

# LA INTERPRETACIÓN

Albert Romani \*

La cuestión de la interpretación de Haydn al piano pasa hoy por un enfoque bastante generalizado en todos los campos del repertorio relativamente antiguo: el de la fidelidad. ¿Fidelidad al texto o fidelidad al fondo? ¿Exactitud en los detalles o en la interpretación global? Parece completamente superada la época de las versiones románticas, grandilocuentes, basadas a su vez en ediciones manipuladas y adulteradas (“revisadas”, según el eufemismo técnico correspondiente), y que cada vez son más los que se apuntan a una interpretación que quiere ser fiel al espíritu y a la letra de sus orígenes. El trabajo, a partir de ediciones “urtext”, ha representado un gran paso adelante, y la moda de las versiones con instrumentos originales ha venido también últimamente a llenar un hueco muy importante: el de los modelos auditivos.

El intérprete de hoy se encuentra frente a una gran cantidad de información: diferentes ediciones, bibliografía sobre interpretación, versiones contrastadas y sugerentes, tratados antiguos o facsímiles a consultar... Demasiada información, a veces, para no perderse. El terreno más pantanoso, como siempre, el de la pedagogía: ante un alumno con sus dudas y con sus opciones, no basta con tener **una** versión de las obras de repertorio, **la propia** interpretación; hay que conocer qué **otras** posibilidades hay, qué otras interpretaciones de un mismo pasaje no serían incorrectas, y además saber **por qué** y **cómo enseñarlo**.

Evidentemente, toda información que enriquezca nuestro bagaje cultural nos será útil, como intérpretes y como pedagogos, y los investigadores no han dicho todavía su última palabra, pero unas observaciones podrían bastar para potenciar el rendimiento de estos conocimientos y tranquilizarnos por lo que nos queda todavía por aprender. Preguntémosnos ante todo: ¿por qué intér-

\* Albert Romani es profesor de los Cursos de Especialización Musical de la Universidad de Alcalá de Henares

# DE HAYDN AL PIANO

pretos tan intuitivos y con escasas inclinaciones intelectuales tocan a veces mucho mejor que otros mucho más sabios y eruditos? Volvemos a la pregunta inicial: ¿dónde está la corrección: en los detalles o en el carácter global? Evidentemente, la intuición y la “musicalidad” innata tienen mucho que ver con eso, ahora y en tiempo de Haydn. La obsesión por la corrección nos deforma muy a menudo la visión global de la obra, que llega a ser juzgada por la supuesta “corrección” interpretativa de detalles triviales; o simplemente dudamos de nuestra propia versión si no andamos completamente seguros en el terreno de la ornamentación, pongamos por caso.

Ahí cabría agarrarse a la primera tabla de salvación para intuitivos y reciclables y otros naufragos: **Es más importante el efecto global que los detalles**, afirmación que corroboraría Haydn y cualquiera de sus contemporáneos. Y ¿cuál debe ser el efecto global de Haydn? Cuidado con caer en la trampa: no cabe sólo buscar las indicaciones expresas de carácter, de tempo, de articulación, las indicaciones tanto más escasas en ediciones urtext: Haydn escribía en formas tradicionales y conocidas, como la sonata o las variaciones, y cada forma llevaba sus convenciones interpretativas y sus efectos esperados: así, por ejemplo, si sabemos que la música de Haydn se interpretaba en ambientes cortesanos y refinados y que respiraba elegancia y gracia rococó, ¿a qué esperamos para reflejarlo en nuestras versiones? Si no se esperaba una gran oscilación del tempo dentro de un mismo movimiento, no hacía falta indicar nada al respecto, pero si era necesario un contraste más marcado entre un movimiento y otro, era suficiente con la indicación correspondiente en el encabezamiento, que valía para “recordar” la convención. Tampoco era necesario recordar en cada *allegro* que hubiera que marcar bien los temas, tocar con más articulación y énfasis, separar las anacrusas, etc.: una vez valía por todas. Es decir: si la indicación **allegro** llevaba asociada toda una serie de connotaciones, la mera indicación bastaba para recordarlas todas a la vez; y lo mismo se

## EL EFECTO GLOBAL

diría de un tiempo lento, el **adagio** por antonomasia; expresividad, lirismo, mayor rubato, sonoridad más suave... Obsérvese: una sonoridad global más suave que el **allegro** se sobreentendería automáticamente por el hecho de ser un **adagio**, como en un clavicémbalo se interpretaría el movimiento entero en un registro más suave. Incluso cuando hay indicaciones dinámicas, cosa que no ocurre en las sonatas de la primera época de Haydn, se olvida a menudo la convención de sobreentender el primer **forte** de un movimiento, particularmente un **allegro**: sólo se indicaba dinámica en el primer tema si ésta era sorprendente y excepcional, es decir **piano** (contra la tradición de empezar con un ritornello o “tutti” orquestal). Por algo la instrucción musical incluía los conocimientos de estas convenciones de validez general, como la siguiente, del tratado de C.P. Emanuel Bach **Versuch die wahre Art das Clavier zu spielen** (1753), vademécum inseparable de Haydn durante toda su vida y aplicable enteramente a su obra:

“En general, la vivacidad de los allegros se expresa por medio de una articulación más marcada, y la ternura de los adagios, con sonidos más amplios y ligados. El intérprete debe observar estas características de los allegros y de los adagios inclusive cuando no están expresamente indicadas en la partitura (...) y digo “en general” porque sé muy bien que, de hecho, cualquier tipo de articulación puede aparecer en cualquier tempo.” (III, 5)

## LA ARTICULACIÓN

El espíritu de esta cita nos recuerda una regla de oro para la interpretación de esta música: lo que se sobreentiende ya no hace falta indicarlo, y lo que se indica **es lo que no se sobreentendería**. Y la letra nos lleva al siguiente punto importante: la articulación. Y ¿qué es lo que se sobreentendería sobre articulación en la época de Haydn o de Bach? ¡Cielos, qué pregunta!, ¿por qué no habérsela hecho unos cuantos años antes?, antes de haber estudiado fugas enteras de Bach con un legato interminable e impertinente o martilleando el tema nota por nota, sólo porque “en la partitura no dice nada de eso”. Si no dice nada, es porque no quiere nada “excepcional”. Si se quieren reglas para la articulación “normal” o “natural”, también las hay; además de la indicada por C.P.E. Bach en relación con el tempo, podrían resumirse así: articulación por grupos naturales dentro del compás (grupos de 2 o de 4 notas en ritmos binarios, de 3 o de 6 cuando hay tresillos...), mayor articulación en saltos que en grados conjuntos, separación más marcada ante una nota acentuada o de

mayor relieve por cualquier razón, en ritmos punteados (  ) y en general siempre que se requiere un carácter más “rítmico”. Por el contrario, el legato estaría en su sitio en un pasaje de carácter más “lánguido”, en grados conjuntos y especialmente con cromatismos, en la resolución de una apoyatura, en un grupo natural de notas con carácter melismático, en una figuración armónica acompañante...

Mucho menos problemática es la articulación cuando va expresamente indicada con los signos correspondientes (otra cosa es la tradición de no hacer ni caso de ellos), que además llevan implícita la acentuación. Ésta se aparta de la jerarquía natural de tiempos fuertes y débiles, exactamente igual que la articulación “excepcional” se aparta de la natural o esperada: ligero apoyo en la primera nota de cualquier ligadura, aun cuando sea a contratiempo, apoyo en **cada nota** bajo una indicación de “portato” (que, dicho sea de paso, para Haydn pueden ser los simples puntos aún sin ligadura) en contradicción con la norma general de apoyar **sólo** los tiempos o partes fuertes del compás, ataque más seco y acentuado en un auténtico “staccato” (para Haydn). El “sforzando”, sólo presente en la última época de Haydn, sería un acento o énfasis expresivo también muy frecuente a contratiempo, pero desligado de cualquier vinculación con una articulación determinada (simplemente, un acento). Obsérvese la sutil oposición semántica que se establece entre un pasaje “legato” y el mismo pasaje sin ligadura expresa ni ningún otro signo de articulación (la observación es válida también para Mozart): el “legato” también permite hacer un fraseo flexible y dúctil pero prohíbe rigurosamente dar acentos internos dentro de la misma ligadura (de hecho el “staccato” también lo prohíbe, pues requiere ataques iguales), y únicamente la notación sin signos de articulación es una indicación “expresa” de que se recupera la articulación natural y la jerarquía de tiempos fuertes y débiles. Igual que el castellano no requiere tildes para las palabras llanas... De ahí la extrema importancia de trabajar sobre el urtext. Y de entender que en el **urtext** no “falta” nada.

La referencia al urtext nos obliga a entrar en el capítulo de detalles. Existen diversas ediciones urtext de esas obras de repertorio, y parece que las diferencias que pueda haber entre ellas, aunque sean de detalle, preocupan a muchos: ¿Por qué, si las dos son “urtext”, hay diferencias entre dos ediciones? No hay más que leer el prólogo de cualquiera de ellas para encontrar la respuesta: no siempre existe un **solo** original de cada obra, y ni siquiera un

## LOS DETALLES

manuscrito autógrafo indiscutible, ni siempre el manuscrito resulta claramente legible para el transcriptor, y cada editor puede adoptar un criterio distinto para resolver las incongruencias internas o errores involuntarios del propio compositor. Consúltese en cada caso el prólogo o las notas críticas y se verá cómo el mismo editor justifica siempre estas pequeñas diferencias, cita las fuentes usadas y distingue editorialmente los signos no originales. Nunca estas diferencias comportan cambios esenciales, a menudo son meras grafías intercambiables o fases lógicas en la elaboración de una obra.

Donde encontramos el terreno abonado para estas diferencias es en la ornamentación, que es el más importante de los “detalles” que cambian de una edición a otra. Hay dos razones de peso: una, la inestabilidad del propio sistema de notación de los adornos; la otra, la libertad del autor de añadir o cambiar detalles ornamentales en una obra cada vez que se copiaba o editaba. En este punto hay que tener en cuenta que la ornamentación formaba parte de la expresión, más que del texto, y que era tan libre y subjetiva como aquélla. Desde la época barroca, la ornamentación era algo personal, que daba un gran margen de libertad al interpretar la ornamentación escrita sin rigidez. Por eso tampoco había reglas rígidas. Si se daban algunas normas, éstas eran meramente orientativas para los principiantes; o si en las tablas de ornamentación se realizaban algunos adornos en notas reales, era también como ejemplo ilustrativo y no para imponer una versión única, con un número preciso de notas. Esto es precisamente lo que inquieta a muchos: que un mismo trino se pueda hacer con más o con menos notas, por la nota auxiliar o por la real, con terminación o sin ella... ¡con lo cómodo que sería que no hubiera más que una versión correcta de cada adorno! y fácil de aprender..., ¡y de enseñar!

## LA ORNAMENTACIÓN EN HAYDN

Sin embargo, quien quiera conocer el sistema de ornamentación utilizado por Haydn, con los signos que usa con más frecuencia y su interpretación más recomendable, tiene unos magníficos resúmenes, por ejemplo en los prólogos de estas mismas ediciones, como el de Christa Landon en la **Wiener Urtext**. Valgan sólo las siguientes observaciones sobre cuatro puntos concretos de la ornamentación en Haydn: las apoyaturas, los trinos, el signo  y la cuestión de anticipar o no los arpeggios y otros adornos en general.

a) **Apoyaturas.** Haydn probablemente se asombraría ante nuestra preocupación por su longitud y el poco cuidado en lo más esencial: su resolución ligada y siempre en disminuyendo. En cuanto a su longitud, la norma simplista de

que debe comerse la mitad de la nota real, de los mini-resúmenes expeditivos para salir del paso, procede de una falsa interpretación de lo que dice C.P.E. Bach al respecto: “La regla usual para la duración de las apoyaturas es que toman de la siguiente nota de repartición binaria la mitad de su valor, y dos tercios de una de repartición ternaria (...)” (II,II); pero que en el Tratado no es más que el preámbulo para una disquisición de páginas y páginas sobre el porqué esta norma tiene más excepciones que casos regulares. Atiéndase, simplemente, a la riqueza de expresividad que puede obtenerse con una matización sutil de apoyaturas de distinta duración.

b) **Trinos.** Haydn sigue la tradición barroca de atacar los trinos por la apoyatura superior. Pero esta tradición tenía también una notable excepción: los trinos que no son precisamente “atacados”:



Aparte de este caso del “trino ligado” (llamado también “semitrino” si es muy corto), podrían reconocerse en Haydn otros trinos o trinitos atacados por la nota real, de tradición italiana, equivalentes a nuestro “mordente superior” acentuado, que C.P. E. Bach también recoge como novedad excepcional, pero recomienda indicarlo siempre con la notación



para no confundirlo nunca con el “semitrino”, que según él está formado por las mismas notas pero no es jamás acentuado y le corresponde en exclusiva el signo  $\text{tr}$ . Ni Haydn ni sus sucesores siguieron esta recomendación gráfica, con lo cual, mientras que no presenta ningún problema la interpretación del grupo , en el caso inverso  caben dos interpretaciones:

la “moderna” con tres notas y la “barroca” con cuatro. Es el caso del tema de la Sonata XVI/37 (numeración de Hoboken):

*Allegro con brio*

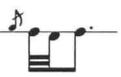


Las que no proceden son: ni la versión anticipada, contradictoria con el carácter rítmico del mordente, ni la versión en tresillos regulares, destacado

nota por nota: , que es una figuración muy usada por Haydn... cuando la quiere. La elección del tipo de trino y de su longitud resulta siempre un tanto ambigua y permite

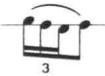
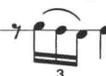
varias opciones: En el pasaje: puede dudarse entre trino por la auxiliar superior, por encontrarse en parte fuerte, y trino mordente por la nota real, por el carácter legato de los grados conjuntos y tempo moderado.



c) El signo . Parece que es propio de la escritura manuscrita y a veces descuidada de Haydn y que su significado oscila entre el de  y el de . De hecho, poco importa el nombre del adorno, cuando en general le conviene una realización como grupeto  en un contexto rítmico y acentuado ( ver Sonata XVI/I, I mov.).

En la Sonata XVI/3 (I mov.) se opone al trino con y sin terminación, con los que alterna sin llegar a confundirse, a juzgar por la notación consistente.

d) ¿Anticipaciones? Según todas las normas y recomendaciones de la época, todos los adornos se atacan sobre el tiempo y toman su valor de la nota real. “De acuerdo con esta regla, son las notas de adorno y no la nota principal las que atacan junto con el bajo o con el resto del acorde. (...)” (Bach, II, 24). A pesar de esta inflexibilidad teórica, cabría una cierta libertad en ciertos pasajes ligados, relacionada con el rubato, particularmente en la realización de grupetos melódicos y de trinos ligados, siempre en parte débil del compás, pero jamás en tiempo fuerte. Tómese, por ejemplo, el primer tiempo de la Sonata Hob. XVI/35: obsérvese cómo al grupeto  le conviene siempre la reali-

zación  pero no siempre 

Ejemplos como el inicio del tema



o el grupeto en



demuestran que es posible una especie de arpeggio o de adorno anticipado, pero también demuestran que, cuando los quiere, utiliza una grafía claramente anacrúsica.

Permítase un último ejemplo para cuestionar la validez del concepto de “exactitud” aplicado a un hecho artístico como es el de la interpretación. Esta vez relacionado con la realización rítmica de una figura con puntillo, o mejor dicho de la nota corta que le sigue:

LA “EXACTITUD”



¿Cómo hay que realizar el **do** del final del primer compás para que se pueda decir que es una ejecución “exacta”? ¿junto con la semicorchea correspondiente de la otra mano?, ¿y por qué no desplazándola y tocándola algo más tarde? Una versión sería más exacta en un sentido, en la correspondencia vertical, y la otra sería más exacta en la continuidad melódica de las semicorcheas, que en el compás siguiente son de seisillo.

Ni la exactitud ni la corrección tienen nada que ver con el arte. Si en una tirada de semicorcheas de un pasaje brillante hay que medirlas bien iguales, no es por ser más correcto, es por ser más rítmico, que esto sí es una virtud. Como lo es la flexibilidad que da el rubato bien controlado a un pasaje lento o expresivo. Las aplicaciones que puedan tener todas estas consideraciones en el terreno de la pedagogía de la música, de la forma y el proceso de enseñanza, deben ser objeto de una profunda reflexión.