

EL TEMPO RUBATO DE CHOPIN EN SU CONTEXTO *

David Rowland

Tempo rubato se ha definido de maneras muy diferentes durante los últimos doscientos cincuenta años. Su definición más amplia hace referencia a la práctica de acelerar y ralentizar el tempo dentro de un pasaje. Riemann, por ejemplo, especifica que "*Tempo rubato* es el tratamiento libre de pasajes de una expresión y pasión notables, que resalta convincentemente el *stringendo-calando* en la matización de las frases, un rasgo que, por regla general, pasa inadvertido."¹ Algunas definiciones, como la de Fuller-Maitland, restringen el flujo y reflujo rítmico con vistas a otorgar a cada compás exactamente la misma duración:

RUBATO, lit. "robado", en referencia a los valores de las notas, que se disminuyen en un lugar y se aumentan en otro. El término se utiliza, principalmente en la música instrumental, para indicar un tipo especial de licencia permitida de cara a resaltar la expresividad. Consiste en un ligero aflojamiento o aceleración *ad libitum* del tempo en un pasaje dado, de acuerdo con la regla inmutable según la cual, en todos los pasajes de este tipo, aquellos compases en los que se adopte esta licencia deben tener exactamente la misma duración que el resto de los compases del movimiento, de modo que si la primera parte del compás se interpreta lentamente, la otra parte debe abordarse más rápidamente del tempo habitual del movimiento a modo de compensación; y viceversa, si se acelera al principio del compás debe producirse un *rallentando* al final.²

Otros van aún más allá e insisten en que la parte de acompañamiento debe mantener estrictamente el tempo, mientras que la melodía anticipa, o se queda rezagada con respecto al pulso, lo que provoca una falta de sincronización entre las dos voces. Esta técnica, de una importancia vital para un estudio

*. *Chopin's tempo rubato in context*, en *Chopin's Studies 2*, editado por Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 1994 (págs. 199-213).

1. Hugo Riemann, *Musik-Lexikon* (Leipzig, 1882), trad. John Shedlock como *Dictionary of Music* (Londres, 1893-97), s.v., "Rubato".

Cuando se citan traducciones, así como títulos originales, las referencias al texto y la página pertenecen a la traducción.

2. J. A. Fuller-Maitland, "Rubato", en *A Dictionary of Music and Musicians*, ed. George Grove (Londres, 1883), vol. III, pág. 188.

del rubato en Chopin, aparece descrita en una serie de fuentes de los siglos XVIII y XIX: la traducción inglesa (1742) del tratado de canto de Tosi (1723) constituye un ejemplo citado con frecuencia que se refiere a la utilización de este tipo de rubato tanto en la música instrumental como en la vocal ("MR G", el traductor inglés del siglo XVIII, glosa las indicaciones de Tosi):

El robo del tiempo, en la música patética, es un hurto honorable en alguien que canta mejor que otros, siempre que lleve a cabo la restitución con ingenio.

Mr. G. Nuestro autor ha mencionado con frecuencia el tempo; la consideración hacia él, su estricto mantenimiento, y con cuánta frecuencia se desdeña y se pasa por alto. En este punto, al hablar de robar el tempo, se refiere especialmente al vocal, o a la interpretación a cargo de un solo instrumento en la música patética y delicada; cuando el bajo mantiene exactamente el mismo pulso, la otra parte se retrasa o se adelanta de un modo singular en aras de la expresividad, pero tras ello recupera la exactitud y es el bajo quien vuelve a guiarla.³

La literatura reciente sobre la práctica interpretativa utiliza estas categorías para diferenciar la flexibilidad rítmica de los diversos intérpretes⁴ y el fruto de este enfoque son dos importantes conclusiones. En primer lugar, determinados tipos de flexibilidad rítmica han estado tanto de moda como trasnochados en los diferentes estadios de la historia de la interpretación. El declive del uso del tipo no sincronizado de rubato en nuestro siglo, al menos en el repertorio instrumental "clásico", constituye un notable ejemplo de ello.⁵ En segundo lugar, entre los intérpretes de la misma generación, aunque pertenecientes quizás a tradiciones interpretativas diferentes, existen opiniones contradictorias en relación con la adecuación de uno u otro tipo de rubato. Como ha señalado Niecks: "Sobre todo [...] tenemos que tener en cuenta que el *tempo rubato* es un género que abarca numerosas especies. En suma, el *tempo rubato* de Chopin no es el de Liszt, el de Liszt no es el de Henselt, y así sucesivamente."⁶

A la vista de estas dos conclusiones, es importante valorar las diversas versiones del rubato de Chopin en el contexto de las tradiciones interpretativas en las que se formó el compositor, los diferentes estilos de ejecución existentes en sus años de madurez y las corrientes interpretativas en vida de sus analistas.

3. Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (Bologna, 1723), trad., con añadidos, de John Ernest Galliard como *Observations on the Florid Song* (Londres, 1742; ed. Michael Pilkington, Londres, 1987), págs. 70-71 (de. 1987).

4. Véase, por ejemplo, Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music* (Bloomington, 1988), capítulo 10, y Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style* (Cambridge, 1992), parte 1. Jean-Jacques Eigeldinger adopta estas categorías en su estudio del rubato de Chopin en *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils* (a partir de ahora *CPT*), trad. Naomi Shohet con Krysia Osostowicz y Roy Howat, ed. Roy Howat (Cambridge, 1986), pág. 120.

5. Véase Philip, *Early Recordings*, parte 1, capítulo 2. El rubato no sincronizado sigue siendo habitual en el jazz y en la música "popular".

6. Frederick Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, 3ª ed., 2 vols. (Londres, 1902), vol. II, pág. 101.

Flexibilidad rítmica en los estilos interpretativos del siglo XVIII

En el siglo XVIII, la flexibilidad rítmica de diversos tipos fue algo intrínseco a la interpretación. El *Versuch* de C. P. E. Bach, por ejemplo, menciona una serie de casos en los que el intérprete no debe ajustarse a un tempo estricto:

La figura 178 [véase Ejemplo 1] contiene diversos ejemplos en los que determinadas notas y silencios deberían prolongarse más allá de su duración escrita, en aras del afecto. En algunos casos he escrito detalladamente estos valores alargados; en otros me he limitado a indicarlos con una crucecita. El ejemplo *a* muestra cómo puede retardarse oportunamente una melodía con dos acompañamientos diferentes. En general este retardo se ajusta mejor a los tempos lentos o moderados que a los muy rápidos. Existen más ejemplos en el allegro inicial y en el posterior adagio de la Sonata núm. 6 en Si menor de mi segunda obra impresa [las Sonatas de Württemberg]; especialmente en el adagio, en el que una melodía en octavas se transporta en tres ocasiones sobre notas rápidas en la mano izquierda. Cada transposición puede interpretarse eficazmente si se acelera gradual y levemente para aminorar el tempo inmediatamente después. En la ejecución *affettuoso*, el intérprete debe evitar los retardos frecuentes y excesivos, ya que tienden a arrastrar el tempo. El afecto propiamente dicho tiende fácilmente a este defecto. De ahí que haya que esforzarse al máximo a pesar de la belleza del detalle para mantener el tempo al final de una pieza exactamente igual que al comienzo, una tarea extraordinariamente difícil [...]. Los pasajes de una pieza en modo mayor que se repiten en menor pueden alargarse un poco en su repetición con vistas a resaltar el afecto. Al llegar a un calderón que expresa languidez, ternura o tristeza, se acostumbra a ralentizar ligeramente el tempo. Esto nos conduce al tempo rubato. Su indicación es sencillamente la presencia de más o menos notas de las contenidas en la división normal del compás. Un compás en su totalidad, parte del mismo o varios compases pueden, por decirlo así, distorsionarse de este modo.⁷

The image shows four staves of musical notation in a single system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. The first staff has a treble clef and contains a sequence of notes with '+' signs above them, indicating where to prolong the notes. The second staff has a treble clef and contains a sequence of notes with '+' signs above them. The third staff has a treble clef and contains a sequence of notes with '+' signs above them. The fourth staff has a treble clef and contains a sequence of notes with '+' signs above them. The notation is complex, with many accidentals and rhythmic values.

Ejemplo 1

7. Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 vols. (Berlín, 1753, 1762), trad. William J. Mitchell como *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (Nueva York, 1949), págs. 160-1.

Las palabras de Bach encontraron eco en una serie de fuentes, fundamentalmente la *Klavierschule* de Türk de 1789⁸, que se encuadra en una tradición interpretativa similar (Türk estuvo vinculado de diversos modos con la familia Bach). No obstante, otros autores del siglo XVIII se muestran más cautelosos. Leopold Mozart, por ejemplo, se esforzó por incidir en un estilo interpretativo estrictamente rítmico⁹ y su hijo, Wolfgang, parece haber seguido su ejemplo, dando cabida a un tipo de rubato no sincronizado pero subrayando sin embargo la necesidad de guardar un tempo estricto durante la interpretación. Una carta fechada el 24 de octubre de 1777, escrita en Ausburgo, describe el encuentro de Wolfgang con la hija de Stein, el constructor de pianos, y el pianista Beecke, ambos considerados como excelentes intérpretes. Es posible que las incisivas observaciones de Wolfgang en relación con su ejecución reflejen ciertas deficiencias técnicas, pero revelan también quizás sus sensaciones sobre una escuela interpretativa hacia la que mostraba una escasa simpatía:

Ella pone los ojos en blanco y sonríe. Cuando se repite un pasaje, lo toca más lentamente la segunda vez. Si ha de tocarse una tercera vez, entonces lo toca aún más despacio [...] Además, ella nunca adquirirá el más esencial, el más difícil y el requisito principal de la música, que es el tempo, porque desde su infancia ha hecho todo lo posible por no tocar a tiempo. Herr Stein y yo hablamos de este asunto durante al menos dos horas y casi lo he convertido, ya que ahora me pide consejo sobre cualquier cosa. El solía entusiasmarse con Beecke; pero ahora ve y oye que yo toco mejor, que yo no hago muecas, y que sin embargo *toco con tal expresividad* que, como él mismo confiesa, nadie hasta ahora ha podido obtener tan buenos resultados de sus pianofortes. Todo el mundo se asombra de que *yo puedo siempre mantener un tempo estricto*. Lo que esta gente no puede comprender es que en un Adagio en tempo rubato la mano izquierda debe seguir tocando en un tempo estricto. Con ellos la mano izquierda siempre sigue el ejemplo de la otra.¹⁰

El rubato no sincronizado que Mozart describía aparece referido en una serie de tratados del siglo XVIII, muchos de los cuales (como el de Leopold Mozart) estudian la interpretación de solistas acompañados por una orquesta. Sin embargo, el alcance preciso de su utilización por parte de los instrumentistas de tecla en obras a solo es incierto. Algunos intérpretes se valieron evidentemente de este estilo, como la Condesa von Hatzfeld (“a menudo se oye su tempo rubato, cuyo pulso no es en absoluto inestable”¹¹). Pero la independencia rítmica de las dos manos es, de este modo, considerablemente más difícil para el intérprete que la independencia rítmica de un solista y una orquesta, lo que sugiere que es posible que su empleo fuera infrecuente

8. Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule* (Leipzig y Halle, 1789; 2ª ed., 1802), trad. Raymond H. Hagg como *School of Clavier Playing* (Lincoln, Nebraska y Londres, 1982), esp. Capítulo 6, parte 5.

9. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Ausburgo, 1756, con varias ediciones posteriores), trad. Editha Klocker como *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* (Londres, 1751), págs. 223-24.

10. *The Letters of Mozart and his Family*, ed. Emily Anderson, 3ª ed. (Londres, 1985), págs. 339-40; las cursivas son mías.

11. Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik* (Hamburgo, 1783), págs. 387-88, trad. Rosenblum, *Performance Practices*, pág. 380.

en la interpretación de instrumentos de tecla a solo y lo que explica quizás por qué los oyentes se quedaban aparentemente tan “asombrados” ante la interpretación de Mozart.

El rubato no sincronizado a partir de 1800

Existen algunas indicaciones de que la popularidad del estilo de rubato no sincronizado practicado por los Mozart y otros estaba declinando a comienzos del siglo XIX, posiblemente en favor de otros tipos de rubato. En 1808 Koch describía

esa manera de interpretar este o aquel pasaje cantabile de una parte solista, en la que el intérprete se apartaba del movimiento asumido del tempo y de la distribución habitual de los valores de las notas y ejecutaba la línea melódica como si no existiera una división fija del pulso, mientras que el acompañamiento tocaba ajustándose de un modo absolutamente estricto al tempo. Franz Benda, entre otros, se valió frecuentemente de este modo de interpretación como un medio especial de expresión en los movimientos Adagio de sus conciertos y sus sonatas. Aunque hay [...] virtuosos que [...] recurren ocasionalmente a un estilo interpretativo similar [...] existe todavía habitualmente tan sólo una desviación mucho menos perceptible del tempo que en épocas anteriores, de modo que puede mantenerse que ese tipo de ejecución [...] es en la actualidad obsoleto. El incumplimiento [...] puede que sea mucho más ventajoso que perjudicial para el arte [...] en parte porque los compositores modernos elaboran profusamente la melodía de los movimientos Adagio de sus conciertos [...].¹²

Con el crecimiento de la industria editorial musical, los compositores tendieron realmente a elaborar líneas melódicas ornamentadas con todo detalle, aunque es posible que Koch estuviera sacando conclusiones exageradas de la notación musical cuando sugiere que el rubato no sincronizado era un arte moribundo: diversas fuentes indican que la tradición prosiguió en el siglo XIX, aunque entre un número limitado de intérpretes. Aproximadamente en la misma época en la que estaba escribiendo Koch, Dussek, uno de los pianistas más influyentes de París, utilizaba evidentemente un estilo de rubato no sincronizado:

A Dussek le gustaba mucho el Rubato, aunque nunca escribió esta palabra en su música; Dussek había intentado expresarlo visiblemente por medio de síncopas; pero si hubiera que verter esas síncopas exactamente, estaríamos muy lejos de tocar con sus maneras dulces y deliciosas. El prescindía de ellas y se contentaba con escribir *espressivo*. ¡Qué afortunados fueron quienes le oyeron tocar su música de ese modo! ¡Aunque más afortunados son aún quienes puedan imitarlo!¹³

Algunos de los alumnos de Dussek en París cultivaron esta tradición. Uno de ellos, Hélène Montgeroult, escribió en 1822 un tratado para piano en tres volúmenes que contiene estudios para diversos aspectos de la técnica pianística. Uno de estos estudios presenta una sencilla

12. Heinrich Christoph Koch, “Über den technischen Ausdruck: Tempo rubato”, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10/33 (1808), cols. 518-19, trad. Rosenblum, *Performance Practices*, pág. 376.

13. *Le Pianiste*, 1/5 (1834), pág. 78; la traducción es mía.

melodía en la mano derecha sin subdivisiones complejas del pulso acompañada por la mano izquierda. Parte del prefacio de la pieza reza así:

La mano izquierda debe ser completamente independiente de la derecha. Hay momentos en los que la expresión exige que la voz más aguda alargue un poco el valor de ciertas notas; el acompañamiento no debe nunca alterarse. La anticipación o alargamiento dentro del compás sirve con frecuencia a la expresión; pero si una mano deja de mantener una elegante desenvoltura no se produce más que un desagradable problema de conjunción. Esta anticipación es lo que se conoce en Italia como TEMPO ROBATO.¹⁴

Aproximadamente una década más tarde, una técnica similar aparece descrita en el tratado de violín de Baillot.¹⁵ También apareció recogida fuera de París en, por ejemplo, el método de pianoforte de Hummel, que apareció simultáneamente en Viena, París y Londres en 1828. Sin embargo, al contrario que el ejemplo de Montgeroult, en el que la parte de la mano derecha presenta valores relativamente largos, y en el que el efecto de la no sincronización será por tanto más pronunciado, los ejemplos de Hummel contienen adornos que utilizan valores más rápidos con complejas subdivisiones del compás o de la parte (grupos de quince, diecisiete, diecinueve notas, etc.) sobre un sencillo acompañamiento de la mano izquierda en tresillos. El rubato, en otras palabras, no se pondrá de manifiesto con tanta inmediatez para el oyente. Sin embargo, se explican con todo detalle los principios generales de independencia de las manos y del pulso estricto en la parte de acompañamiento:

Observaciones. En este tipo de pasajes debe tenerse en cuenta:

1. que cada mano debe actuar independientemente
2. que la mano izquierda debe mantener el pulso estrictamente, ya que es aquí donde se encuentra la base firme sobre la cual se cimientan las notas de adorno, agrupadas en diversos números, y sin ninguna distribución regular por lo que respecta al compás.¹⁶

Parece ser que el rubato no sincronizado descrito por Hummel, que depende de los valores rápidos agrupados irregularmente, se practicó más profusamente que el tipo que aparece recogido en el método de Montgeroult, a juzgar por el número de compositores que escribieron texturas similares a las de Hummel, en contraste con las indicaciones relativamente infrecuentes de la forma más extrema.

Resulta interesante comparar los comentarios de Czerny con los de Hummel. Czerny estudia pasajes semejantes a los del método de Hummel (con partes floridas pero agrupadas irregularmente para la mano derecha) y da a entender que se producirá un cierto grado de no

14. Hélène Montgeroult, *Cours complet pour l'enseignement du fortepiano*, 2 vols. (París, ca. 1825), vol. II, pág. 92; la traducción es mía.

15. Pierre Baillot, *L'art du violon* (París, 1834), págs. 136-7.

16. Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-forte Spiel* (Viena, 1828), trad. como *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions on the Art of Playing the Pianoforte* (Londres, 1828), parte 3, pág. 53.

sincronización dentro de las partes principales del compás. Pero también estudia casos en los que el acompañamiento de la mano izquierda debe seguir la parte de la mano derecha a la hora de acelerar o ralentizar, de modo que las dos voces coincidan en las partes importantes.¹⁷ Al hacerlo así estaba defendiendo un estilo de ejecución que era esencialmente diferente del de Mozart o Dussek, pero que era casi con toda certeza más representativo del pianismo de su tiempo.

La forma de rubato no sincronizado solía describirse como una técnica de una dificultad extraordinaria que planteaba grandes retos al intérprete solista. En su forma más extrema fue practicada por un grupo muy selecto de pianistas, pero pervivió durante el siglo XIX y hasta el siglo XX en la ejecución de pianistas como Paderewsky, Pachmann y Rosenthal.¹⁸ Ha sido sólo recientemente cuando parece haber caído en desuso.

La evolución de la flexibilidad rítmica en el siglo XIX

Mientras que el rubato no sincronizado siguió gozando de popularidad entre al menos un número reducido de pianistas a partir de finales del siglo XVIII, en torno a 1800 se produjeron cambios significativos en el modo en que los intérpretes se aproximaban al ritmo, especialmente, aunque no de manera exclusiva, en Francia.

París se estaba convirtiendo a comienzos del siglo XIX en un importante centro de actividad pianística. Las novedades en la interpretación y en la escritura de texturas para teclado surgían allí y no era sino más tarde cuando eran adoptadas por los pianistas de otros lugares de Europa.¹⁹ Una de las nuevas tendencias en la interpretación era un modo de ejecución “expresivo” en el que no había que observar un pulso estricto. Louis Adam, una figura importante, aunque algo conservadora, durante estos años se manifestó en contra de estas innovaciones en su muy influyente método de 1804:

Algunas personas han intentado iniciar una tendencia a interpretar sin guardar el pulso, tocando todos los géneros musicales como una fantasía, preludio o capricho. Se cree que así se realza la expresión de la pieza, aunque lo que se hace en la práctica es distorsionarla hasta el punto de dificultar su reconocimiento. Naturalmente, la expresividad requiere que ciertas notas de la melodía se ralenticen o se aceleren; no obstante, estas fluctuaciones no deben utilizarse continuamente durante toda la pieza, sino sólo en lugares en los que la expresión de

17. Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschule Op. 500* (Viena, 1838-39), trad. James Alexander Hamilton como *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School* (Londres, 1838-39), parte 3, págs. 31-50.

18. Philip, *Early Recordings*, parte 1, pág. 47.

19. Véase, por ejemplo, David Rowland, “The Nocturne: Development of a New Style”, en *The Cambridge Companion to Chopin*, ed. Jim Samson (Cambridge, 1992), págs. 32-49.

una melodía lánguida o la pasión de una agitada demande un tempo más lento o más animado. En este caso es la melodía la que debería alterarse, mientras que el bajo debe mantener estrictamente el pulso.²⁰

La tendencia descrita por Adam no estaba confinada exclusivamente a París: pueden encontrarse, por ejemplo, indicios de un enfoque similar en la ejecución de Beethoven aproximadamente en la misma época. Ferdinand Ries recordaba que hacia 1800 Beethoven “en general [...] tocaba sus propias composiciones muy caprichosamente, aunque normalmente mantenía un ritmo muy uniforme y sólo de manera ocasional, pero muy raramente, aceleraba algo el tempo. En ocasiones refrenaba el tempo en su crescendo con un ritardando, que producía un efecto hermoso y muy sorprendente.”²¹ Newman señala que la tendencia a variar el tempo se acentuó en el posterior estilo beethoveniano.²² Weber parece haber adoptado también una aproximación flexible al tempo: “el pulso, el tempo, no debe ser un tirano controlador ni un martillo mecánico y azotador; debe ser para una pieza de música lo que son los latidos del corazón para la vida de un hombre.”²³

No obstante, entre los pianistas de la escuela vienesa, había muchos que siguieron siendo conservadores en su enfoque de la flexibilidad de tempo. El más importante de todos ellos fue Hummel, quien tenía mucho que decir sobre el tema:

En la actualidad, muchos intérpretes se esfuerzan por aportar la ausencia de un sentimiento interno natural por medio de una apariencia del mismo; por ejemplo,

1. con distorsiones del cuerpo y elevaciones antinaturales de los brazos;
2. con un perpetuo tintineo, producido por la utilización constante de los pedales;
3. con el arrastre o el aflojamiento del pulso, (*tempo rubato*), introducido en todo momento y hasta la saciedad [...].²⁴

Sin embargo, incluso Hummel defendía algún grado de flexibilidad, dentro de ciertos límites:

El *Allegro* requiere brillantez, fuerza, precisión en la ejecución y una centelleante elasticidad en los dedos. Los pasajes cantables que alberga [...] deben tocarse con una cierta relajación en lo que respecta al pulso para poder otorgarles el efecto necesario; pero no debemos desviarnos en exceso del movimiento predominante porque, al hacerlo así, la unidad del conjunto se resentirá y la pieza degenerará en una mera rapsodia [...].

20. Louis Adam, *Méthode de piano du Conservatoire* (París, 1804), pág. 160, traducido en *CPT*, pág. 119.

21. Franz Gerhard Wegeler y Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Coblenza, 1838), trad. Frederick Noonan como *Remembering Beethoven*, con un prólogo de Christopher Hogwood y una introducción de Eva Badura-Skoda (Londres, 1988), pág. 94.

22. William S. Newman, *Beethoven on Beethoven* (Londres y Nueva York, 1988), capítulo 4.

23. Carl Maria von Weber, “Tempo-Bezeichnungen nach Mälzl's Metronom zur Oper Euryanthe”, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 50/8 (1848), col. 127, trad. Newman, Beethoven, pág. 112.

24. Hummel, *Instructions*, parte 3, pág. 41.

El intérprete no debe titubear en lo referente al pulso en cada compás; pero ya se trate de pasajes de melodía o de mera ejecución, incluso desde el primer compás, debe aferrarse firmemente a él y preservar con serenidad el pulso preciso [...].²⁵

Toda relajación del pulso en compases concretos, y en breves pasajes de melodía, en ideas agradables e intermedias, debe tener lugar casi imperceptiblemente [...].²⁶

Czerny subrayó el carácter conservador del estilo interpretativo de Hummel al señalar que “el propio Hummel tocaba sus composiciones en un tempo tan estricto que casi siempre podríamos dejar que el metrónomo marcara el pulso de su ejecución.”²⁷

Entretanto, París siguió convirtiéndose en el centro de una escuela más “expresiva” y liberal, siguiendo la tendencia de principios de siglo observada por Louis Adam. Kalkbrenner fue uno de los intérpretes y profesores más influyentes de París durante la década de 1820 y su método de piano sugiere que miraba con buenos ojos estas innovaciones. El texto de su tratado menciona que “todas las terminaciones de las frases *cantabile* deben retrasarse [...] cuando tiene lugar un cambio frecuente de armonía, o cuando las modulaciones se suceden rápidamente el movimiento debe retrasarse”²⁸ y los ejemplos musicales con los que se cierra el método contienen diversos casos dentro de cada pieza. No obstante, resulta significativo que estos ejemplos musicales no contengan indicaciones para acelerar el tempo, un elemento notacional que habría de surgir más tarde, aunque nunca en la misma medida que las indicaciones para aminorar la velocidad.

De todos los virtuosos del segundo cuarto del siglo XIX que se establecieron en París mientras proseguían sus giras por Europa, Liszt fue el pianista más renombrado por su concepción tan flexible del ritmo. En 1842, por ejemplo, tocó para un público muy numeroso en San Petersburgo entre el que se encontraba Glinka, que proclamó que “Liszt toca en ocasiones de un modo superlativo, como ningún otro pianista del mundo, pero en otras ocasiones de una manera intolerable, falsificando la expresión, estirando los tempi e introduciendo añadidos en las obras de otros [...]”²⁹

La flexibilidad de tempo constituía una parte importante de la enseñanza de Liszt y éste es el motivo por el que moldeó los estilos interpretativos de numerosos pianistas de la siguiente generación. Hans von Bülow le escribió a su madre:

25. *Ibid.*, parte 3, pág. 41.

26. *Ibid.*, parte 3, pág. 47.

27. Véase nota 42 *infra*.

28. Friedrich Kalkbrenner, *Méthode pour apprendre le pianoforte* (París, 1830), trad. Sabilla Novello como *Method of Learning the Pianoforte* (Londres, 1862), pág. 12.

29. Vladimir Stasov, *List, Sbuman i Berlioz v Rossii [Liszt, Schumann y Berlioz en Rusia]* (San Petersburgo, 1896), pág. 11, trad. Adrian Williams, *Portrait of Liszt* (Oxford, 1990), pág. 187.

Después de oír frecuentemente a Liszt, he realizado ahora un estudio especial de aquello que era especialmente defectuoso en mi manera de tocar, esto es, una cierta incertidumbre de aficionado, una cierta carencia angular de libertad en la concepción, a la que yo mismo debo poner remedio; especialmente en las piezas modernas debo cultivar un mayor *abandono* y, una vez que he superado las dificultades técnicas de una pieza, debo *dejarme ir* más, según cómo me sienta en ese momento [...].³⁰

Bülow se expresaba en términos similares en la correspondencia mantenida con su padre algunos años más tarde: “Mi ejecución pianística ha hecho últimamente grandes progresos; he ganado en elasticidad y en una cierta elegancia virtuosística, que antes se encontraba por completo ausente.”³¹ Otro pianista, William Mason, escribió:

Evidentemente, antes he estado tocando de un modo regular, uniforme. Él [Liszt] se sentó y tocó las mismas frases con un movimiento acentuado, elástico, que lanzó sobre mí una corriente de luz. De esa experiencia única aprendí a producir el mismo efecto, allí donde resultaba adecuado, en casi todas las piezas que tocaba. Con ello quedó erradicado una buena parte de lo que había de mecánico, forzado y antimusical en mi manera de tocar y desarrollé una elasticidad de pulsación que ha durado toda mi vida [...].³²

Tan preocupado estaba Liszt por asegurar la flexibilidad de tempo en la interpretación que luchó por encontrar un medio de fijarla por medio de la notación. En 1870 escribió:

En relación con el engañoso *Tempo rubato* he plasmado el asunto provisionalmente en una breve nota (en el finale de la Sonata en La bemol mayor de Weber); otras apariciones del rubato deben dejarse al gusto y al sentimiento del momento de los intérpretes de más talento. La interpretación metronómica es ciertamente tediosa y disparatada; el tempo y el ritmo deben adaptarse e identificarse con la melodía, la armonía, el acento y la poesía [...]. Pero, ¿cómo indicar todo esto? Me dan escalofríos de pensar en ello.³³

No obstante, ya durante la gestación del *Album d'un voyageur* (1835-6), Liszt había inventado símbolos para indicar pausas sutiles, retóricas, ligeros aflojamientos del tempo y (con mucha menor frecuencia) pequeños incrementos del tempo. Su influencia puede verse también en la flexibilidad de la aproximación al ritmo en, por ejemplo, la edición profusamente anotada por Bülow de las sonatas para piano de Beethoven.

No todo el mundo adoptó el estilo interpretativo de Liszt. Mendelssohn mostró al parecer “el mayor desagrado ante cualquier modificación del tempo que él no hubiera marcado específicamente”³⁴, y menospreció “la tendencia parisina a exagerar la pasión y la desesperación”³⁵. Otro alemán, Friedrich Wieck, fue quizás el crítico más categórico del enfoque moderno y fluido del ritmo. En *Clavier und Gesang* ridiculiza las últimas modas pianísticas proceden-

30. Hans von Bülow, *The Early Correspondence*, trad. y ed. Constance Bache (Londres, 1896), pág. 35.

31. *Ibid.*, pág. 116.

32. William Mason, *Memories of a Musical Life* (Nueva York, 1901), págs. 99-100.

33. *Letters of Franz Liszt*, ed. La Mara, trad. Constance Bache, 2 vols. (Londres, 1984), vol. II, pág. 194.

34. Fuller-Maitland, “Rubato”, pág. 188.

35. Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, ed. Paul Mendelssohn-Bartholdy, 9ª ed. (Leipzig, 1882), vol. II, pág. 41, traducido en *CPT*, pág. 267.

tes de París, esto es, el virtuoso que carece por completo de buen gusto y comedimiento, que sobreutiliza los pedales y gesticula aparatosamente durante la interpretación. Una parte esencial de este estilo interpretativo histriónico tal y como lo condenó Wieck era la flexibilidad de tempo. En un pasaje especialmente sarcástico, le pregunta a un virtuoso de este tipo (el hipotético Herr Forte), “¿dónde aprendió a tocar?”, a lo cual responde:

no aprendió con nadie. Es un genio. Todo surge con naturalidad. La educación habría atenazado su genio, con lo cual tocaría con claridad, corrección, naturalidad y a tempo. Eso sería propio de un diletante. Este alboroto carente de ritmo y de disciplina es lo que recibe el nombre de “genio pianístico inspirado”.

(Herr Forte brama una serie de acordes exóticos a toda velocidad con el pedal derecho pisado y, sin pausa alguna, ataca la Mazurka en Fa # menor, acentuándola profusamente. Alarga un compás dos cuartos de su valor, a otro compás le hurta un cuarto y así sucesivamente hasta que, totalmente encantado consigo mismo, llega al final [...]).³⁶

En otros lugares, Wieck critica a otro pianista imaginario que utiliza estas “maneras afectadas y dulcemente languidecientes, este rubato y esta distorsión de las frases musicales, estas licencias rítmicas, esta sentimentalidad huera.”³⁷

Wieck no fue en absoluto el único crítico de esta creciente “anarquía” rítmica. En 1856, tres años después de la aparición de *Clavier und Gesang*, Hanslick reseñó un concierto de la hija de Wieck, Clara: “En comparación con *el mal uso habitual del rubato*, mantiene, casi sin excepción, una estricta conformidad del compás.”³⁸

Sería injusto, sin embargo, ofrecer un retrato de Wieck y de otros como pianistas que no permitían ningún tipo de flexibilidad rítmica. Al igual que Hummel, Wieck la autorizaba dentro de ciertos límites, aunque criticaba a otro hipotético pianista que estaba “preocupado con un exceso de pedantería por la técnica y el tempo estricto.”³⁹ En otro momento recomienda: “Este pasaje yo lo tocaría de un modo algo vacilante, pero sin retrasarlo de manera notoria, ese otro pasaje algo más rápido.”⁴⁰ A este respecto, la manera de enseñar de Wieck era similar a la de Czerny, que detallaba una serie de circunstancias en las que el tempo podía aflojarse⁴¹, pero que sin embargo reservaba palabras acerbas para aquéllos cuya interpretación consideraba indisciplinada:

36. Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang* (Leipzig, 1853), trad. y ed. Henry Pleasants como *Piano and Song* (Nueva York, 1988), pág. 140.

37. *Ibid.*, pág. 100.

38. Eduard Hanslick, *Music Criticisms 1846-99*, trad. y ed. Henry Pleasants (Baltimore, 1950), pág. 50; la cursiva es mía.

39. Wieck, *Piano and Song*, pág. 100.

40. *Ibid.*, pág. 133.

41. Czerny, *Pianoforte School*, parte 3, págs. 33-4.

hemos olvidado casi por completo cómo mantener estrictamente el tempo, ya que el *tempo rubato* (esto es, el retraso o aminoramiento arbitrario del grado de movimiento) suele utilizarse actualmente casi hasta el extremo de la caricatura. Con qué frecuencia, por ejemplo, nos vemos obligados a oír en estos días incluso el primer movimiento de los Conciertos de HUMMEL (que no deberían constar más que de un solo tempo) tocados del siguiente modo: los primeros pentagramas *Allegro*, el tema central *Andante*, el pasaje subsiguiente *Presto* y más tarde de nuevo pasajes concretos innecesariamente prolongados, mientras que el propio HUMMEL tocaba sus composiciones en un tempo tan estricto que casi siempre podríamos dejar que el metrónomo marcara el pulso de su ejecución.⁴²

A pesar de su actitud prudente, Czerny no podía atreverse del todo a criticar a Liszt: "La misma aplicación frecuente de cada tipo de tempo rubato se encuentra tan bien orientada en la ejecución de LISZT que, como un excelente declamador, siempre resulta inteligible para cualquier oyente."⁴³ Como antiguo maestro de Liszt, era poco probable que Czerny encontrara defectos a su ilustre discípulo; pero en estas observaciones hay algo más que una simple gentileza deferente. Czerny indica claramente que el uso del rubato por parte de Liszt era adecuado a la retórica de la música que se estaba tocando. Escritores anteriores habían formulado observaciones similares tanto en el siglo XVIII como en el XIX y todas ellas quedan bien resumidas en los comentarios sobre el rubato de Georg Mathias: "su esencia es fluctuación de movimiento, uno de los dos principales medios de expresión de la música, esto es, la modificación del tono y el tempo, como en el arte de la oratoria, en el que el orador, impelido por una u otra emoción, eleva o baja su voz, y acelera o alarga su dicción."⁴⁴ Fueron esos pianistas que podían ser acusados de una "retórica vacía" quienes fueron juzgados con mayor dureza por músicos como Czerny o Wieck.

El rubato de Chopin

En el entorno interpretativo de París, al que accedió Chopin en 1831, las licencias rítmicas se estaban cultivando con una frecuencia creciente. Esta tendencia se extendió inevitablemente por toda Europa y a mediados de siglo el estilo interpretativo más habitual entre los pianistas era de lejos aquél en el que el ritmo se trataba con una flexibilidad considerable. Chopin se había criado, sin embargo, en un ambiente más conservador y a partir de numerosas fuentes queda claro que determinados aspectos rítmicos de su ejecución siguieron diferenciándose claramente de los de sus contemporáneos. Moscheles observó, por ejemplo, que "la ejecución *ad libitum*, que en manos de otros intérpretes de su música degeneraba en una constante incerti-

42. Carl Czerny, *Supplement (oder vierter Theil) zum großen Pianoforte Schule* (Viena, ca. 1845), trad. como *Supplement to Czerny's Royal Pianoforte School* (Londres, ca. 1845), pág. 29.

43. *Ibid.*, pág. 28.

44. Georges Mathias, prefacio a Isidore Philipp, *Exercices quotidiens tirés des oeuvres de Chopin* (París, [1897]), pág. 5, traducido en *CPT*, pág. 49.

dumbre rítmica, con él se convertía en un elemento de una exquisita originalidad.⁴⁵ Pero, ¿cuáles fueron exactamente las características rítmicas de su ejecución que eran diferentes de las de sus contemporáneos, y en qué medida lo eran? Para poder responder estas preguntas, necesitamos estudiar los diversos tipos de rubato en la interpretación de Chopin. Eigeldinger diferencia tres tipos:

El primer tipo de rubato [equivalente al rubato no sincronizado definido más arriba] procede de la tradición barroca italiana [...] [y] aparece principalmente en obras con amplias cantilenas. El segundo y más habitual consiste en fugaces cambios de pulso en relación con el tempo básico; estas modificaciones agógicas pueden afectar a toda una sección, período o frase, ralentizando o acelerando el pulso dependiendo de la dirección de la música [...] [E]l tercer componente del rubato chopiniano tiene su origen en el ritmo mutable de la Mazur.⁴⁶

Examinaremos estos tres tipos, aunque en un orden diferente, comenzando con la práctica general de ralentizar o acelerar durante unos pocos compases para otorgar a una frase un carácter especial o un mayor énfasis a un momento de importancia estructural.

Parece ser que la ejecución de Chopin era realmente flexible de este modo, aunque quizás no tanto como la de muchos contemporáneos. En la propia música, Chopin especifica muchos casos de ritardando, acelerando y sus equivalentes, mucho más que en las obras de algunos compositores especialmente conservadores como Mendelssohn. Mikuli recordaba el enfoque flexible de Chopin en un pasaje que nos trae reminiscencias de los comentarios de Czerny citados en la pág. 14 al oír tocar a Liszt (“un excelente declamador [...] inteligible para cualquier oyente”⁴⁷):

Chopin estaba lejos de ser un partidario del rigor métrico y frecuentemente utilizaba el rubato en su ejecución, acelerando o ralentizando este o aquel tema. Pero el rubato de Chopin poseía una lógica emocional inquebrantable. Siempre se justificaba por medio de un reforzamiento o debilitamiento de la línea melódica, de detalles armónicos, de la estructura figurativa. Era fluido, natural; nunca degeneraba en una exageración o afectación.⁴⁸

Estas observaciones parecen contradecir, sin embargo, otras del mismo autor. En el prefacio a su edición de las obras de Chopin, por ejemplo, Mikuli señalaba que: “A la hora de mantener el tempo Chopin era inflexible y muchos se sorprenderán de saber que el metrónomo no se separaba nunca de su piano.”⁴⁹ No obstante, Mikuli estaba aquí esforzándose por corregir lo

45. *Aus Moscheles' Leben*, ed. Charlotte Moscheles, 2 vols. (Leipzig, 1872-3), trad. y adaptado por Arthur Duke Coleridge como *Life of Moscheles*, 2 vols. (Londres, 1873), vol. II, pág. 52.

46. Eigeldinger, *CPT*, págs. 120 y 121.

47. Véase nota 43 *supra*.

48. Citado en Aleksander Michalowski, “Jak grał Fryderyk Szopen?”, *Muzyka*, 9/7-9 (1932), págs. 74-5, trad. en *CPT*, pág. 50.

49. Carl Mikuli, *Vorwort* a su edición de las obras de Chopin (Leipzig, 1880), trad. como *Introductory Note* en la edición de Schirmer (Londres, 1949), pág. i.

que consideraba una tendencia perturbadora. Del estilo más “progresivo” de mediados del siglo XIX había surgido una tradición “falsa” de interpretación chopiniana que se caracterizaba sobre todo por un alto grado de licencias rítmicas:

Según una tradición –y, digámoslo, una equivocada–, la ejecución de Chopin era como la de una persona que sueña y no está despierta, apenas audible en sus continuos *pianísimos* y *una cordas*, con una técnica pobre y carente de confianza, o al menos poco definida, y distorsionada más allá de toda forma rítmica por un incesante *tempo rubato*.⁵⁰

Pueden encontrarse referencias a esta tradición en fuentes anteriores, por ejemplo, la reseña del concierto de Clara Schumann que escribió Hanslick en 1856:

Puede que algunos se hayan sorprendido por su ejecución metronómica del movimiento central del Impromptu en Re♭ de Chopin, fuertemente marcada incluso en el bajo. Nadie puede ponerle objeciones, pero sigue abierta la cuestión de si la música de Chopin se beneficia de la dispersión de su difusa nostalgia.⁵¹

La afectación exagerada en la interpretación era, sin embargo, algo que evitaba claramente el propio Chopin: “[Chopin] necesitaba aferrarse a un ritmo muy estricto, odiaba toda morosidad y arrastre, los rubatos fuera de lugar y los *ritardandos* exagerados. “Je vous prie de vous asseoir” [Os ruego que toméis asiento], decía en muchas ocasiones con un elegante tono burlón.⁵²

¿Qué significaba exactamente para Chopin el “ritmo muy estricto”? La respuesta parece haber variado en función del género de música. En las mazurkas, la duración del compás era uniforme, pero dentro de esos confines hallaba cabida un grado considerable de distorsión, tal y como percibió Chorley:

la delicadeza del sonido de M. Chopin y la elasticidad de sus pasajes son una delicia para el oído. Se vale libremente del *tempo rubato*; se ladea en el seno de sus compases más que ningún otro intérprete que recordemos, pero sigue sujetándose a un sentimiento predominante del compás, como el que habitúa actualmente al oído a las libertades que se toman. En música no escrita por él hemos sabido que puede ser tan formal como un metrónomo; pero sus Mazurkas, etc. pierden la mitad de su fiereza característica si se tocan sin una cierta fantasía y libertad, que son imposibles de imitar pero que resultan irresistibles si el intérprete siente verdaderamente la música. Esto es lo que siempre nos ha atraído de las obras de Chopin; ahora estamos seguros de ello después de *oírse las* tocar a él mismo.⁵³

Chorley señala que la distorsión del ritmo por parte de Chopin en las mazurkas era más extrema que la de cualquier otro pianista de la época, una afirmación que se ve reforzada en los escritos de otros. Lenz comparó la ejecución de Chopin con la de Henselt: “La prioridad de Henselt cuando toca las mazurkas es el pulso y la barra de compás [...] Su rubato no es el de

50. *Ibid.*, pág. i.

51. Hanslick, *Music Criticisms*, pág. 50.

52. Comentario de Friederike Streicher, recogido en Niecks, *Chopin*, vol. II, pág. 341.

53. Henry Chorley, *The Athenaeum*, núm. 1079 (1 julio 1848), pág. 660.

Chopin: es un desplazamiento de acentos dentro de un tempo mantenido, más que un reajuste radical de todo el campo de visión para ver la pieza en su totalidad como si se viera a través de unos anteojos vueltos del revés.⁵⁴ Tan extremo era este “reajuste radical” que Hallé y Meyerbeer pensaban que Chopin estaba tocando sus mazurkas no en el “correcto” 3/4 sino (respectivamente) en 4/4 y 2/4, para gran consternación de Chopin.⁵⁵

No obstante, las mazurkas constituían un caso especial: Chopin no era normalmente tan maleable desde el punto de vista rítmico. En determinadas circunstancias era muy estricto en su observancia no sólo de la duración del compás, sino también del pulso, lo que nos lleva al tercer tipo de tempo rubato: el rubato en el que la parte de acompañamiento mantiene estrictamente el tempo mientras que la línea melódica anticipa o se retrasa con respecto al pulso, provocando una no sincronización de las manos. Mikuli describió esto en los siguientes términos: “la mano responsable del acompañamiento mantendría estrictamente el tempo, mientras que la otra mano, cantando la melodía, liberaría la esencia del pensamiento musical de todas las cadenas rítmicas, ya sea entreteniéndose vacilantemente o anticipando ansiosamente el movimiento con una cierta vehemencia impaciente semejante al habla apasionada.”⁵⁶ Esta era la característica rítmica de la ejecución de Chopin que parece haber atraído una mayor atención, debido presumiblemente a su rareza respecto de otros pianistas de la época, o debido a que en manos de Chopin se utilizaba de una forma extrema, o a ambas razones.

Ya hemos visto cómo algunos pianistas del siglo XVIII utilizaban el vibrato no sincronizado y que existía una tradición ininterrumpida del mismo entre los pianistas del siglo XIX anteriores a Chopin. La no sincronización en pasajes con unas líneas melódicas sencillas (i.e. con notas de valores relativamente largos) era una técnica particularmente especializada y su uso parece haberse extendido en gran medida. Esto quedó resaltado en testimonios anteriores, pero también se hizo notar en algunos de los asociados con Chopin:

Este modo de tocar es muy difícil ya que requiere una independencia absoluta de las dos manos; y quienes carecen de ésta se dan a sí mismos y dan a otros la ilusión de la misma al tocar la melodía a tempo y dislocando el acompañamiento de modo que caiga junto a la parte; o si no –lo peor de todo– se contentan simplemente con tocar una mano después de la otra. Sería cien veces mejor simplemente tocar a tempo, con ambas manos a la vez.⁵⁷

Sin embargo, no era simplemente la dificultad de la técnica lo que les disuadía a los pianistas de utilizarla. Incluso aquéllos que poseían indudablemente la suficiente capacidad técnica para tocar de este modo optaban por no hacerlo, como es el caso de Liszt:

54. Wilhelm von Lenz, *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit* (Berlín, 1872), pág. 102, traducido en *CPT*, pág. 72.

55. Véase *CPT*, págs. 72-3.

56. Mikuli, *Vorwort*, traducido en *CPT*, pág. 49.

57. Comentarios de Pauline Viardot, recogidos en Camille Saint-Saëns, “Quelques mots sur l'exécution des oeuvres de Chopin”, *Le courrier musical*, 13/10 (1910), págs. 386-7, traducido en *CPT*, pág. 49.

En esta ocasión [Liszt nos dio] una importante oportunidad de ver cómo funciona el rubato lisztiano, que consiste en sutiles variaciones de tempo y expresión en el seno de una declamación libre, enteramente diferente del sistema de toma y daca [*Eilen und Zögern*] de Chopin. El rubato de Liszt es más una suspensión repentina y ligera del ritmo sobre una u otra nota significativa, de modo que el fraseo quedará plasmado sobre todo clara y convicentemente. Mientras tocaba, Liszt apenas parecía preocupado con mantener el tempo, a pesar de lo cual ni la simetría estética ni el ritmo se veían afectados.⁵⁸

El tipo no sincronizado de rubato de la ejecución de Chopin aparece descrito como apropiado en texturas que cuentan tanto con una línea melódica como con un acompañamiento. Entiende, por tanto, que posee una aplicación limitada, un aspecto señalado por Kleczyński, que adaptó la metáfora de Liszt para el rubato de Chopin (“el viento juega entre las hojas, despierta la vida entre las mismas, el árbol sigue siendo el mismo”⁵⁹):

Algunos de los alumnos de Chopin me han asegurado que en el rubato la mano izquierda debería mantener perfectamente el pulso, mientras que la derecha se permite fantasear; y que en un caso así Chopin diría, “La mano izquierda es el director de la orquesta” [...] Yo creo, sin embargo, que este recurso puede utilizarse únicamente en casos concretos [...] Existen pasajes en las obras de Chopin en los que no sólo tiemblan las hojas (por seguir con la comparación de Liszt), sino los troncos. Por ejemplo, la Polonesa en Do \sharp menor (op. 16 núm. 1), 3ª parte, compases 9-14 [=58-63]; el Nocturno en La \flat (op. 32 núm. 2), la sección central [compases 27-50]. Podemos citar también el Impromptu en La \flat [op. 29]; aquí todo se tambalea desde la base hasta la cúspide, y todo es sin embargo hermoso y claro.⁶⁰

Chopin especificó el término “rubato” en tan sólo un número limitado de pasajes, todos los cuales aparecen detallados por Eigeldinger.⁶¹ Estas indicaciones aparecen en obras publicadas por vez primera en los años 1832-36, con excepción de la Polonesa en Sol \sharp menor y la Mazurka op. 67 núm. 3, obras ambas que aparecieron póstumamente. A partir de 1836, Chopin abandonó el término, evidentemente porque sus contemporáneos no lo entendían, tal y como señaló Liszt: “como el término no enseñaba nada a quienes ya lo conocían, y no decía nada a quienes no lo conocían, entendían ni sentían, Chopin dejó más tarde de añadir esta explicación a su música”.⁶² Quizás no deberíamos sorprendernos, por tanto, de que algunos comentaristas recientes hayan encontrado difícil ponerse de acuerdo sobre su significado.⁶³ No obstante, a pesar de las dificultades a la hora de interpretar el uso del término por parte de Chopin, pueden realizarse una serie de observaciones importantes, y plantearse preguntas, a pesar de que las respuestas sean más provisionales de lo que uno desearía.

58. Carl von Lachmond, *Mein Leben mit Franz Liszt* (Eschwege, 1970), pág. 62, traducido en *CPT*, pág. 122. Esta descripción recuerda a las observaciones de Czerny; véase nota 17.

59. Niecks, *Chopin*, vol. II, pág. 101.

60. Jean [Jan] Kleczyński, *How to Play Chopin*, trad. Alfred Whittingham, 6ª ed. (Londres, [1913]), pág. 57.

61. *CPT*, pág. 121.

62. Franz Liszt, *F. Chopin*, 6ª ed. (Leipzig, 1923), pág. 115, traducido en *CPT*, pág. 51.

63. Algunos de los argumentos aparecen esbozados por Eigeldinger en *CPT*, pág. 121.

Eigeldinger defiende que en el Nocturno op. 15 núm. 3 y en las Mazurkas op. 24 núm. 1 y op. 67 núm. 3, en las que el término “rubato” aparece en el primer compás, se pretende que se realice un rubato “agógico”, que se caracteriza por “fugaces cambios de pulso en relación con el tempo básico”. En el caso del Nocturno op. 9 núm. 2, el Trío op. 8, el Rondó op. 16 y el Concierto op. 21, sin embargo, se inclina por el tipo de rubato no sincronizado descrito por primera vez por Tosi y utilizado por pianistas como Mozart y Dussek.⁶⁴ Eigeldinger señala además que de todas las obras en las que aparece el término, “más de las tres cuartas partes [...] son géneros conectados con la música folklórica polaca”, en casi todos los casos la mazurka. En estos ejemplos, parece apropiado el tipo de rubato que mantiene una duración de compás regular, pero en el que ciertas partes del compás son “estiradas”. Eigeldinger admite también la posibilidad de algún traslape entre los diversos tipos de rubato.

La mayoría de las observaciones de Eigeldinger están bien realizadas. Ocasionalmente, sin embargo, la evidencia parece algo forzada. Este es especialmente el caso del Nocturno op. 15 núm. 3 y de las Mazurkas op. 24 núm. 1 y op. 67 núm. 3, obras en las que Eigeldinger defiende los “fugaces cambios de pulso”. Chopin tenía por entonces la costumbre de indicar fluctuaciones de tempo menores por otros medios, como los términos “stretto”, “ritenuto”, “più mosso”, etc. De hecho, términos como estos aparecen en el nocturno y las mazurkas mencionados. ¿Por qué habría Chopin de duplicar sus indicaciones por medio de la inclusión de “rubato” en el compás 1, y por qué habría de utilizar el término de este modo en tan sólo tres obras cuando está claro a partir de las indicaciones interpretativas de otras piezas, así como de los testimonios contemporáneos de su manera de tocar, que él exigía frecuentemente un enfoque flexible del tempo al igual que casi todos los pianistas de su época? Otros factores sugieren que el término rubato puede querer decir algo más en estas tres obras. Especialmente, en todos los pasajes en los que Chopin especificaba rubato, incluidas las tres mencionadas más arriba, la configuración de las voces podría describirse como “melodía de soprano con un acompañamiento más grave en la textura”. (En todos los casos, la melodía aparece en notas sencillas, con excepción del Rondó op. 16, donde aparecen dobladas, predominantemente en sextas.) Además, en todos estos casos la melodía contiene valores sencillos: Chopin no aplica nunca el término rubato a pasajes con una melodía decorada que se vale de grupos irregulares de notas más rápidas. En cada caso, por tanto, se pretende casi con toda certeza al menos un elemento de rubato no sincronizado. No obstante, Eigeldinger lleva razón cuando llama la atención sobre la frecuente aparición del término en géneros conectados con la música folklórica polaca. Allí donde esto es así, parece probable que el estilo de rubato no sincronizado deba combinarse con el que mantiene la regularidad de la duración del compás pero alarga ciertas

64. *Ibid.*, pág. 121. Véanse también las notas 3 y 14 *supra*.

partes, una posibilidad ya sugerida por Eigeldinger.

Otro aspecto importante viene suscitado por la categorización de los ejemplos del término rubato en la música de Chopin llevada a cabo por Eigeldinger: la utilización más habitual del término se produce, de lejos, en la repetición de una frase o semifrase. Esto indica que Chopin pensaba en el rubato como un aspecto de la ornamentación según el principio por el cual la repetición de una frase melódica se enmienda de algún modo. De ahí se colige que las anteriores interpretaciones de la frase deben tocarse "tal cual", sin ningún tipo de distorsión rítmica de este tipo.

Finalmente, ¿representan las indicaciones de rubato de los años 1832-36 la suma total de ocasiones en la música de este período en las que debería utilizarse uno u otro de los efectos rítmicos descritos más arriba? Esto resulta, por supuesto, imposible de asegurar. No obstante, el grado en el que los comentaristas de Chopin insistieron en el uso del rubato en su ejecución sugiere que podría haber sido una característica más extendida de su interpretación de lo que implican las indicaciones por sí solas. Quizás estas tempranas indicaciones se refieren a pasajes en los que se quería que se realizara una forma particularmente extrema de rubato.

Conclusión

Chopin perteneció a una época en la que los excesos de todo tipo acababan poniéndose de moda en la interpretación, especialmente en París. Hasta un cierto grado, él siguió esta corriente, manteniéndose al día de las últimas innovaciones. Por lo que se refiere al ritmo, parece que se contentaba con modificar el tempo en medio de una interpretación para lograr un efecto expresivo y, al igual que la mayoría de sus contemporáneos, escribía algunos de estos cambios en su música. Muchos de sus contemporáneos parisinos fueron, sin embargo, mucho más lejos que él: a partir de la literatura queda claro que muchos pianistas desarrollaron un estilo que retenía determinadas notas y alteraba la duración regular del compás. Esta tendencia persistió hasta finales del siglo XIX y más adelante, y en su forma más extrema, en manos de los pianistas de segunda fila, degeneró en interpretaciones que a algunos comentaristas les parecieron rítmicamente caóticas. Fue contra esta corriente contra la que se levantó la ejecución de Chopin. En concreto, su capacidad para crear una sensación de flexibilidad rítmica dentro del marco de una estricta duración del compás o la parte era una extraña cualidad que impidió que sus críticos lo tildaran de rígido o austero, y le aseguró ocupar un lugar único en la historia de la interpretación. ■

Traducción: **Luis Carlos Gago**