción, el efecto que provocarían estas

anotaciones entre los compases 21 y 24 es un constante *crescendo* que es interrumpido abruptamente en el compás 25 para dar pie al desarrollo del motivo musical de silencio de corchea – corchea – negra. Sin embargo, en la figura 4-2 correspondiente a la partitura del violoncello, muestra diferencias en los compases 22 y 24. En el compás 22 hay una ausencia de matiz, por lo que ese compás se podría interpretar desde un matiz *piano*, por ejemplo, esto depende a cuál intensidad el intérprete decida llegar al final del regulador del cuarto *tempo* en el compás anterior. También existe la posibilidad de comenzar el compás en *forte*, matiz que se va desarrollando hasta el compás 23 llegando al compás 24 a un *piano* súbito.

Ambas partituras proponen que entre estos compases se desarrolle un matiz determinado que se verá interrumpido por un *piano* súbito, entonces aparece la siguiente pregunta: ¿dónde se debería realizar el *piano* súbito? La decisión del intérprete se podría basar en la parte del violoncello si su enfoque es ejecutar fielmente lo que está escrito en su parte, pero bajo este mismo punto de vista también se podría basar en lo que está escrito en la parte general. Una decisión de este tipo podría asumir que el copista encargado pudo haber cometido un error al momento de copiar la música, y para saber si es un error o realmente el compositor lo escribió de esta forma. existen otros caminos para comprobar la hipótesis.

Figura 4-3 Compases 5 a 8, copia heliográfica de la parte general del piano.

Uno de los caminos sería revisar, en este caso, el comienzo del primer movimiento de la sonata en donde el piano comienza con el mismo motivo musical del violoncello. La figura 4-3 corresponde al inicio del movimiento, desde el compás 5 al 8 aparece una nueva opción para interpretar la frase musical en cuestión. El compositor escribió en el compás 6 el *mezzo piano* con regulador a *crescendo*, el cual también coincide con el compás 22, pero en el compás 8 escribió un regulador que evita el *súbito piano*, durante este compás prepara la llegada al compás 9 donde comienza a desarrollar el motivo de silencio de corchea – corchea – negra en matiz *piano*. Además, esta última notación aparece en la reexposición del tema en el compás 176, tanto en la parte general como en la parte del violoncello. Podría resultar difícil determinar si realmente el compositor quería estos contrastes entre los instrumentos en los compases 22 y 24 debido a todas las carencias y diferencias de anotaciones de la parte de violoncello en comparación con la parte general lo cual pone en duda ciertas anotaciones debido a las variaciones de estas durante toda la obra.

Hoy en día esta problemática se podría resolver debido a que existe el manuscrito original de la partitura general y el manuscrito original intervenido del violoncello:

Figura 4-4 Compases 21 a 25, manuscrito original de la parte general del piano.

The image shows a handwritten musical score for piano, measures 19 to 25. The score is written on multiple staves. A red bracket highlights measures 21-25. A yellow box highlights a 'mf' dynamic marking in measure 24. Another yellow box highlights the text 'ausencia del matiz piano' in measure 23, with 'p cresc.' written below it. The manuscript shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 4-5 Compases 21 a 35, manuscrito original de la parte del violoncello.



La figura 4-4 correspondiente al manuscrito original de la parte general demuestra que la copia heliográfica está escrita exactamente como en el manuscrito, por lo que esta partitura no muestra algún tipo error del copista. Sin embargo, la figura 4-5 correspondiente al manuscrito original de la parte del violoncello demuestra correcciones de matices escritas con lápiz rojo. En el compás 22 originalmente estuvo escrito un *mezzo forte* el cual fue reemplazado por un *piano*; en el compás 24 aparece escrito un *piano* el cual no reemplaza un matiz anterior, es una notación nueva; y, por último, en el compás 25 aparece escrito originalmente un *piano* el cual es reescrito también con lápiz rojo. Al comparar los manuscritos originales se cae nuevamente en la diferencia de anotaciones, lo que sí se puede comprobar es que entre el compás 21 y 25 ambas copias heliográficas coinciden con sus manuscritos originales y que el problema en cuestión sigue apareciendo. No se puede determinar cuál de las partituras es la correcta, ambas versiones pueden ser coexistiendo paralelamente otorgando más de una posibilidad a los intérpretes, finalmente estos serán quienes decidan si ejecutaran algunas de estas opciones o crearan a base de estas una nueva versión.

Volviendo a las copias heliográficas, el segundo tema musical que se presenta en la exposición, entre los compases 57 y 88, tampoco está exento de diferencias entre la parte del violoncello y la parte general del piano. La principal diferencia que refleja la comparación, entre los compases 57 y 69, es la ausencia de los reguladores en la parte del violoncello, los cuales sí están escritos en la partitura general.

Figura 4-6 Compases 57 a 69, copia heliográfica de la parte del violoncello.

3 a tempo espress...
 57 *p* *inf sentito*
 67 *p* *mf*
 78 *cresc.* *ff*

La notación coincide con la partitura gral.

Notaciones que sí están escritas en partitura gral.
 Y que en esta partitura están ausentes.

Figura 4-7 Compases 57 a 69, copia heliográfica de la parte general del piano.

56 *a tempo espress.*
 3 a tempo espress.
 60
 64 *inf sentito*
 68

La primera diferencia entre las figuras 4-6 y 4-7 aparece en la segunda mitad del compás 57, lugar en el que surge por primera vez el carácter *espressivo*, es decir un carácter musical cargado con sentimiento y expresividad. Si bien a la llegada al compás 57, antecedida por cuatro compases de *allargando e diminuendo* que preparan esta llegada, el compositor escribe *a tempo* y en la partitura general aparece el carácter *espressivo*. Esto puede significar, dependiendo de los criterios de los intérpretes, un leve cambio en la agógica de esta sección, o, seguir en el mismo tempo, pero utilizando herramientas técnicas propias del violoncello. Estas herramientas pueden ser usadas individualmente o combinadas, por ejemplo, una velocidad determinada de vibrato, una digitación que busque un color especial en el sonido, y/o una cierta cantidad y velocidad de arco que permita al intérprete decodificar en su sonido un carácter musical como el *espressivo*.

Con la ausencia del carácter *espressivo* en la partitura del violoncello, el intérprete ya comienza el estudio personal de esta sección con dos opciones, o quizás más. Por ejemplo, en el apartado 3.1 de este trabajo se analizaron las performances de dos cellistas, y fue en esta misma sección donde más diferencias agógicas hubo entre las dos interpretaciones. Si bien es cierto que el discurso interpretativo de la sonata abarca tanto el discurso del violoncello como el del piano, sin embargo, la ausencia de indicaciones agógicas, de carácter y matices en una de las partituras puede dificultar el trabajo tanto personal como el de música de cámara. El tener un espectro más amplio de las posibilidades interpretativas de una obra, puede cruzar la delgada línea entre las posibilidades infinitas o indefinidas tal como propone Bowen respecto a las decisiones y parámetros que los intérpretes definen realizar la interpretación de una determinada obra, estilo o periodo musical.

Al igual que la comparación anterior de la primera sección de la exposición del primer movimiento de la sonata, se recurrió a los manuscritos originales para constatar si la ausencia de información en la parte del violoncello fue por un error de copiado, una corrección no anotada en la parte del violoncello o viceversa, o simplemente el compositor quería ese contraste entre *espressivo* y un carácter por definir bajo el propio criterio del intérprete.

Figura 4-8 Manuscrito original de la parte del violoncello

○ Notaciones que coinciden con el manuscrito original de la partitura gral. y copias heliograficas de la partitura del violoncello y partitura general.

Figura 4-9 Manuscrito original de la parte general del piano

○ Notaciones que coinciden con las notaciones del manuscrito original del violoncello. ○ Notaciones ausentes en la parte del violoncello.

Generalmente el manuscrito original de la partitura del violoncello coincide con su copia heliográfica en cuanto anotaciones de agógicas, carácter, reguladores y matices se trata, también hay sectores donde el manuscrito original contiene más información que a su vez no coincide con el manuscrito original de la partitura general ni mucho menos con la copia heliográfica de esta última. No existe información que pueda clarificar en qué momento se hicieron las correcciones e intervenciones al manuscrito original del violoncello y por qué estas no aparecen ni en las partes generales ni en la copia heliográfica. Tampoco se puede definir si Soro estuvo de acuerdo o no con la copia heliográfica del manuscrito a manos de la copistería del Centro de Extensión de la Universidad de Chile, aunque ya se aclaró en este trabajo que aproximadamente por el año 1950 se copió la sonata y que además fue estrenada en 1948, seis años antes del fallecimiento del compositor. Coexisten paralelamente varias posibilidades que puedan explicar por qué razón las cuatro partituras no coincidan en los aspectos ya comparados. Una posible explicación podría ser que Enrique Soro haya facilitado la partitura a la cellista Dobrila Franulic para el estreno, así permitiéndole intervenir el manuscrito original con sus digitaciones y arcos, y cuando se copió esta partitura el compositor haya pedido a las copistas que estas anotaciones no se replicarán en la copia heliográfica. También existe la posibilidad de que la persona que realizó el copiado haya decidido arbitrariamente qué escribir y qué no replicar en la copia heliográfica, quizás fue esta situación la que pudo haber desencadenado la expansión de los parámetros de las decisiones musicales interpretativas que este trabajo ha buscado delimitar con el fin de elaborar un discurso interpretativo personal.

5 CONCLUSIÓN

A través de este trabajo se ha demostrado que los parámetros y decisiones que un intérprete delimita en su proceso personal de elaboración del discurso interpretativo es clave al momento de enlazar sus puntos de vista personales con las verdaderas intenciones musicales del compositor, si es que lo que se busca es transmitir el mensaje original del creador de la música. Sin embargo, existen distintos puntos de vista en cuanto al rol del intérprete en la música y el cómo debiera comportarse e incluso pensar. Por ejemplo, Stravinsky, asegura que el intérprete sólo debe ejecutar la música de la mejor forma posible sin interponer sus propias interpretaciones musicales entre el mensaje del compositor y los auditores (citado en Rink, 2006). La preocupación aquí es que el intérprete modifique o desfigure la verdadera intencionalidad del compositor. Por otra parte, Rink (2006) declara que el intérprete nunca podrá ser totalmente fiel a la partitura debido a que la experiencia musical a través de la interpretación transforma a la partitura en un evento nuevo cada vez que se aborda (p.14).

En este sentido la música se separa del compositor y comienza a funcionar de forma autónoma, es decir el universo sonoro propio de la música y las distintas interpretaciones que se les ha otorgado a través del tiempo dictamina los parámetros con los cuales una obra determinada puede ser ejecutada. Es poco probable que una obra cambie drásticamente su mensaje musical, pero sí cambiará la forma en que lo perciben los oyentes dependiendo de quién la interprete. A raíz de este punto Ritterman (2006) comenta:

Alfred Brendel, en un ensayo que escribió en 1966, rechazó categóricamente la noción de que una obra “ hablará por si misma siempre y cuando el intérprete no interponga su personalidad” recordando a los intérpretes que “ las notas musicales sólo pueden sugerir, y las indicaciones expresivas solo pueden complementar y confirmar lo que debemos, antes que nada, leer en la representación de “ nuestras propias emociones, nuestro propio sentido, nuestro propio intelecto, nuestros propios oídos refinados” (citado en Rink, p. 105).

La intranquilidad aquí es que el intérprete utilice la música como un medio para satisfacer sus emociones y expresar su forma individual de pensar y sentir una obra determinada, por lo que ¿Hasta qué punto los intérpretes deberían tener la libertad para hacer caso omiso de (o seguir desconociendo) la información históricamente verificable sobre cómo sonaba originalmente la música que tocan? (Rink, p.43).

En el caso de la Sonata en mi menor para violoncello y piano de Enrique Soro y de los músicos que la interpretaron después de 30 años aproximadamente desde su estreno, es difícil responder esta pregunta debido a que ellos no contaban con toda la información que se logró recopilar en este trabajo. Con lo que sí contaban estos intérpretes era con su experiencia y gusto personal, y con conocimientos previos del cómo interpretar un estilo musical romántico o posromántico²⁶. Si bien es cierto, para saber cómo podría haber sonado la Sonata al momento de su estreno se tendría que revisar las obras de música de cámara del compositor y también las obras sinfónicas grabadas, pero aun así los registros fonográficos que existen son muy pocos como para determinar un estilo o forma de interpretar la música de Enrique Soro.

Tal como explica Bowen (1996), es difícil establecer si los aspectos encontrados en una sola grabación pueden arrojar resultados que determinen una característica individual de interpretación o una característica del estilo interpretativo de la obra que se estudia (p.20). Esto sucedió al analizar la grabación de 1948, el estilo de los intérpretes es característico de la época, por ejemplo, la cellista ocupa como recurso expresivo el *glissando* y su vibrato es rápido, aspecto que los cellistas de su época utilizaban también como recurso expresivo, pero esto no significa que la sonata era interpretada de esa manera en aquella época. Por otro lado, lo que puede catalogar a esta performance como una versión autorizada, es el hecho de que el compositor haya trabajado con los intérpretes, pero aun así ¿por qué las anotaciones escritas con lápiz grafito y lápiz de color rojo no aparecieron en la copia

²⁶ Es difícil encajar y clasificar la música de Enrique Soro en un determinado estilo y periodo musical. La sonata en mi menor para violoncello y piano tiene rasgos tanto románticos como posrománticos, además de armonías exóticas que por momentos trae reminiscencias de tangos, jazz al estilo Gershwin, momentos impresionistas, entre otros. En una entrevista realizada por la periodista Georgina Durand, Enrique Soro responde a la pregunta “¿A qué escuela pertenece Ud.?: Creo estar con los románticos, como Schumann, Chopin, sin que haya dejado de escribir obras clásicas y modernas” (Durand, p.100).

heliográfica? Esta pregunta se dejará abierta para quienes en el futuro quisieran seguir investigando sobre la música poco conocida de Enrique Soro y de otros compositores chilenos de su época, incluso sería muy interesante investigar la trayectoria de las obras que se presentaron en Los Primeros Festivales de Música en el año 1948.

Mientras se realizaba el trabajo de investigación, el proceso de escritura de este documento y el estudio musical de la Sonata, cada vez se hacía más presente el auto cuestionamiento del rol como intérprete musical y cuáles son las responsabilidades que esto conlleva. Desde mi punto de vista, creo que el intérprete musical no puede basar sus decisiones solamente en su gusto e intuición musical, es vital vincular la interpretación con las intenciones del compositor, además, tomar conciencia del por qué se realizan ciertas dinámicas, digitaciones, movimientos corporales etc. Sin embargo, siempre existe un factor en cada performance, aunque sea del mismo músico interpretando la misma obra en reiteradas ocasiones, que va a diferenciarla de otras, este factor puede corresponder a la emoción que se siente en aquel momento, al *feedback* entre el intérprete y el público, y a la acústica de una sala.

De igual manera, uno de los riesgos que puede presentarse en este tipo de análisis es copiar las características interpretativas de un músico en particular, por lo mismo, este análisis debe ser complementado con un trabajo personal que permita delimitar los parámetros musicales y estilísticos de una obra. Al tener conciencia de la amplia gama de colores en las cuales un intérprete puede basar sus decisiones interpretativas, el espectro de los parámetros se amplía. Respecto a esto, el camino que decidí tomar para poder elaborar mi propia interpretación del discurso interpretativo de esta Sonata fue a partir de la combinación de los resultados de los análisis comparativos de la copia heliográfica y del manuscrito original con un punto base de comparación que corresponde a la grabación de 1948.

Los rasgos interpretativos que arrojaron los análisis de las grabaciones contemporáneas se usaron para delimitar los parámetros técnicos y estilísticos, es decir se trazó una línea entre la grabación de 1948 y las grabaciones de 2015-16. En sumatoria a esta información, el análisis comparativo de las partituras ayudó a esclarecer el rol de cada instrumento en

determinados momentos, aunque como ya se ha explicado, estas cuatro partituras difieran en dinámicas, articulaciones, etc. Otro punto importante que delimitó mis parámetros interpretativos, fueron los ensayos de música de cámara, en donde mis parámetros y los del pianista también tenían un punto de encuentro los cuales se debían fusionar a la vez con los parámetros que ofrece la partitura. Un ejemplo de esto es el balance de las voces entre el cello y el piano, en ocasiones esta sonata tiene dinámicas escritas para el violoncello entre *pianísimo*, *piano* y *mezzo piano* que son imposibles de realizar debido a la densidad sonora que se presenta en el piano debido a la cantidad de acordes y la intensidad que la música pide para ser interpretada. Comúnmente este tipo de situaciones solamente se hablan en los ensayos y algunas se escriben en la partitura, pero rara vez se evidencian en un trabajo escrito.

En definitiva, existen intérpretes que enfocarán sus decisiones netamente en lo que está escrito en la partitura, en manuscritos y en cualquier otro tipo de documento que permita entrever en su discurso musical la verdadera intención del compositor, por otra parte, existen interpretes que basaran sus decisiones en una previa comprensión total de la partitura y su contexto histórico que les permitirá crear su propio discurso musical. Finalmente, ambos entregaran un mensaje el cual se alejará o acercará a la verdadera intencionalidad del compositor, pero, creo que jamás se podrá ejecutar lo que el compositor deseaba exactamente. El intérprete musical es humano, tiene pensamientos y emociones que lo diferencian de otro ser humano, siempre existirá un margen de error en sus performances lo cual provocará que siempre sean únicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, R. (18 de febrero, 2017). Enrique Soro, el clásico que volvió del olvido. *Diario UChile, Radio Universidad de Chile*. Recuperado de <https://radio.uchile.cl/2017/02/18/enrique-soro-el-clasico-que-volvio-del-olvido/?v=desktop#>
- Bowen, José Antonio (1996) "Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance," *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 1, Article 3. DOI: 10.5642/perfpr.199609.01.03. Recuperado de <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/3/>
- Bustos Valderrama, R. (1976). Enrique Soro. *Revista Musical Chilena*, 30(135-), p. 39-99. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1274/1136>
- Doniez Soro, R. (2011). *Palabra de Soro*. Valparaíso, Chile. Ediciones Altazor.
- Durand, G. (1943). *Mis entrevistas. Escritores, artistas y hombres de ciencia en Chile*. Santiago, Chile. Editorial Nascimento.
- Editorial, C. (1948). Los primeros festivales chilenos. *Revista Musical Chilena*, 4(32), p. 11-18. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11708/12069>
- Paslawski, K., Latorre, L. (2015). Allegro con brio -Sonata en mi menor para violoncello y piano de Enrique Soro [Grabación digital]Recuperado de <http://mas.municipal.cl/el-romanticismo-de-enrique-soro/>
- Quiroga, D. (1948). Conciertos. *Revista Musical Chilena*, 4(32), p. 45-51. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11713/12074>

- Quiroga, D. (1950). Conciertos. *Revista Musical Chilena*, 6(37), p. 95-103. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11850/12214>
- Rink, J.(ed). (2006). *La interpretación musical* (trad. Zitman, B.). Madrid, España. Alianza Editorial.
- Soro, E. (1929). Sonata en mi menor para violoncello y piano [Manuscrito original parte general y parte del violoncello]. Concón, Chile. Archivo Enrique Soro.
- Soro, E. (1950). Sonata en mi menor para violoncello y piano [Copia heliográfica de parte general y parte del violoncello]. Concón, Chile. Archivo Enrique Soro.
- Stravinsky, I. (2006). *Poética musical* (trad. Grau, E.). Barcelona, España. Acantilado.
- Valenzuela, E. (2016). Allegro con brio - Sonata en mi menor para violoncello y piano de Enrique Soro. [Grabación digital] Concón, Chile. Archivo Enrique Soro.