

# LAS INDICACIONES DE TEMPO DE MOZART Y LOS PROBLEMAS DE LA INTERPRETACIÓN \*

Jean-Pierre Marty

Entre todos los signos e indicaciones de la notación musical tradicional, son muy pocos los que transmiten mensajes inequívocos. De hecho, aparte de las notas mismas que escribe el compositor -Re (no Do o Fa), o un Si $\flat$  determinado (no el de la octava superior o inferior)-, casi cualquier otro elemento de la notación musical requiere algún tipo de interpretación. Tomemos, por ejemplo, la famosa frase inicial de la *Sonata para piano en Si $\flat$  mayor, D. 960* de Schubert (ej. 1).

*Schubert, Sonata para piano en Si $\flat$  mayor, D. 960*

Molto Moderato Ejemplo 1

The musical score shows the beginning of Schubert's Sonata for Piano in B-flat major, D. 960. It is marked 'Molto Moderato'. The first measure has a piano (*pp*) dynamic. The second measure is marked 'legato'. The score consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature, and a bass clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

El pianista que comience a estudiar esta sonata sólo sabrá a buen seguro una cosa: las teclas que deben pulsar sus dedos. Schubert escribe *pianissimo*, pero esta indicación se refiere al efecto sonoro “global”: no es posible interpretar las cinco partes de la polifonía exactamente al mismo nivel de *pianissimo*, por lo que el intérprete ha de decidir cuál es el mejor modo de plasmar la indicación en vista del texto musical concreto. Por lo que respecta a la articulación, aunque Schubert requiere *legato*, algunas notas aparecen agrupadas bajo

\* *Mozart's Tempo Indications and the Problems of Interpretation*, en *Perspectives on Mozart's Performance*, pp. 55-73, Cambridge University Press, 1991.

una ligadura mientras que otras no lo están, por lo que habrá de resolverse –esto es, interpretarse– esta aparente contradicción. El tempo indicado es Molto moderato: no hay modo, por supuesto, de evaluar objetivamente una indicación de este tipo. “Muy moderado” es una expresión vaga que puede significar algo diferente para personas diversas. Pero, podría objetarse, ¿no hay también otro elemento indicado claramente por la notación musical, es decir, el ritmo? Aunque éste podría parecer suficientemente claro, no cuenta en absoluto, de hecho, con una notación inequívoca. ¿Qué clase de artista asignaría a los dos acordes iniciales exactamente la misma duración, a pesar de que estén escritos de manera idéntica? ¿Quién, en el compás 2, procuraría que las corcheas se toquen exactamente el doble de deprisa que las negras, tal y como enseña la teoría musical? Al tocarlas de este modo, un pianista equipararía el mensaje interno de Schubert con su notación. El intérprete fiel de la sonata sería el que descifrara del modo más convincente todas las secretas y sutiles inflexiones de las emociones creadoras de Schubert a partir del texto abstracto en el que las limitaciones de la notación musical guiaron su pluma. Seamos siempre conscientes de que, aunque este sistema notacional haya demostrado ser adecuado en el curso de los siglos, es sin embargo rígido y, por tanto, aproximado, dado que sus diferentes unidades están todas enlazadas entre sí mediante ratios de dos-a-una o tres-a-una (o combinaciones de las mismas). Los sentimientos y las emociones humanas no saben de una aritmética tan precisa, de ahí que reasignar al flujo musical los ratios vitales y también los elementos espontáneos, irracionales que se encuentran en el origen de la creación musical, pero que son imposibles de transcribir por ningún sistema notacional, constituya el desafío que tiene planteado el intérprete y, podría afirmarse, la esencia misma de su arte.

La definición de la música por parte de Igor Stravinsky como una poética organización del tiempo<sup>1</sup> ha conseguido una amplia aceptación. Aunque la importancia relativa de las palabras “poética” y “organización” varíe según los períodos históricos, los estilos y los compositores concretos, queda fuera de toda duda que la característica fundamental del arte de la música es su dimensión temporal. De hecho, podría decirse que, sin una consciencia del tiempo percibido a través de la estética de la música, no existe auténtica música, sino simplemente una sucesión de sonidos (no importa cuán agradables sean). La restitución por parte del intérprete de aquellos precisos elementos que la notación musical no puede de ningún modo transmitir se erige como la condición indispensable para la percepción particular del tiempo por medio del discurso musical: una percepción de que la música posee un poder único para modular, tanto en cantidad como en calidad, de un número de modos infinito. Esta percep-

---

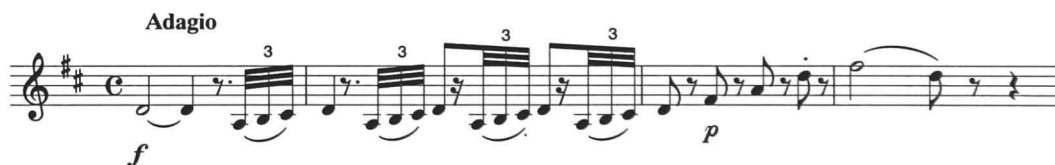
1. La definición de la música de Stravinsky citada más habitualmente procede, creo, de su *Poética musical* y guarda relación con “un orden entre el hombre y el tiempo”. Recuerdo que Nadia Boulanger nos habló de la definición más precisa que cito.

ción cuantitativa y cualitativa por medio de la música tiene un nombre, el mismo en la mayoría de los idiomas: tempo (“lo más difícil y lo más importante, y el principal elemento de la música”, en palabras del propio Mozart, en una carta dirigida a su padre el 24 de octubre de 1777). Para Mozart, el tempo no era en absoluto el mero equivalente del tiempo (en el sentido del *Takt* alemán o la *mesure* francesa). En la misma frase, predice que Nanette Stein, la joven hija de su amigo, el fabricante de pianos Johann-Andreas Stein, nunca “obtendrá” el tempo debido a que no toca “a tiempo” (*auf dem Takt*), un problema del que habló con el Sr. Stein -le cuenta a su padre- “dos horas largas”.<sup>2</sup> La distinción realizada por Mozart entre tempo y tiempo, junto con la duración de la conversación, nos anima a creer que se debió tratar precisamente del tema de la no equivalencia entre la notación abstracta del discurso musical por parte del compositor y su traslación “poética”, en la que el intérprete actúa como un catalizador de esa misteriosa transmutación del tiempo en tempo. Estas importantes observaciones sirven como mínimo para orientar nuestras reflexiones sobre las indicaciones de tempo de Mozart, que fueron concebidas con toda seguridad para expresar el tempo tal y como él lo veía -un aspecto central de la música y de la mayor dificultad e importancia- y no como un intento premetronómico de evaluar el tiempo musical en su notación abstracta.

Las *Sinfonías* núm. 38 en Re mayor (“Praga”), K. 504 (ej. 2) y núm. 39 en Mi b mayor, K. 543 (ej. 3) empiezan ambas con introducciones adagio. En las interpretaciones tradicionales,  $\text{♩} = 46$  ha servido como una indicación orientativa para las dos introducciones, aunque suele pecar de lenta para la K. 504 y casi siempre de rápida para la K. 543. Esto no

*Sinfonía “Praga”, K. 504*

Ejemplo 2



*Sinfonía núm. 39 en Mi b mayor, K. 543*

Ejemplo 3





2. Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*, ed. Wilhelm A. Bauer y Otto Erich Deutsch (Kassel, 1962-75), vol. 2, p. 83.

puede ser correcto. Aunque ambas introducciones están de hecho marcadas Adagio, la primera es a 4 (C) y la segunda a 2 (C). C y C no eran en absoluto intercambiables en la mente de Mozart, como sabemos por sus observaciones en una carta a su padre fechada el 7 de junio de 1783: “Clementi es un charlatán, como lo son todos los italianos: escribe en una sonata Presto e incluso Prestissimo y Alla breve y la toca Allegro 4/4. Lo sé, porque le he oído.”<sup>3</sup> Para Mozart y sus contemporáneos, el compás era una parte inseparable de la indicación de tempo. Es seguro, por tanto, que las dos introducciones no deberían interpretarse a igual velocidad; el *alla breve* de la K. 543 debería ser más rápido que el compás de compásillo de la K. 504. Pero la diferencia va más allá de una simple diferencia de velocidad. Si se tratara sólo de un problema de velocidad, Mozart también podría haber utilizado el compás C para la K. 543 con una indicación de tempo que sugiriera mayor movimiento, Andante maestoso, por ejemplo. El signo *alla breve* tiene su propia significación, independientemente de la indicación de tempo: asciende a la blanca al papel de factor decisivo del tempo, que es como decir de la organización interna (cualitativa) del discurso musical, así como de su aspecto cuantitativo (velocidad). Esto implica, en primer lugar, que cada compás se agrupa básicamente en dos pulsos de blanca, aunque no en dos regulares, dado que el segundo es la parte menos acentuada y su alternancia se corresponde a grandes líneas con el fenómeno de inhalación-exhalación del sistema respiratorio. Esto no significa negar a la negra toda importancia orgánica: su pulso es también perceptible a lo largo de la introducción de la K. 543 (de hecho, la cuarta negra del primer compás está presente en la parte del timbal). El papel de la negra no elimina, sin embargo, el de la blanca, con respecto a la cual ocupa un papel secundario. Si se marca la cuarta negra del primer compás, la segunda no, y el *piano* del compás 2 comienza precisamente en la segunda parte. En consecuencia, el director debe procurar que el pulso de negra no llegue nunca a dominar la métrica. Esto conduce a una interpretación particular de todos los valores: el discurso musical en la música clásica es tan regular y está organizado tan racionalmente que los diferentes valores se perciben siempre dentro de los grupos binarios que forman con aquéllos que son inmediatamente más rápidos o más lentos. Existen, por ejemplo, dos modos en los que pueden percibirse las negras:

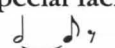
con referencia bien a blancas -  - o a corcheas - 

estas dos posibilidades se hallan enfrentadas entre sí. Las notas más rápidas capturan primero nuestra atención, ya que el oído percibe la pulsación más rápida con mayor inmediatez que la más lenta. Resulta obvio, pues, que si en la introducción lenta de la K. 543 las corcheas se interpretaran con una referencia específica a las negras, es decir, a exactamente la mitad de

3. *Briefe* vol. 3, p. 272.

su valor, elevarían automáticamente el rango de la pulsación de negra en detrimento del pulso fundamental a dos. Como resultado, se pasaría por alto en la práctica la indicación *alla breve*. Así, independientemente de la velocidad adoptada para la negra, el director no debe nunca resaltar la corchea. Un acento sobre la primera fusa de las escalas descendentes, una observancia estrictamente aritmética del silencio de semicorchea en el ritmo ostinato  a partir del compás 9, una interpretación superficial por parte de la flauta del motivo  entre los compases 10 y 14: cualquiera de estas posibilidades promovería a la negra en detrimento de la blanca. En resumen, más allá de la estricta observancia de los principios de la notación musical, la corchea en un *alla breve* no es nunca exactamente la mitad de la negra, y su verdadera plasmación viene determinada directamente en relación con la blanca, pasando por encima, por así decirlo, de la negra. El signo *alla breve* en la música de Mozart, además de apuntar al pulso fundamental a dos, es también la clave de una determinada lectura de la notación musical. Una vez que se ha establecido en la interpretación la supremacía del pulso de la blanca, esto afecta claramente al elemento cuantitativo del tempo, es decir, la velocidad. En el caso de la *Sinfonía en Mi b mayor*, una negra a 60 implica una blanca a 30, esto es, una cada dos segundos. Este es ciertamente un pulso muy lento, pero su combinación en el oído del oyente con el pulso subyacente, dos veces más rápido, de la negra, contribuirá a la percepción -adagio- del discurso musical en su conjunto. Si se observa en la ejecución la interpretación correcta de todos los valores escritos, estas cifras pueden tomarse como la base para todos los adagios *alla breve* de la música de Mozart: el aria de concierto "Vorreie spiegarvi", K. 418, la Música funeral masónica, K. 477, el trío "de las Máscaras" de *Don Giovanni* y el *Ave Verum*, K. 618, entre muchos otros ejemplos.

Muy diferente es el caso de la introducción de la *Sinfonía "Praga"*. Su compás es inequívocamente 4/4 (C), lo que significa que la unidad de referencia es en este caso la negra, no la blanca: cualquier énfasis que realice el director sobre la blanca traicionaría, por tanto, las intenciones de Mozart. ¿Cuál es la característica principal del compás de 4/4? No tanto el hecho de que contenga cuatro negras (también lo hace el compás C); resulta más crucial la posición de la anacrusa, situada en la cuarta negra, no en la tercera, como en el compás C. La única así llamada parte débil del compás de 4/4 es la cuarta, ya que la segunda y la tercera no son más que extensiones temporales de la primera parte fuerte. En consecuencia, el "ritmo de respiración" en un compás de 4/4 es muy diferente del de C. Cuando examinamos con atención el comienzo de la *Sinfonía "Praga"* nos damos cuenta de que la primera nota, el Re al unísono, se prolonga hasta la cuarta negra, no la tercera, como en el acorde inicial de la *Sinfonía en Mi b*, y de que el silencio de negra con puntillo de esa parte representa el primer momento para coger aire del compás inicial (en este caso, "coger aire" es una expresión

tomada literalmente de los instrumentistas de viento). Más importante resulta la acentuación del arpeggio en Re mayor del compás 3: si el Fa# se interpreta con menos fuerza que el La, se asentará una sensación de *alla breve*, y lo hará con una especial facilidad, ya que la segunda negra está ausente en los tres compases siguientes (motivo ). En el compás 7 (ej. 4),

*Sinfonía "Praga", compás 7*

Ejemplo 4



debe resistirse la tentación de interpretar el motivo rítmico en los segundos violines, las violas y los contrabajos como en un *alla breve*: la segunda parte debe “marcarse” ligeramente. El tratamiento de este compás surte un efecto inmediato sobre el carácter de la frase en los primeros violines, el primer elemento expresivo de la introducción: en C, sería intensamente melódico; en  $\mathcal{C}$ , meramente ornamental, y esto es así por una razón muy objetiva. Hemos visto en el *alla breve* de la K. 543 que la negra se identifica por medio de su relación con la blanca y que su grado de autonomía se ve, en consecuencia, limitado. En C, por el contrario, la negra es el agente principal del tempo y, por tanto, su propio amo. En este compás, al motivo de los primeros violines puede dársele todo su carácter intenso y efusivo, ya que el compás nos permite ampliar la tercera negra muy ligeramente. En un *alla breve*, no es posible una libertad de este tipo, ya que contradiría el compás. La duración real de las semicorcheas se acercaría mucho más a la notación escrita; y el motivo sonaría como una suspensión ornamentada. Así, la interpretación del texto escrito diferirá grandemente dependiendo de si se realiza eficazmente o no el compás C. Resulta obvio que si se establece firmemente un pulso de negra, la negra habrá de ser significativamente más lenta de como lo sería en un *alla breve*, en el que el mismo pulso lento de la blanca sigue siendo el elemento cuantitativo básico del tempo. M.M.  $\downarrow = 46$ , que tiene poco que ver con el  $\downarrow = 60$  del adagio *alla breve*, hará una mayor justicia musical a la introducción de la *Sinfonía "Praga"* y a un número incontable de ejemplos de C adagio en la música de Mozart, como en el aria de Konstanze “Ach, ich liebe”, la prueba del fuego de Pamina y Tamina, y el Kyrie inicial del *Requiem*.

Por otra parte, esta indicación nunca serviría para muchos otros casos de C adagio en las obras de Mozart: por ejemplo, el segundo movimiento del *Concierto para violín en Sol mayor*, K. 216 (ej. 5). A  $\downarrow = 46$ , no habría modo de asegurar un tempo adagio, por una razón práctica. Desde el comienzo, la negra se halla relacionada constantemente con la corchea,

*Concierto para violín en Sol mayor, K. 216, segundo movimiento*



*Ejemplo 5*

cuyo papel en la conformación global de la línea musical resulta en este caso esencial. De hecho, los valores iniciales del tema son todos corcheas y el pulso de corchea no cesa hasta el final del movimiento. A pesar de que las negras estén presentes de una manera tan conspicua en la estructura musical (especialmente, a partir del tercer compás, en la progresión armónica), no sirven (como en la *Sinfonía "Praga"*) de única referencia al resto de los valores; la importancia melódica de las corcheas es en este caso verdaderamente enorme y, por tanto, lo mismo sucede con la percepción de su movimiento por parte del oyente. En consecuencia, resulta indispensable realizar un ajuste en la velocidad de la negra para lograr una sensación de adagio semejante a la creada a  $\downarrow = 46$  en la *Sinfonía "Praga"*. La velocidad de la negra en el Adagio del Concierto para violín puede evaluarse en torno a  $\downarrow = 36$ , ya que el pulso secundario subyacente de la corchea a 72 compensa la velocidad más lenta del valor rítmico principal.

En la música de Mozart existen muchos ejemplos de C adagio contruidos sobre los modelos del segundo movimiento del *Concierto para violín en Sol mayor*: todos aquellos que no se adecuan al modelo de la *Sinfonía "Praga"*. El *Adagio para violín y orquesta*, K. 261 de Mozart es uno de ellos; otros son el comienzo de la *Fantasia para piano en Do menor*, K. 475 y la segunda aria de Fiordiligi, "Per pietà, ben mio, perdona". No sabemos, por supuesto, que el propio Mozart fuera consciente de discrepancias comparativas de velocidad entre las diversas obras que llevan la misma indicación de tempo: sin el empleo de un instrumento como el metrónomo, no tenía modo alguno de saberlo a ciencia cierta y, en caso de saberlo, probablemente le hubiera importado muy poco.

Dicho sencillamente, sus indicaciones de tempo se aplicaban al discurso musical en su conjunto, ya que eran el resultado de la estructura concreta de una pieza determinada, y no estaban ligadas a un valor en particular, ni siquiera a aquél que aparecía indicado ostensiblemente en el compás. Todo dependía de cómo se tramaba la estructura musical. Esto es muy probablemente lo que tenía en mente Leopold Mozart cuando escribió en su *Violinschule* de 1756 (cap. 1, secc. 2): "Cada pieza melódica tiene al menos una frase a partir de la cual puede discernirse con seguridad el tipo de movimiento expresado por la pieza. Naturalmente, con

frecuencia se impulsa con fuerza hacia su movimiento natural; pero en otros casos debe ser observada con la mayor atención.”<sup>4</sup> La segunda aria de Fiordiligi constituye un buen ejemplo de este último caso. Su comienzo (véase ej. 6) bien podría sugerir un Adagio del tipo de la

Ejemplo 6

*Così fan tutte, “Per pietà, ben mio, perdona”*

**Adagio**  
Fiordiligi

Per - pie - tà, ben mio, per - do - na

*Sinfonía “Praga”*, con la negra en torno a 46. No es hasta el compás 8 cuando la entrada de las flautas y las trompas (ej. 7) revelan sin ningún género de dudas el papel orgánico que

Ejemplo 7

*Così fan tutte, “Per pietà, ben mio, perdona”*

juegan las corcheas en la estructura musical, de tal modo que  $\text{♩} = 36$  (o en torno a esa cifra con, por supuesto, una corchea sentida intensamente a 72) demuestra ser el tempo correcto. Este tipo de C adagio, con dos unidades dispares que contribuyen conjuntamente a la determinación del tempo, es semejante (aunque los valores rítmicos sean más largos) al Adagio *alla breve* de la *Sinfonía en Mi b mayor*, K. 543, donde la relación  $\text{♩}/\text{♩}$  resulta esencial. Esto es lo que he denominado un *tempo compuesto*, en contraste con el Adagio de la *Sinfonía “Praga”* con su *tempo simple*, en el que una sola unidad (en este caso la negra) actúa como una referencia a todas las demás.

Los dos tipos de C adagio tienen en común un elemento crucial: la posición de la anacrusa en la cuarta negra. Este es un punto extraordinariamente importante que los intérpretes deben tener en cuenta, ya que desdeñarlo alterará *ipso facto* radicalmente el tempo, a pesar de que se mantenga una velocidad correcta. En el Adagio del *Concierto para violín* K. 216, existe de hecho el riesgo, a resultas de la extensión de la frase, de que el oyente perciba cada compás de 4/4 como dos compases de 2/4. Esta percepción es inevitable si no se respeta la

4. “Jedes melodisches Stück hat wenigstens einen Satz, aus welchem man die Art der Bewegung, die das Stück erheischt, ganz sicher erkennen kann. Ja, oft treibt es mit Gewalt in seine natürliche Bewegung; wenn man anders mit genauer Achtsamkeit darauf sieht.”



posición de la anacrusa sobre la cuarta negra: podría oírse tanto el ej. 8 como el ej. 9. En el

*Concierto para violín K. 216, Adagio*



*Ejemplo 8*

*Concierto para violín K. 216, Adagio*



*Ejemplo 9*

primer caso (ej. 8), se entendería un compás compuesto de 2/4 (♩/♩) similar al de “Dalla sua pace” de *Don Giovanni*, donde la indicación de tempo es *Andantino sostenuto* (véase ej. 10).

*Don Giovanni, “Dalla sua pace”*

**Andante sostenuto**



*Ejemplo 10*

En el segundo caso (ej. 9), se entendería de *facto* un sencillo tempo de 4/8 (Mozart y sus contemporáneos nunca utilizaron el 4/8, disfrazándolo en su lugar como un 2/4) y, a ♩ = 72, se trataría del mismo tipo de *Andante ma sostenuto* que el del aria de Ilia “Se il padre perdei” de *Idomeneo* (véase ej. 11).

*Idomeneo, “Se il padre perdei”*

**Andante ma sostenuto**



*Ejemplo 11*

Podemos extraer algunas conclusiones de lo que hemos examinado hasta este momento. El mismo compás y las mismas indicaciones de tempo utilizados en contextos musicales diferentes pueden dar lugar a velocidades radicalmente diferentes; a la inversa, la misma indicación metronómica puede ser de aplicación a indicaciones de tempo muy diferentes. La

velocidad es claramente sólo uno –y no necesariamente el más importante– de los diversos elementos que, combinados, dan lugar al establecimiento del tiempo. Entre el resto de los elementos se encuentran el compás real (que se caracteriza por la posición de la anacrusa) y la estructura rítmica. Todo ello tiene implicaciones para la plasmación práctica de todos los valores escritos. Las indicaciones de tempo de Mozart y las de sus contemporáneos se refieren por igual a todos estos elementos; desgraciadamente, la introducción del metrónomo dio lugar a la postre a un énfasis excesivo en el elemento cuantitativo (velocidad) a expensas del resto. Cuando Beethoven, por ejemplo, indicó ♩ = 92 para el tercer movimiento de su *Sonata para piano* op. 106, no quería dar a entender en absoluto que una corchea a 92 era todo lo que se necesitaba para conseguir el tempo Adagio sostenuto 6/8, y mucho menos “*appassionato e con molto sentimento*”. Adagio sostenuto 6/8 no es sinónimo de ♩ = 92. Para Beethoven, la indicación del tempo tenía también que ver con el discurso musical en su conjunto. En el caso del movimiento lento de la op. 106, el tempo se centraba en la relación entre corcheas y negras con puntillo. Podría haber indicado también ♩ = 30 –de hecho, habría generado una menor confusión–, pero una indicación de este tipo era imposible a la vista de las limitaciones del invento de Maelzel (por extraño que pueda parecer, nuestros modernos metrónomos electrónicos siguen estando aún rígidamente graduados entre 40 y 208). Durante el siglo XIX, ese elemento puramente cuantitativo, porque era el único que el metrónomo podía expresar y porque seguía inevitablemente la indicación de tempo propiamente dicha, eclipsó en la mente de los intérpretes (e incluso de algunos compositores) la idéntica importancia que tenían los elementos cualitativos del tempo. En comparación, Mozart tenía extraordinariamente en cuenta estos elementos cuando se refería al tempo como algo a la vez “importante” y “difícil”.

Porque es ciertamente difícil diferenciar los tempos por medio de la articulación interna en vez de por la velocidad, y es difícil expresar la misma sensación de tempo valiéndose de medios diferentes. Por ejemplo, la distinción entre el Largo (C) de la *Sonata para violín en Si b mayor* K. 454 (ej. 12) y el Adagio (C) del *Concierto para violín* K. 216 (ej. 13)

*Sonata para violín y piano en Si b mayor, K. 454, Largo*

Ejemplo 12

The musical notation for Example 12 is a single staff in treble clef, C major, 3/4 time. It begins with a half note G4 (f), followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. There is a fermata over the C5 note. The music then continues with a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. This is followed by a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The final note is a half note C4 with a fermata above it. The dynamics are marked 'f' at the beginning and 'p' under the first measure of the second phrase.

*Concierto para violín en Sol mayor, K. 216, Adagio*

**Adagio**



*Ejemplo 13*

se encuentra únicamente en los diferentes modos de interpretar la pareja negra-corchea, ya que la indicación  $\text{♩} = 36$  aparece justificada en ambos casos. Si, en la sonata, la semicorchea del ritmo  $\text{♩} \text{♩}$  se toca durante toda la duración escrita, la negra comienza a afirmarse como un agente subsidiario del tempo, y mucho más si, como es con frecuencia el caso, la anacrusa que cierra el compás se toca con excesiva expresividad. En consecuencia, el siguiente diseño rítmico le sugerirá al oyente un pulso subyacente de corchea,



que, combinado con la pulsación básica de negra, creará una sensación de adagio semejante a la del concierto. El único modo de evitar esto -y, por tanto, de respetar la indicación de tempo de Mozart- es concentrarse en el ritmo majestuoso de la negra interpretando el resto de los valores en relación con ella. En términos prácticos -y todo es práctico cuando se trata de la plasmación real del tempo-, la primera semicorchea debe ser más corta de como está escrita, la anacrusa ligera y el diseño rítmico del compás 2, fluido. De este modo no se establece ningún pulso secundario, más rápido, por lo que el avance del discurso musical es no sólo lento (adagio), sino amplio (largo).

Un desafío algo diferente es el que ofrece la indicación de tempo, *Andante*  $\text{♩}$ , para el cuarteto “Non ti fidar” de *Don Giovanni* (ej. 14) y para el aria de Donna Anna “Or sai chi l'onore”, que llega inmediatamente después (ej. 15). No es posible interpretar las dos piezas a una misma velocidad. Ya hemos visto en el caso de la *Sinfonía “Praga”* y del *Concierto para*

*Ejemplo 14*

*Don Giovanni, “Non ti fidar”*

**Andante**

*Donna Elvira*



*Ejemplo 15*

*Don Giovanni, “Or sai chi l'onore”*

**Andante**

*Donna Anna*



*violín* K. 216 que la misma indicación de tempo (adagio  $\text{C}$ ) sugiere velocidades significativamente diferentes para la misma unidad métrica, debido a los diferentes papeles jugados por la corchea. En el caso de andante  $\text{C}$ , el problema es diferente, ya que es la relación negra-blanca la que se halla en el centro mismo del aspecto cualitativo del tempo. La diferencia se halla dentro de esa relación, y más precisamente en el aspecto cuantitativo de cada unidad. En el cuarteto, se confía a la negra desde el comienzo –en lo referente a la velocidad– la determinación del tempo andante, sin que ello vaya en menoscabo de la realidad del compás *alla breve* (a dos, con la parte débil en la tercera negra). En el aria, es la blanca la que cumple este papel, con la negra añadiendo un elemento de movimiento adicional. La velocidad de los valores en juego no puede ser, por tanto, la misma en ambos casos, ya que en uno es un valor “rápido” el que prende primero nuestra atención, mientras que en el segundo se trata de uno “lento”. Todos los  $\text{C}$  de Mozart se encuadran en uno de estos dos modelos. Semejante al cuarteto es, por ejemplo, el aria de concierto “Per pietà, non ricercate”; el aria de Tamino “Wie stark ist nicht dein Zauberton”; y el Tuba mirum del *Requiem*; y como el aria, el tema y variaciones del finale de la *Sonata para piano en Re mayor*, K. 284; el aria de concierto “Nehmt meinen Dank”; el dúo inicial de *Figaro*, Acto III, “Crudel, perchè finora”; y la Obertura de *Così fan tutte*. Pero todos estos ejemplos dependen, por supuesto, a la postre de cómo se ejecute en la interpretación la relación negra/blanca. El peso respectivo de cada unidad es necesariamente diferente en cada grupo: mayor en el primero y menor en el segundo, sin afectar nunca al pulso básico de blanca con su característica anacrusa sobre la tercera negra. Todo esto presenta problemas muy sutiles de interpretación y explica por qué, de todas las indicaciones de tempo de Mozart, andante  $\text{C}$  es probablemente la que se comprende peor y la que se interpreta más erróneamente.

Una vez más debemos recordar que la interpretación de los valores escritos es la clave principal de nuestra comprensión de las indicaciones de tempo de Mozart. ¿Cómo marca un director al que se le confía una interpretación de *Le nozze di Figaro* las diferencias entre los tempos del dúo inicial, “Cinque, dieci” (Allegro  $\text{C}$ ; ej. 16); el dúo inicial del Acto II, “Crudel, perchè finora” (Andante  $\text{C}$ ; ej. 17); y el aria del Conde “Vedrò mentr’io sospiro” (Allegro maestoso  $\text{C}$ ; ej. 18)?

*Le nozze di Figaro*, “Cinque, dieci”

Ejemplo 16

*Le nozze di Figaro, "Crudel, perchè finora"*



Ejemplo 17

Cru - del  
*Le nozze di Figaro, "Vedrò mentr'io sospiro"*



Ejemplo 18

Con toda seguridad, no por medio de diferencias de velocidad. Si existen las diferencias, son demasiado pequeñas para justificar tres indicaciones de tempo, ya que las tres piezas podrían interpretarse de manera convincente a *c.* ♩ = 126. En cada caso, una lectura concreta de los valores escritos crea una sensación de tempo específica, a pesar de que las velocidades globales sean prácticamente idénticas. ¿Cómo puede ser el tempo, a un idéntico ♩ = 126, Allegro C en el dúo inicial y Allegro maestoso C en el aria del Conde? En el dúo, la segunda negra se afirma de modo evidente, mientras que la cuarta sigue siendo la anacrusa más ligera. A las corcheas se les asigna importancia melódica desde el compás 8 en adelante (ej. 19), y su duración real tiende a ser más larga que la notación escrita. En el aria, por contraste, su papel es

*Le nozze di Figaro, "Cinque, dieci"*



Ejemplo 19

bastante secundario y sus duraciones tienden a ser más cortas; la segunda negra permanece en segundo plano de modo que, como consecuencia, la blanca surge como un pulso secundario que, a 63, creará la sensación de maestoso. En el dúo del Acto III, la misma blanca también a 63 pasa a ser el elemento dominante del tempo, mientras que el pulso de negra subyacente a 126 aporta el movimiento adicional para justificar la indicación Andante. Podrían citarse fácilmente otros ejemplos en los que valores idénticos se interpretan de manera diferente según las diferentes indicaciones de tempo. Así, la fuga (Andante maestoso C) de la *Fantasia para piano en Do mayor*, K. 394 (ej. 20) y el Adagio C de la *Fantasia en Re menor*, K. 397

*Fantasia para piano en Do mayor, K. 394, fuga*

Allegro maestoso



Ejemplo 20

(ej. 21) deberían ambos interpretarse a *c.* ♩ = 60; pero mientras que a la corchea se le asigna

*Fantasia para piano en Re menor, K. 397, Adagio*

Adagio

Ejemplo 21



en la primera un papel orgánico, en la segunda este papel lo asume la blanca. La primera entrada de Monostatos en *Die Zauberflöte* está marcada Molto Allegro C (ej. 22); su reaparición al final del acto, únicamente Allegro (ej. 23). Pero si la negra no se afirma con la suficiente

*Die Zauberflöte, "Du feines Täubchen"*

Allegro molto

Monostatos

Ejemplo 22



*Die Zauberflöte, "Na stolzer Jüngling"*

Allegro

Monostatos

Ejemplo 23



fuerza en el primer caso y se enfatiza en exceso en el segundo, las indicaciones de tempo se invertirán realmente, en caso de que la negra se tomara a *c.* 168 en ambos casos. La verdadera significación de indicaciones como Andantino, Larghetto y Allegretto -tema de tantas controversias- queda fuera del puro dominio de la velocidad. ¿Por qué está "Dove sono" de *Le nozze di Figaro* marcado Andantino 2/4 y el dúo inicial del finale del Acto I de *Così fan tutte*, "Ah che tutto in un momento", Andante 2/4? ¿Por qué habría de ser más rápido? Una pregunta difícil de responder y, en cualquier caso, carente totalmente de importancia. Porque en el primer caso el Andante es la consecuencia de una articulación concreta de la corchea con la negra en un balanceo nostálgico, mientras que en el segundo es el movimiento de la corchea únicamente el que establece el tempo Andante. En el manuscrito de la segunda aria de Sarastro, "In diesen heil'gen Hallen", la primera indicación de tempo, Andantino sostenuto (2/4), aparece tachada y sustituida por Larghetto. Ningún cambio de indicación metronómica podría nunca traducir esto a la realidad. Sólo por medio de un cambio en la relación

negra/corchea puede llevarse a cabo la modificación, de modo que la corchea algo “andantino” (andantino) da paso a una negra algo “amplia” (larghetto). Por lo que respecta al Allegretto, su principal característica es la traducción ligera del valor más breve en relación con el más largo. Ya sea la unidad principal el valor corto o el largo, la velocidad se verá afectada, pero no el tempo: a  $\text{♩} = 50$ , la Serenata de *Don Giovanni* es un Allegretto igual que lo es el aria de Despina “Di pasta simile” a 72. Los Allegrettos en 6/8 de Mozart están repartidos casi uniformemente entre estos dos modelos. Pero si la relación negra con puntillo/corchea no se interpreta correctamente, el tempo Allegretto resulta viciado, independientemente de la velocidad. Del mismo modo, es la relación concreta de la negra con la blanca la que, antes que cualquier cuestión de velocidad, asegura que el *alla turca* de la *Sonata para piano en La mayor*, K. 330 y el aria de Guglielmo “Donne mie” se interpreten allegretto (2/4) y no allegro (más o menos) moderato.

En resumen, la correcta determinación de los valores escritos y, por tanto, el seguimiento fiel de las indicaciones de tempo, pueden realizarse únicamente por medio de un examen exhaustivo de toda la textura musical en cada caso. Esto no tiene nada que ver con cuestiones de velocidad. Antes que ninguna otra cosa, debe repararse en el reconocimiento de la característica esencial del compás: la posición de la anacrusa. Hemos visto cómo en el movimiento lento del Concierto para violín K. 216 el tempo se altera decisivamente con el simple desplazamiento de la anacrusa. Hemos visto también que esta distinción determina la diferencia entre  $\text{♩}$  y  $\text{♩}$ . El mismo principio resulta igualmente válido, por supuesto, en el caso de los compases ternarios. Por ejemplo, el hecho de no observar la anacrusa en 6/8 convierte esencialmente cada compás de 6/8 en dos compases de 3/8, lo que afecta fundamentalmente al tempo. Los finales de la *Sonata para piano en Fa mayor*, K. 280 (ej. 24) y del *Concierto para piano en Sib mayor*, K. 456 (ej. 25) sugieren una negra con puntillo a  $c. 100$ , aunque el primero está marcado Presto y el segundo sólo Allegro vivace. La pulsación de la negra con puntillo se percibe mucho más vívidamente si cada una de ellas se acentúa regularmente, como en 3/8, que si el acento cae en notas alternantes, como en 6/8: en suma, la percepción del tempo no es la misma. Pero, ocasionalmente, la indicación métrica justifica

*Sonata para piano en Fa mayor, K. 280, finale*



*Ejemplo 24*

Concierto para piano en *Sib* mayor, K. 456, *finale*

Allegro vivace

Ejemplo 25



un mayor escrutinio. En los segundos movimientos de la *Sinfonía "Haffner"*, K. 385 (Andante 2/4), la *Sinfonía en Mi b mayor*, K. 543 (Andante con moto 2/4) y la *Sinfonía "Júpiter"*, K. 551 (Andante cantabile 3/4), es la corchea, no la negra (siquiera como pulso secundario), la que fija el tempo. Es muy importante tener en cuenta que Mozart nunca utilizó 4/8, y que 6/8 implica siempre una ratio ternaria: negra con puntillo a corchea. Es muy importante tener esto presente, ya que 2/4 no es nunca el equivalente de 2/2 (♩), ni 4/8 es el equivalente de 4/4, o 3/8 de 3/4, porque a cada uno de los tres valores que utilizó como unidades métricas -la blanca (♩, 3/2, 4/2), la negra (♩, 3/4, 2/4) y la corchea (3/8, 6/8, 4/8 "disfrazado" y 6/8 "binario")- Mozart le confía un carácter específico o, más precisamente, un peso específico, desde el más grande (blanca) al más ligero (corchea). Esto explica por qué, cuando reescribió en 2/4 el finale del *Cuarteto de cuerda en Sib mayor*, K. 458 ("La caza"), que había bosquejado primeramente en C, cambió a un simple Allegro assai la indicación original Prestissimo. No se utiliza ningún otro valor como unidad métrica (por ejemplo, no hay ningún 12/16, como en Bach), ni ningún otro valor juega un papel fundamental a la hora de determinar el tempo, ni siquiera como pulso secundario. Asignar a la semicorchea en 3/8 o "4/8" el papel jugado por la corchea en algunos compases de 3/4 y 4/4 constituye un error. La determinación de los valores principales del tempo resulta inseparable de nuestra comprensión del verdadero compás: la plasmación práctica de los valores escritos depende totalmente del papel que desempeñen en la estructura musical y de su relación con la(s) unidad(es) fundamental(es) del compás. Los tres ejemplos citados más arriba de *Le nozze di Figaro* ilustran este punto. Aparte totalmente de la velocidad sugerida por la indicación de tempo, las corcheas (por ejemplo) no deberían interpretarse del mismo modo en C y en ♩.

Ahora podemos empezar a entender el juicio sobre la Srta. Stein formulado por Mozart ("nunca obtendrá el tempo") y su diagnóstico ("porque no tocaba a tiempo"). El entendimiento del tempo tal y como lo consideraba Mozart va estrechamente ligado a una plasmación concreta del texto escrito. Cada indicación de tempo (inseparable del compás, ya sea patente o disfrazado) le sugiere al intérprete esas ligeras desviaciones, esas *interpretaciones* particulares que devuelven a un guión inerte las realidades vitales de la creación musical. Pero está claro que no puede percibirse nunca ninguna desviación a no ser que sea con referencia a un



orden. En el caso de la música, este orden es el “tempo”, esto es, un conjunto constante y coherente de ratios que enlaza conjuntamente a todos los valores. Establecer la base de un orden de este tipo es la primera obligación del intérprete. “Tocar a tiempo” constituye el trabajo preliminar indispensable sin el cual las realidades vitales, pero irracionales, del tempo no pueden ni traducirse ni experimentarse. La dialéctica de tiempo y tempo, la paradoja de un orden vivo que surge de otro abstracto, ocupa un lugar central del arte del intérprete, quien tiene confiada, en palabras del propio Mozart, “lo más importante de la música”. Todo el mundo sabe que el ritmo armonioso del Partenón es el resultado de desviaciones imperceptibles de las leyes estrictas de la simetría. Traducido a términos musicales, el ritmo se denomina tempo, y se trata de un ritmo no en manos del creador, sino en las del intérprete. Esta inmensa responsabilidad nos obliga a reflexionar largamente sobre el vínculo entre creación e interpretación e incluye, asimismo, consideraciones de una naturaleza más técnica. Es más que probable que éste fuera el eje de la conversación entre Mozart y Stein *père* y, si así fue, puede entenderse muy bien que aquella durara “dos horas largas”.

Nuestro examen de las indicaciones del tempo de Mozart nos ha conducido a conclusiones que tienen que ver con un campo mucho más amplio que el de la propia obra de Mozart. En primer lugar, estos tempos formaban parte de un lenguaje común, casi un código, que era compartido por todos los compositores del siglo XVIII y, de manera concomitante, comprendido por todos los intérpretes experimentados. Así, por ejemplo, las indicaciones realizadas sobre la especial significación de la indicación Allegretto (la relativa ligereza del valor corto cuando se articula con el más largo) son de aplicación igualmente a la música de Mozart, Johann Christian Bach y Franz Joseph Haydn (véanse los ejs. 26 a 28). En la *Misa Pauken* de Haydn, la diferencia entre el Largo del Kyrie (ej. 29) y el Adagio del Sanctus (ej. 30) es de la misma naturaleza que la diferencia señalada entre el K. 454 y el K. 216.

*Sonata para piano en Re mayor, K. 576, finale*  
Allegretto



*Ejemplo 26*

*J.C. Bach, Concierto para piano Op. 7 núm. 3*

Allegretto  
tr



*Ejemplo 27*

Ejemplo 28

*Franz Joseph Haydn, Misa "Nelson", Benedictus*  
**Allegretto**

Be - ne - dic - tus qui ve - nit

Ejemplo 29

*Franz Joseph Haydn, Misa Pauken, Kyrie*  
**Largo**

Ky - ri - e e - lei - son

Ejemplo 30

*Franz Joseph Haydn, Misa Pauken, Sanctus*  
**Adagio**

Los dos tipos de andante  $\text{♩}$  examinados más arriba están también presentes en Gluck: véase el aria de *Orfeo* del Acto III (ej. 31) y el trío subsiguiente (ej. 32). Ambos difieren significativamente del Andante  $\text{C}$  del ballet del Acto II (ej. 33). Por supuesto, cada compositor utilizaba el lenguaje habitual según su propia personalidad. En las obras de un compositor se encuentran algunas indicaciones métricas, pero no en las de otro. Largo  $\text{♩}$  y Lento  $\text{♩}$ , por ejemplo, se encuentran en Haydn, pero no en Mozart (que, por cierto, nunca escribió nada en 9/8).

Ejemplo 31

*C.W. Gluck, Orfeo, "J'ai perdu mon Eurydice"*  
**Andante**  
*Orfeo*

J'ai per - du mon Eu - ry - di - ce

Ejemplo 32

**Andante**  
*Eurydice*

Ten - dre A - mour

C.W. Gluck, *Orfeo, ballet del Acto II*



Ejemplo 33

Pero es verdad que compartieron una idea del tiempo común, una idea que transcendía la mera cuestión de la velocidad. La invención del metrónomo a comienzos del siglo XIX representó un serio contratiempo tanto para la comprensión como para la expresión del tiempo, que quedó entonces reducido a su elemento puramente cuantitativo. Esta reducción tuvo dos consecuencias fundamentales: dejaron de comprenderse las indicaciones del tiempo del siglo XVIII; y el compás perdió su papel central en la expresión del tiempo, por lo que los compositores se vieron privados de un elemento esencial para transmitir la expresión de su mensaje musical. Por ejemplo, Schumann prescribió para el primer movimiento de su *Concierto para piano Allegro affettuoso* C ( $\text{♩} = 84$ ); *Allegro*  $\text{♩}$  sería una indicación más precisa. El tiempo del segundo movimiento, *Andantino grazioso* 2/4 ( $\text{♩} = 120$ ), parece carente de significado y ciertamente no es de aplicación al tema principal. *Andante* 2/4 ( $\text{♩} / \text{♩}$ ) es probablemente lo que hubiera indicado Mozart (como en "*Là ci darem la mano*"); así descrito, el movimiento deviene comprensible. Por lo que respecta al finale, su carácter bullicioso y ligero habría quedado mejor expresado mediante un sencillo *Allegro* 3/8 que con un *Allegro vivace* 3/4 ( $\text{♩} = 72$ ). De un modo similar, el abandono de  $\text{♩}$  para los movimientos lentos representó una gran pérdida para la expresión del tiempo. César Franck utilizó la oscura expresión *Molto moderato quasi lento* para el comienzo de su *Quinteto con piano* (ej. 34), y Puccini optó por *Andantino* C ( $\text{♩} = 56$ ) para la entrada de *Tosca* en el Acto I (ej. 35). En ambos casos, *Adagio*  $\text{♩}$  habría expresado perfectamente el verdadero tiempo. Finalmente, si Schubert hubiera utilizado el mismo sistema de indicaciones de tiempo que Mozart en su gran *Sonata para*

César Franck, *Quinteto para piano y cuerda*

*Molto moderato quasi lento*



Ejemplo 34

Giacomo Puccini, *Tosca, Acto I*

*Andantino* ( $\text{♩} = 56$ )



Ejemplo 35

*piano en Sib mayor*, el mensaje íntimo de la música se habría manifestado de manera inequívoca. No podemos estar realmente seguros de que Molto moderato  $\text{C}$  exprese con precisión lo que Schubert tenía en mente. Con Mozart, sin embargo, no habría habido ninguna duda, ya que probablemente habría indicado Allegro (o Allegretto) moderato  $\text{C}$  o Andante moderato  $\text{C}$ ; en cualquier caso, el papel de los valores musicales habría quedado claramente indicado, al igual que las relaciones que funcionan como eslabones entre ellos, relaciones que se hallan, como hemos visto, en el corazón mismo del problema de la interpretación.

Entender las indicaciones de tempo de Mozart nos lleva a valorar de nuevo la relación entre creación e interpretación. La libertad cada vez mayor que se tomó el ejecutante al interpretar el texto escrito en el curso del siglo XIX (y hasta bien entrado el XX) estuvo muy relacionada con el declive de la verdadera expresión del tempo por parte de los compositores y con la inadecuación como sustituto de las indicaciones metronómicas. En una época en la que el respeto por la intención del compositor (como queda de manifiesto en la búsqueda del "Urtext") se ha convertido en la primera preocupación del intérprete, un estudio de las indicaciones de tempo del siglo XVIII, tan magistralmente aplicadas por Mozart, contribuye a devolver a la noble palabra "interpretación" parte de su alcance y su significación originales. ■

Traducción: **Luis Carlos Gago**