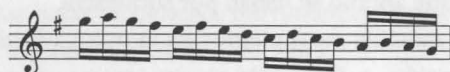



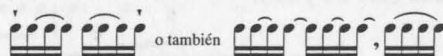
LO ESCRITO Y LO SOBRENTENDIDO EN LAS PARTITURAS DE MOZART *

Nikolaus Harnoncourt

Es indudable la importancia que debe tener para cada compositor la plasmación de su intención musical de forma que sea perfectamente comprendida y correspondida por el intérprete. La tradición interpretativa también desempeña un importante papel a este respecto. Explicaré esto mediante un ejemplo, proveniente de la *Violinschule* de Leopold Mozart:



Según el modo de ejecución actual, el pasaje se realizaría “tal cual”: a cada nota se asignará el mismo valor, el mismo volumen sonoro, un arco individual –en el caso de los instrumentos de cuerda– o una articulación individual en el caso de los instrumentos de viento. Sin embargo, hace unos doscientos años imperaban principios interpretativos completamente distintos. El pasaje anterior está tomado del método para violín de Leopold Mozart, quien describe las distintas posibilidades de ejecución correcta: notas ligadas dos a dos  (“la primera de dos semicorcheas resultará algo más apoyada, incluso algo más larga; la segunda es más suave, y surge de la anterior un poco más tarde”),



y aún alguna otra forma. Sobre esto, afirma además que “no es bastante que se toquen estas figuras con los arcos indicados, sino que deben ejecutarse de forma que el oído perciba la diferencia de modo inmediato [...]”. La preocupación no es por el mero ejercicio, sino por la búsqueda de la articulación y el *legato* del buen gusto y el sentido común; insiste L. Mozart en que lo más

* *Geschriebene und ungeschriebene interpretationsanweisungen bei Mozart*, en *Der Musicalische Dialog*. Residenz Verlag. Salzburgo y Viena, 1984.

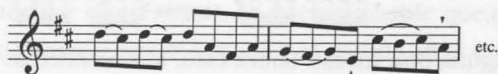
importante es el énfasis y la acentuación, no los arcos en sí: “cuando en un fragmento hallamos dos, tres, cuatro o incluso más notas ligadas con un mismo arco, la primera de cada grupo será atacada con mayor potencia, mientras que las restantes emergerán progresivamente con suavidad y ligereza, sucediéndose cada vez con menor fuerza [...]. Veremos como el acento puede caer sobre la primera, la segunda, o la tercera parte del compás, y con cierta frecuencia sobre la segunda mitad de la primera, segunda, o tercera parte. Esto determina el resultado general de la interpretación”. Queda entonces patente que la articulación condiciona el ritmo y la presentación de una pieza.

En el siglo dieciocho, la articulación instrumental era básicamente responsabilidad del intérprete. El compositor únicamente indicaba la articulación en aquellos pasajes en los que deseaba que la interpretación se desviara de la norma. Así, en tiempos de Mozart no se estimaba necesario escribir una ligadura sobre una disonancia y su correspondiente resolución, porque el vínculo entre ambos sonidos era tan evidente que no requería que estuvieran explícitamente ligados. Si este ligado-obligado en aquella época- se respeta en la práctica instrumental actual, lograremos un efecto rítmico y armónico al que hoy no estamos acostumbrados. Nos hemos acostumbrado al error de pasar por alto ligaduras que antaño se daban por supuestas.

Existen muchos movimientos en la música instrumental de Mozart donde, o no aparecen signos de articulación, o éstos sólo se encuentran en pasajes especiales. Como ejemplo, me gustaría comentar aquí el *Finale* de la *Sinfonía “Haffner”*, en el que veremos muy pocas ligaduras para los instrumentos de cuerda escritas por el propio compositor. Cuando este movimiento se ejecuta tal como aparece escrito -casi siempre- uno tiene la impresión de estar escuchando una implacable granizada de corcheas. Para el músico de la época, sin embargo, no cabía la menor duda de que era necesario articular todos esos pasajes de corcheas de manera análoga a la forma en que se haría en las violas, violoncellos y contrabajos en los cc. 9 y ss. (ejemplo 2),



en toda la cuerda (cc. 20 y ss.),



y, atendiendo a los mismos principios, en toda figura semejante. Si, además, las ligaduras no son entendidas como meras divisiones del arco, sino también como guías para la acentuación, llegaremos a un nuevo orden rítmico:



Esto nos muestra, a su vez, una estructura rítmica completamente distinta de la que se obtendría tocando cada corchea con un golpe de arco *spiccato*. Creo que desde hace un siglo venimos tergiversando la intención de Mozart por culpa de esa forma “inarticulada” de tocar, fiel a las notas, pero infiel a la obra que se está interpretando. Podrían citarse cientos de ejemplos de este tipo, pero preferiremos mencionar algunos pasajes en los que Mozart sí utiliza los signos de articulación. Uno de ellos es el inicio del mismo movimiento:



Si Mozart no hubiera escrito ninguna indicación de arco, los intérpretes de su época no hubieran tocado *legato* los dos primeros compases; en cambio sí lo hubieran hecho en el c. 3 (como ocasionalmente se hace hoy día), y en el c. 5 ; por tanto, se hacía imprescindible la notación explícita en casos como éste. El uso de *legato* en el segundo violín –la forma en la que normalmente se hubiera tocado este pasaje– queda descartado por los signos de *staccato*.

De especial interés son los puntos sobre las notas en aquellos movimientos que no contienen otras indicaciones, como el último tiempo de la *Sinfonía K. 338* (cc. 44 y ss.):



Si realmente todas las corcheas que no aparecen expresamente ligadas hubieran de ejecutarse separadas, los puntos no tendrían sentido alguno. Es frecuente, sin embargo, que se escuchen todas las corcheas uniformemente, con un mismo golpe de *spiccato*, cuando además son muy abundantes en este movimiento las series de pasajes en los que aplicando las reglas de articulación tradicionales debemos ligar grupos de corcheas: de tres en tres en los cc. 26-30, y en otros pasajes. Si el fragmento mencionado no llevara indicación alguna, y si no hubiera ningún punto, entonces la interpretación correcta sería:



Si Mozart deseaba cada nota articulada individualmente, había de indicarlo ineluctiblemente por medio de los puntos; sólo así cobran sentido dichos puntos, y otros de pasajes similares.

En la *Chacona coral*, nº 9 de la ópera *Idomeneo*, los segundos violines realizan en los cc. 117-154 una serie ininterrumpida de semicorcheas. Al comienzo de este pasaje no hay ningún signo de articulación, y únicamente a partir del c. 129 encontramos puntos y ligaduras. Estos puntos suelen considerarse error del compositor, y suele interpretarse todo el pasaje –tanto la parte que tiene indicaciones como la que no– del mismo modo. Pensar que estamos ante una equivocación o una ine-

xactitud del compositor que da libertad al ejecutante carece de sentido (las partituras de Mozart están, casi sin excepción, libres de errores), toda vez que un criterio como el siguiente es perfectamente plausible: hasta que lleguen los puntos aplicaremos la manera de ejecución corriente que responde a las reglas de articulación ya mencionadas.

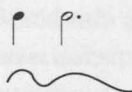


Pasado este punto, no se puede aplicar el mismo modo de articulación; esta articulación “normal” queda anulada por los puntos y las ligaduras en los siguientes ocho compases, para ser luego restablecida durante cinco compases más, y abandonada cuando aparecen nuevos signos de articulación del compositor, ya hasta el final del pasaje.

Una vez comprendidos los principios de la articulación que determinan la colocación de puntos y ligaduras, se puede observar el buen sentido y lógica con que Mozart utiliza estos signos. Sin un trabajo de investigación fundado en la tradición del siglo dieciocho, una gran parte de los signos empleados por él resultarían para nosotros poco menos que ilógicos o incomprensibles. Además, sería muy ingenuo pensar que la “rítmica de máquina de coser” del barroco –una noción que, afortunadamente, hemos dejado atrás gracias a la comprensión actual de los antiguos principios de articulación– fuera reemplazada por series continuas de corcheas o semicorcheas en la segunda mitad del siglo dieciocho. Como se desprende de muchos de los tratados sobre música instrumental, los antiguos principios de la articulación no fueron abandonados de repente, sino sustituidos de forma gradual, según los compositores precisaban con mayor exactitud sus indicaciones en las partituras. Podemos decir que Mozart figura entre los compositores más conservadores en lo que a notación se refiere; Haydn se nos presenta como algo más innovador, mientras Beethoven y Schubert lo detallaban casi todo. Cuanto más “autobiográfico” sea un compositor, cuanto más se inspire en su propia vida para la composición musical, tanto más detallará las instrucciones interpretativas y más se apartará de la tradición. Debemos entender claramente que una articulación como la que proponemos de las obras de Mozart, produce cambios rítmicos y armónicos significativos con respecto a lo que hoy nos resulta familiar.

También las notas largas eran tratadas de diferente manera en la época de Mozart. Según Leopold Mozart, “cada nota de valor relativamente largo debe ser atacada con especial decisión para dejar que su sonido se pierda poco a poco, como el sonido de una campana que se extingue paulatinamente. Toda nota, incluso aquella nota cuyo ataque sea fuerte, es precedida por un suave y casi

imperceptible gesto de debilidad [...]; una debilidad similar debe oírse al final de cada nota”. Cuando el compositor, por el contrario, deseaba una nota larga de entonación uniforme, entonces debía escribir la indicación “*tenuto*”. Actualmente todas las notas largas se tocan *tenuto*. Con la dinámica sonora que hemos expuesto, la dinámica análoga al sonido de una campana, la escritura se hace transparente, ya que las notas largas, al apagarse poco a poco, dejan el espacio necesario para que se escuchen claramente nuevas entradas. Incluso los cantantes tenían que dar forma a las notas dinámicamente, dando forma a las sílabas. Por tanto, la obtención del *legato*, es decir, la unión flexible de dos o más notas en un solo impulso musical, era uno de los cometidos más difíciles a los que se enfrentaba un músico, ya fuera instrumentista o cantante. Los grupos de notas ligadas eran tratadas dinámicamente de forma análoga a las notas tenidas.













Las curvas indican de forma aproximada la evolución dinámica

En cuanto a la manera de tocar notas cortas separadas, existía todo un repertorio de posibilidades; podían tocarse desde muy cortas y separadas, hasta muy suaves y cantables. En principio se seguían las normas que, con especial precisión, formulara Daniel Gottlieb Türk: “Cuanto mayor sea la distancia interválica entre dos sonidos, más cortos serán los ataques de sus notas ...”. Esto era tenido como axioma interpretativo en la época, y estaba muy presente en la mente del compositor. Si éste quería algo que se desviara de las normas convencionales, debía especificarlo en la partitura. Debemos retomar todas estas normas en la actualidad, ya que las indicaciones de articulación escritas en las partituras representan sólo una pequeña parte de la información que el compositor asumía en el intérprete.



Al igual que sus contemporáneos, Mozart utiliza los signos mostrados más arriba para aclarar la articulación cuando ésta no sea deducible de su contexto. El significado de estos signos no está siempre exento de ambigüedad, ya que puede variar de acuerdo con tradiciones locales diferentes o distinta representación gráfica. Las pequeñas y finas rayas verticales no significan lo mismo que las rayas más gruesas hechas con la pluma plana. La pluma de ave refleja el matiz que subyace en la escritura de forma mucho más fiel que la edición impresa. La mayor parte de las ediciones ignora por completo el signo de la rayita, colocando puntos en su lugar. Pero cuando se quieren establecer diferencias, se emplea el signo de cuña ▼ o el de gotita de agua ▲. A la vista del gran poder de sugestión que poseen todos estos signos, sería conveniente que los editores retornaran al uso de una simple rayita vertical. Acostumbrados como estamos a adscribir un significado preciso e inmutable a

estas pequeñas marcas, nos parece difícil de creer que dichas marcas puedan tener significados diferentes en función de su contexto -lo cual parece ser el caso-. Algunos investigadores incluso estiman que esta variedad puede explicarse por la coexistencia de distintas formas de escribir lo mismo: la pequeña raya vertical. En los manuscritos de Mozart hay tanto puntos como rayitas, éstas de hasta cuatro milímetros de longitud. Estos dos signos tienen una función musical diferente. Pero, desgraciadamente, existen muchos lugares en los que el compositor no ha sido tan claro -un punto escrito apresuradamente en ocasiones puede parecerse a una rayita-. En estos casos, no nos queda sino recurrir a nuestro buen juicio musical.

Los diversos tratados del siglo dieciocho abordan el tema de distintas maneras. Leopold Mozart, por ejemplo, habla sólo de puntos y rayas con un mismo arco  , expresando en el primer caso una especie de *staccato* saltarín, y en el segundo, un vibrato de arco:  “esto indica [...] que no sólo deben ejecutarse estas notas con el mismo arco, sino separadas entre sí y con un pequeño énfasis”;  “pero si se emplean pequeñas rayas verticales en lugar de puntos, entonces hay que levantar el arco en cada nota.” En 1752, Quantz escribe que es necesario atacar de forma más marcada las notas que llevan rayita, y que dichas notas “deben durar la mitad del valor que tienen escrito”; las notas con punto, se tocan “con poco arco [...], manteniendo el sonido entre unas y otras.” Todavía en 1802, Adam afirma en su *Klavierschule* -escrito para el Conservatorio de París- que  se toca “de forma que se resten las tres cuartas partes de su valor:  . En el segundo tipo, la nota será atacada con menor sequedad, tomándose únicamente la mitad de su valor  =  . Para Hiller, el punto y la rayita “precisan de una interpretación completamente diferente”, aunque no explica la manera en que se debe lograr esto. Francesco Geminiani prescribe, en su tratado de violín,¹ que las notas con rayita  suenen muy breves, y el arco se aleje lo más posible de las cuerdas. Dos rayitas sobre la nota , representarán un acento. Por lo general, los tratados aparecidos hasta 1800 afirman que las notas con rayita han de ser muy cortas, siendo algo más largas aquéllas que tienen punto. No obstante, existen algunas fuentes, como el *Lexikon* de H. Christian Koch (1802), donde se habla de la necesidad de variar la duración de la nota *staccato*, pero lamenta el autor “que, existiendo dos signos bien distintos, no se haya alcanzado un acuerdo sobre cuál de las dos representa [...] una separación mayor entre las notas.” En su método para instrumentos de tecla de 1789, Türk afirma que “hay quien indica notas más breves por medio de una pequeña raya, en lugar de un punto.”

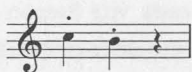
En cualquier caso, para Mozart el signo de articulación es una indicación expresiva antes que una simple manera de ejecución; la articulación es parte indisoluble del motivo o del tema, y su función es hacernos más fácil la comprensión de la “pronunciación” deseada por el compositor. Mozart utiliza la rayita con dos significados distintos: el primero es un signo de acentuación -a modo de

1. Londres, 1751.

sforzato-, cuando aparece sobre notas largas, como en los cc. 233 y ss. del último tiempo de la Sinfonía “Júpiter” $\dot{\circ} \mid \dot{\circ} \mid \dot{\circ} \mid \dot{\circ} \mid$, sobre la primera de un grupo de notas repetidas, $\dot{\circ}$ ó $\dot{\circ}\dot{\circ}\dot{\circ}\dot{\circ}$, o cuando se quieren destacar algunas notas $\dot{\circ}\dot{\circ}$ (*Gran partita K. 370a; Finale*, cc. 18 y 22). Estas rayas de acento están escritas en el manuscrito con un cierto énfasis, mediante el cual se quiere destacar la nota. En tiempos de Mozart no se empleaba aún el signo $>$, y los signos utilizados por Mozart eran básicamente los mismos que utilizaban otros compositores. La doble rayita vertical de Geminiani equivalía a la raya vertical gruesa de Mozart.

El segundo de los significados de este signo es casi opuesto al anterior: la nota tendrá una duración más breve y mayor ligereza. Mozart lo emplea sobre todo antes de una ligadura, $\dot{\circ}\dot{\circ}\dot{\circ}$ entre silencios $\dot{\circ}\dot{\circ}\dot{\circ}\dot{\circ}\dot{\circ}$, o para pasajes de notas rápidas saltadas (que suelen requerir además un ataque algo más enérgico): $\dot{\circ}\dot{\circ}\dot{\circ}$.

El punto posee un significado más general, o mejor dicho, distintos significados en función del contexto. Estimo que sirve principalmente para romper una ligadura “obligatoria” (v. gr., cuando hay una disonancia con su resolución):



(si no estuvieran escritas con puntos, las notas *do* y *si* -sobre un *sol* tenido- habrían de ligarse)



Sinfonía “Haffner”; minuetto

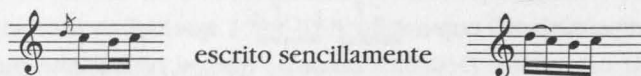
Sin los puntos de abajo, el pasaje anterior se interpretaría según indican las ligaduras de arriba. También emplea Mozart puntos cuando en el diálogo musical, justo antes de un motivo contrastante *dolce* o *cantabile*, hay un diseño más enérgico “*staccato cantabile*” que el compositor no desea ligar (esto ocurre en el aria “*Deb vieni non tardar*” de *Las bodas de Fígaro* [núm. 28], y en innumerables pasajes más):



También las figuras de acompañamiento como $\dot{\circ}\dot{\circ}\dot{\circ}\dot{\circ}$, que deben tocarse discretamente y sin ligadura, suelen llevar este signo. Debemos recordar que, si bien a este punto se le denominaba a veces “punto de *staccato*”, los términos *spiccato* o *staccato* sólo indicaban que era necesario separar las notas entre sí -en contraste con el *legato*-; pero ello no excluía una ejecución *cantabile* (piénsese en los numerosos movimientos que, desde 1700, llevaban la indicación “*largo e spiccato*”). Además, Mozart emplea muchas veces el punto junto a la ligadura $\dot{\circ}\dot{\circ}$. En el caso de una misma nota repetida y *piano*, se trataba de lo que en la época se dio en llamar “*tremolante*”, esto

es, una figura en la que todas las notas deben tocarse suavemente, con una pequeña alteración de la presión del arco, con *diminuendo* y sin *vibrato* de la mano izquierda. Los instrumentistas de viento realizaban esto con una oscilación en el flujo de aire, pero sin articulación alguna. Mozart hacía uso de esta figuración en acompañamientos acordales de melodías expresivas. Cuando la misma combinación de signos ... aparecía sobre diferentes notas –casi siempre agrupadas en escalas–, estábamos ante lo que hoy denominaríamos “*portato*”: el arco no unirá ahora las notas totalmente, atacando cada una de ellas con suave presión; de este modo puede obtenerse un intenso *cantabile*. Todas estas marcas, tan diferenciadas y precisas en tantas partituras, nos revelan la gran importancia que tenía para Mozart la articulación de su música. En muchas obras suyas hay pasajes en los que voces que suenan simultáneamente tienen indicaciones de articulación diferentes. En cada obra debemos considerar seriamente no sólo la ejecución técnica de estos signos, sino también su significado musical.

La correcta interpretación de las apoyaturas y trinos es de suma importancia a la hora de determinar el sentido melódico, armónico y rítmico de una pieza. Esta cuestión es problemática, ya que a partir de la segunda mitad del siglo dieciocho cada vez fueron más los compositores que encuentran demasiado imprecisa la apoyatura escrita como nota pequeña, considerando que puede dar lugar a confusiones; por ello recomiendan escribir estas notas literalmente, integrándolas en la notación habitual. Antes de entonces se habían utilizado signos como +, 9, w, w, w, w, tr, w, con objeto de no enturbiar la pureza y claridad de la partitura. A lo largo del siglo, el aspecto gráfico de las partituras fue perdiendo esta claridad debido a la introducción de los adornos en notación “normal”, y a la instrumentación cada vez más profusa; esto tuvo el efecto de causar el abandono o la relajación paulatina de muchas de las viejas normas de la ortografía musical, y especialmente de aquéllas referentes al tratamiento de la disonancia. Así, se comprende que los músicos más reformistas a este respecto, encabezados por P. E. Bach, se propusieran poner fin a las ambigüedades en la escritura de las apoyaturas. Con todo, estamos en la obligación de entender la notación de músicos más “conservadores”, como Mozart o Schubert, quienes incluso en su producción más tardía recurrían a la notación tradicional. Actualmente disponemos de ediciones en las que las apoyaturas están integradas en la notación “normal”, tal como propugnaban los reformistas de la época



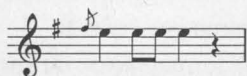
Probablemente era entonces un tipo de notación menos malentendido que hoy; en nuestros días es común escuchar una apoyatura como una nota más. Esto supone un grave error, ya que una apoyatura no es una nota cualquiera, sino una nota que precisa de mayor duración, peso y tensión que las demás. Esto es lo que Mozart escribe en la *Sinfonía en sol mayor K. 318*:



En el primer caso, la apoyatura sí es en realidad un retardo 4-3, una disonancia que ha de resolver en la tercera del acorde. Debe tocarse como negra *larga*, con intensidad –dentro de la dinámica *piano*– y disminuir hacia la nota principal, su resolución. Esta ejecución de la resolución de la disonancia se denominaba “*abziehen*”. Si se hubieran escrito dos corcheas, este tipo de resolución no se haría tan necesaria.

En el segundo caso, el valor de las apoyaturas también es claro: en cuanto a la armonía, encontramos el mismo proceso que en el primer caso; pero la figura se toca dos veces, impulsando el movimiento y la tensión hacia el compás siguiente. Unas semicorcheas simples no tendrían el mismo sentido dramático.

En el tercer caso tenemos un trino sobre una apoyatura escrita; en la notación antigua se escribiría



De este modo, sin embargo, no sería posible indicar el trino u otro adorno deseado, y además la apoyatura podría entenderse como una apoyatura corta, al aparecer sobre una nota repetida. Por tanto, Mozart se veía obligado a escribir literalmente esta apoyatura. En este contexto, este trino no es sino una apoyatura que se percute varias veces



En pasajes muy rápidos dicho trino puede reducirse a una simple apoyatura. ¿Qué significa, en consecuencia, un trino sobre una apoyatura? (no olvidemos que entonces era tenido por ilícito añadir apoyaturas acentuadas sobre una apoyatura escrita en notación “normal”, porque de esta forma sólo conseguiría restar efecto al proceso de tensión y distensión de la disonancia y su resolución). Sobre una apoyatura sólo podía utilizarse otra apoyatura corta antes de la parte fuerte, con lo que la apoyatura escrita en notación normal recibía un pequeño y mordaz énfasis. Esto es lo que ocurre en este caso, y de este modo todo el trino (que probablemente constará de tres notas) se debe tocar antes de la parte fuerte



Hay muchos pasajes como éste en los que el tempo es tan rápido que se hace prácticamente imposible realizar el trino antes de la parte; en tales casos, el acento que marca la parte fuerte se retrasará un poco, lográndose así un casi imperceptible desplazamiento agógico que refuerza el propio atractivo del adorno.

En el cuarto caso, la apoyatura debe tocarse sin acento y antes de la parte fuerte, ya que estamos ante una misma nota repetida y la nota principal lleva un signo de acentuación. Una apoyatura corta como ésta toma su valor de la parte anterior, y es ejecutada con tanta rapidez que apenas es percibida conscientemente por el oído. Me gustaría ahora mencionar algunas apoyaturas que poseen ese “*je ne sais quoi*” que determina por entero su ejecución, de modo análogo al caso anterior:



Estas apoyaturas entre terceras no son raras en Mozart. También han de tocarse sin acentuación entre las notas principales, a no ser que haya alguna buena razón para tratarlas como apoyaturas disonantes largas. Su ejecución era tildada de “indefinible” por los primeros tratadistas, según los cuales sólo los artistas más dotados podían tocarlas con sutileza. Esto significa que el énfasis coincide con la parte fuerte; o, en otras palabras, que una apoyatura corta no acentuada no podrá tocarse sobre la parte fuerte. La parte fuerte ha de acomodarse al punto de mayor énfasis.

En las obras orquestales de Mozart, los acordes de la cuerda forman parte de esa sutileza rítmica que linda con el ilusionismo. En un instrumento de cuerda sólo se pueden tocar dos notas a un tiempo, sin forzar el instrumento. Los acordes de tres y cuatro notas suelen, en nuestro tiempo, tocarse *divisi*: cada violinista toca sólo una o dos notas de dicho acorde. Pero en modo alguno era ésta la intención de Mozart. Como gran orquestador que era -además de buen violinista- requería de cada músico que tocara el acorde completo, arpegiándolo. Los pequeños desajustes resultantes, así como la sucesión rapidísima de las notas del acorde, producían un tipo de ataque con un efecto dinámico muy superior al obtenido con la pulcra división del acorde.

Para terminar, me gustaría siquiera mencionar las apoyaturas cortas acentuadas. Según los tratados, éstas deben emplearse cuando se desee un efecto más fresco y aguerrido que el que una lánguida apoyatura larga pueda proporcionar. Parece evidente que Mozart era sabedor de lo difícil que resulta determinar qué pasajes deben ejecutarse con este tipo de apoyatura, y que por ello siempre las escribía con notación “normal”



No conozco ningún pasaje en las obras de Mozart en el que deban tocarse apoyaturas cortas acentuadas, y éstas no aparezcan escritas con notación completa. En el caso de Mozart, es innecesario e incorrecto ejecutar apoyaturas cortas acentuadas cuando éstas no están escritas. Éste es uno de los errores interpretativos más frecuentes y graves de la actualidad, y que ha conferido a la música mozartiana esa especie de movimiento rítmicamente agresivo, casi como si se tratase de música húngara en la que siempre hubiera que acentuar la primera sílaba.

Como conclusión, me gustaría insistir en que todas las indicaciones que pueden encontrarse en las partituras de Mozart –articulación, apoyaturas, trinos, etc– pueden sólo entenderse sobre la base del saber musical convencional del intérprete de su época. La presencia de estos signos en determinados pasajes se explica tan sólo por el deseo del compositor de lograr efectos inusuales o muy específicos. ■

Traducción: **Guillermo García Calvo y Ramón Silles**

MÚSICA DIDÁCTICA S. L.
Fuentes, 6
Tel y Fax: 541 62 80
28013 MADRID

Francisco Calés Otero
TRATADO DE CONTRAPUNTO
I. CONTRAPUNTO SEVERO

Luis García Vegas
PIANO COMPLEMENTARIO
PRIMER CURSO

F. Sor
F. SOR
25 ESTUDIOS PARA GUITARRA
OP. 60

G. Valerio
G. VALERIO
15 DUOS PARA GUITARRA

TABLAS DE REALIZACIÓN
PARTE TEÓRICA

PIANO COMPLEMENTARIO
PRIMER CURSO

25 ESTUDIOS PARA GUITARRA OP. 60

15 DUOS PARA GUITARRA