

LA ORNAMENTACIÓN IMPROVISADA EN LA MÚSICA PARA TECLA DE MOZART*

Robert D. Levin

El auge de las versiones con instrumentos originales ha traído consigo un gran cambio en la experiencia de oyentes e intérpretes. Cuanto se daba por sentado en cuestiones de *tempo*, articulación, carácter, sonoridad, textura e inflexión se pone en entredicho por la convicción cada vez más firme de que el lenguaje de una época guarda una estrecha relación con los instrumentos que lo ejecutan. Cabe destacar que el público ha aceptado la transformación de un repertorio que ya abarca hasta el Romanticismo con bastante más entusiasmo que los músicos de formación tradicional, impregnados de la estética de principios de siglo, cuyos prejuicios constituyen un elemento reaccionario más fuerte que la actitud de los oyentes.

Puede ser que esta disparidad entre actitud y aceptación esté relacionada con el desfase que hay entre la rapidez con la que hemos visto avanzar la interpretación con instrumentos históricos frente a la lentitud con que se va restaurando la práctica de la improvisación típica del siglo XVIII. El hecho es que todos los músicos de hoy en día, independientemente del instrumento que toquen (histórico o “moderno” -entendiendo esta palabra, por supuesto, con un cierto matiz tendencioso-), son producto del sistema educativo de unos conservatorios que otorgan mucha más importancia a la seguridad técnica que al desarrollo de la imaginación y que, en lugar de la creatividad, proclaman el absoluto respeto al texto impreso como si de algo sagrado se tratase. La progresiva pérdida de rigor en los programas de las asignaturas teóricas de los conservatorios de todo el mundo ha llevado a que los intérpretes lleguen a dominar la superficie silábica de las obras que tocan, sin poseer suficientes conocimientos

* *Improvised Embellishments in Mozart's Keyboard Music*. Publicado en *Early Music* (mayo de 1992) Oxford University Press. Robert D. Levin es un intérprete de gran renombre, tanto en piano de época como moderno. Sus versiones incluyen cadencias innovadoras improvisadas y fantasías sobre temas de Mozart.

El profesor Levin ha sido invitado a impartir un curso sobre la improvisación en la música de Mozart en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá (días 27 y 28 de enero de 2001) dentro del ciclo de Cursos de Especialización Musical.

del lenguaje en que están cimentadas. No es, pues, de extrañar que sea relativamente poco frecuente escuchar versiones de obras clásicas que vayan más allá de la página impresa. Por otra parte, cuando lo hacen, los ornamentos y las cadencias que presentan suelen ser resultado de un cuidadoso estudio previo y no de la espontaneidad, mucho más arriesgada. La falta de libertad a la hora de tocar música culta -interpretada por músicos con muchos años de estudio tras de sí- resulta desalentadora, y da lugar a que la capacidad de comunicación de esta música sea considerablemente menor que la del jazz o la música popular, cuyos virtuosos a menudo ni siquiera saben leer una partitura, pero hacen honor a su instinto y siempre emplean el lenguaje de forma activa. El hecho de que asistir a los conciertos apenas se diferencie de ir a misa se debe a que hemos alabado la tradición más que su propio contenido.

La música de Mozart, cuando fue compuesta, no tenía nada de la pátina que tiene ahora. Sus cartas nos revelan a un showman genial, dispuesto a encandilar, sorprender, confundir y conmover a su público. En la Viena de Mozart, en torno al año 1780, prácticamente todos los oyentes escuchaban el estilo característico de sus obras por primera vez, pues no existía ese sentido de clasicismo que se atribuyó después a su música. Tampoco hay que olvidar que Mozart era mucho más estimado como virtuoso del piano que por sus composiciones, aunque su pericia para improvisar superaba estas dos otras facetas ante los ojos del público. Si los intérpretes han tardado en darse cuenta de que no es posible reproducir el lenguaje de Mozart con verdadera fluidez sin dominar también su vocabulario y su sintaxis, esto es consecuencia de que nuestra forma de enseñanza actual -así como los valores de la industria musical, condicionada por concursos y grabaciones- no invitan en absoluto a inventar y correr riesgos. Con todo, la distancia en el tiempo y los cambios de estilo que se han ido sucediendo nos sitúan en una posición mucho mejor para definir y comprender el lenguaje de Mozart que sus contemporáneos. La existencia de cadencias y versiones ornamentadas del propio Mozart, así como de numerosos tratados de la época con indicaciones exhaustivas sobre cómo realizar cadencias y ornamentos, nos dan toda la información necesaria para dominar su lenguaje.¹

No obstante, los musicólogos continúan debatiendo la pertinencia de introducir ornamentación -preparada o improvisada- en las interpretaciones modernas, señalando que, durante el periodo clásico, las críticas no solían valorar demasiado favorablemente la ornamentación añadida por los intérpretes de su propia cosecha. Es más, algunos teóricos modernos, acostumbrados a las versiones de toda la vida, desprovistas de toda ornamentación, manifiestan unas preferencias musicales completamente al margen del resultado de sus investigaciones. Tanto para un historiador como para un intérprete debería resultar obvio que

1. Para un análisis más detallado de estas fuentes, véase el estudio de R. D. Levin *Instrumental Ornamentation, Improvisation and Cadenzas*. Publicado en *Performance Practice*, editado por H. Mayer Brown y S. Sadie. Londres, 1989; págs. 267-291.

la validez de una práctica depende de la destreza con que se lleve a cabo. La ornamentación tiene mayor efecto cuando está orgánicamente integrada en el contenido expresivo y dramático de la obra: no se trata de un proceso externo que se implanta en una pieza. Un intérprete que entienda a fondo la estructura armónica y la conducción de las voces estaría, en principio, en posesión de los requisitos previos para asimilar el personal lenguaje de Mozart. Ésta, a su vez, sería la condición indispensable para improvisar la ornamentación propia de dicho lenguaje. Cuanto mayor conocimiento tengamos de la idiosincrasia de cada compositor, más vívida será nuestra ornamentación. La elaboración melódica preferida por Mozart en sus años de Salzburgo no es necesariamente la que emplea en las obras compuestas en Viena, y esto tampoco implica que aplicarla de manera generalizada en composiciones de sus contemporáneos resulte igualmente acertado. De hecho, determinados ornamentos son específicos de ciertos compositores y contribuyen a definir sus estilos personales.

El ornamento es un acto fundamentalmente físico, táctil, y no sólo llega a dominarse a través del análisis. Al igual que el aprendiz de músico de jazz, el improvisador en el estilo clásico en ciernes tiene que desarrollar una serie de reflejos y un vocabulario adecuado de patrones melódicos, creados a partir de aquellos modelos que desea emular. La diferencia entre un intérprete que prepara los ornamentos o cadencias y otro que los improvisa es similar a la diferencia entre el estudiante de un idioma que sólo sabe repetir expresiones sacadas de su libro de frases y otro que ha logrado dar el salto hacia un mundo creativo donde le es posible formular sus ideas en la nueva lengua.

Improvisados o preparados de antemano, los ornamentos añadidos por el intérprete son elementos esenciales en la música del Clasicismo. El número de ornamentos que cada intérprete considere necesarios depende de lo adornada que esté la melodía de por sí: a veces la densa ornamentación del texto original excluye la posibilidad de añadir nada más.

Un aspecto que no suele tenerse en cuenta a la hora de improvisar es el ámbito de cinco octavas que tenía el instrumento de Mozart.² Todo ornamento o cadencia que exceda estos límites –por muy coherente que en apariencia sea con el lenguaje de Mozart– resultará incorrecto al oyente receptivo.

Existen lugares genéricos, que parecen invitar especialmente a intercalar ornamentos. El más destacado de ellos es la vuelta del tema principal en la sonata y, sobre todo, en el rondó. Es muy instructivo recopilar los diferentes tipos de adornos que anotó el propio Mozart, por ejemplo en el *Rondó en la menor* K. 511 (ejemplo 1). Estos adornos nos proporcionan una buena cantidad de ejemplos de espontaneidad puesta por escrito de valor incalculable.

2. Sólo hay una obra para tecla, la *Sonata en re mayor para dos pianos* K. 448/375a, que contiene una nota fuera de estos límites: un $fa\sharp_5$ (en la parte del primer piano). Sabemos por una carta que fue Josepha von Auernhammer quien tocó esa parte, de modo que debía de tener un fortepiano que abarcase hasta un sol_5 .

QUODLIBET

Ejemplo 1

Rondó en la menor K. 511. Cinco variantes del tema principal

Andante

a)

Variant a) shows the vocal line starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are "cre... scen... do". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The melody is marked with a fermata over the final note.

b)

Variant b) continues the theme with the lyrics "cre... scen... do". The piano accompaniment remains consistent with variant a). The melody includes a fermata and a trill-like figure.

23

c)

Variant c) begins at measure 23 with the lyrics "cre... scen... do". The piano accompaniment continues. The melody features a fermata and a trill-like figure.

27

Variant d) starts at measure 27 with the lyrics "cre... scen... do". The piano accompaniment continues. The melody features a fermata and a trill-like figure.

81

c)

Variant e) begins at measure 81 with the lyrics "cre... scen... do". The piano accompaniment continues. The melody features a fermata and a trill-like figure.

85

Variant f) starts at measure 85 with the lyrics "cre... scen... do". The piano accompaniment continues. The melody features a fermata and a trill-like figure.

d) 129

133

e) 151

155

Resulta fundamental comprender la relación entre los ornamentos anotados por Mozart y la historia de cómo se publicó cada una de las obras. Las primeras ediciones de algunas sonatas editadas en vida de Mozart contienen ornamentos elaborados que no se encuentran en los manuscritos. Uno de los ejemplos más citados es el tiempo lento de la *Sonata en fa mayor* K. 332.³ Estos adornos, aceptados como auténticos por los estudiosos, junto con los ornamentos manuscritos de obras como el *Rondó en la menor* o el *Rondó en fa mayor* K. 494, nos dan la clave de las intenciones de Mozart en otras obras publicadas después de su muerte. La reaparición del manuscrito de la *Fantasia y Sonata en do menor* K. 475/457 contribuye a esclarecer la relación entre el concepto original de Mozart, que refleja su destreza para improvisar y es más esquemático, y las elaboraciones que preparó por escri-

3. No reproducimos aquí estas dos versiones, puesto que se encuentran prácticamente en todas las ediciones modernas. Véase también el artículo citado en la nt. 1.

to, bien para sus alumnos (en este caso, se trata de Therese von Trattner, a quien está dedicada la sonata), o bien para el público general. Las repeticiones del tema principal del movimiento lento (ejemplo 2a) están señaladas en el manuscrito con la indicación “*da capo* 7 compases”, pero no están escritas enteras. Existe un folio adicional –desconocido hasta que se redescubrió el manuscrito– que presenta disminuciones para cada repetición (ejemplo 2b).⁴ Estas disminuciones, a su vez, fueron sustituidas por una serie de ornamentos más elaborados en otra partitura posterior, clasificada como “*Variationen*” por Maximilian Stadler (ejemplo 2c). Son éstas últimas versiones las que encontramos en todas las ediciones modernas.

Es asombroso hasta qué punto estas versiones nos permiten vislumbrar el proceso creativo de Mozart. No sólo podemos seguir la evolución narrativa de una idea –como en los K. 494 y K. 511– sino también las diferentes reescrituras de un mismo pasaje. El ejemplo da muestra de una forma de notación que tiene muy en cuenta la cuestión de la ornamentación, como vemos, poniendo por caso, en el uso generalizado del signo de “*da capo*” abreviado en lugar de repetir el tema principal entero cada vez. El intérprete moderno los pasa por alto y sólo ve la repetición literal del tema con la correspondiente y errónea implicación de que el compositor quería que se repitiese nota por nota la misma música del principio.

Ejemplo 2

Sonata en do menor K. 457; segundo movimiento; cc. 17-23. Tres versiones manuscritas:
(a) primera versión; (b) segunda versión; (c) tercera versión

Adagio

The image displays three staves of musical notation, labeled (a), (b), and (c), representing different manuscript versions of a musical passage. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The tempo is marked 'Adagio'. The notation includes various dynamics such as *sotto voce*, *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). There are also markings for *f* and *p* at the end of phrases. The three versions show variations in the melodic line and the accompaniment, particularly in the use of ornaments and dynamics.

⁴ Los cc. 20 y ss. del ejemplo 2b son similares a los cc. 41 y ss. de la tercera versión del manuscrito. Sin embargo, los cc. 41 y ss. de la segunda versión son diferentes.

Ejemplo 2 (cont.)

b)

c)

A la vista de las pruebas presentadas, ni desde el punto de vista del estilo ni del de la expresión sería lógico tocar el tema del segundo movimiento de la *Sonata en si bemol* K. 570 seis veces seguidas -contando las repeticiones prescritas- de la misma manera y sin adornos. El ejemplo 3 ofrece diversas muestras de ornamentos para cada una de las repeticiones.

Ejemplo 3

Sonata en si bemol K. 570. Muestra de ornamentos del tema principal

Adagio

a)

b)

c)

d)

e)

1: primera vez; 2: segunda vez

La práctica de ornamentar las repeticiones está documentada en los manuscritos de Mozart de otras formas, también interesantes; algunas de ellas requieren soluciones especialmente creativas:

1. En varios de los conciertos para piano el tema aparece sin ornamentar en la reexposición en el instrumento solista, si bien se adorna en el *ritornello* orquestal que sigue (ejemplo 4). Teniendo en cuenta la relación entre orquesta y solista, y que se dan por hecho la inventiva y el virtuosismo de éste, sería una contradicción de base que el solo presentara un tema menos elaborado que la orquesta. En este tipo de casos, el solista

Ejemplo 4

Concierto en re menor K. 466. Segundo movimiento:

(a) versión solista del tema; (b) versión orquestal elaborada

a)

b)

Ejemplo 4 (cont.)

b) 139

fl.

ob.

fg.

tpa.
en si b

pf.

vl.

vla.

vc.
cb.

f *p* *f* *p*

debe tocar, a modo de antecedente, algo tan movido como lo que se escuchará en la orquesta como consecuente. La imitación literal no es necesaria, aunque perfectamente posible.

2. En los movimientos que contienen signos de repetición se plantea un problema especial. Las repeticiones invitan a ornamentar los dos temas principales, así como el material secundario relacionado con ellos. En ocasiones, el compositor puede adornar la sección que se repite en una sonata, dando lugar a un contraste significativo con el primer tratamiento, sin ornamentos, del tema. El intérprete que nota por nota realice las dos repeticiones en un movimiento de sonata de este tipo corre el riesgo de convertir la flexibilidad inventiva del compositor en un rígido ejercicio de estilo: en primer lugar, el público escucharía una versión simple repetida dos veces de una melodía; después una versión muy elaborada y también repetida. La ilusión de espontaneidad que creaba el ornamento escrito por el compositor se vendrá abajo al llegar a la segunda

vez, a menos que el intérprete sea muy imaginativo.⁵ Es, pues, de su incumbencia crear estadios intermedios (o al menos diferentes) en la ornamentación, de modo que se pueda percibir un desarrollo orgánico de la idea inicial cada vez que se escuche. El ejemplo 5 ofrece una solución para el segundo movimiento de la *Sonata en fa para piano a cuatro manos* K. 497. Corresponde a una grabación hecha por el autor junto con Malcolm Bilson.

Ejemplo 5 Sonata para piano a cuatro manos en fa mayor K. 497. Segundo movimiento; ornamentación del tema principal en la versión de R. Levin y M. Bilson: (a) exposición; (b) repetición de la exposición; (c) reexposición; (d) repetición de la reexposición.

Andante

a) 

5 

9 

b) 

5 

c) 

68 

72 

5. Es muy posible que la falta de popularidad de las segundas repeticiones de los movimientos de sonata se deba, en parte, a la angustia de los intérpretes frente a este reto a su imaginación.

Ejemplo 5 (cont.)

d)

Mientras que los sucesivos adornos de una idea no tendrían por qué volverse cada vez más intrincados, la ornamentación anotada por Mozart en la reexposición es tan exuberante que parece prudente realizar una lectura con menos florituras para la primera vez que se escucha la vuelta del tema principal, reservando la versión de Mozart para la repetición. Esta estrategia de progresiva elaboración melódica es típica, pero no imprescindible -más bien se trata de que los ornamentos elegidos en cada retorno del tema produzcan un aroma característico que impregne la simetría estructural de una frescura nueva e imprevisible cada vez-.

Ejemplo 6

Concierto en do mayor K. 503. Segundo movimiento,
cc. 57-64, con muestra de ornamentación

Ejemplo 6 (cont.)

The musical score for Example 6 (continued) is presented in three systems. The top system features a melodic line with a complex rhythmic pattern, including sixteenth and thirty-second notes. The middle system shows a piano accompaniment with chords and a bass line. The bottom system shows a woodwind part with dynamic markings (mf p, f) and a breath mark (+ viento).

Además de los temas principales, hay ciertos pasajes genéricos que se prestan especialmente a la elaboración de un relleno ornamental. Son los siguientes:

1. Aquellos puntos donde la actividad melódica y rítmica disminuye sin una motivación dramática o expresiva evidente. Dos de estos casos son:
 - a) las progresiones en los tiempos lentos (véase el ejemplo 6);
 - b) los pasajes cuyas notas extremas, graves o agudas, no están conectadas por medio de los arpeggios necesarios para perfilar bien sus contornos. Este tipo de pasajes se da en los conciertos para piano en mi bemol mayor K. 482; en si bemol mayor K. 595; y sobre todo, en el *Concierto* en do menor K. 491. Llamen especialmente la atención porque la actividad rítmica de la orquesta de repente eclipsa la del solista (véase el ejemplo 7).⁶
2. Los “recitativos pianísticos” de los tiempos lentos de los conciertos de Mozart, donde la melodía de la mano derecha del piano, articulada por medio de silencios, está acompañada de acordes repetidos en las cuerdas. Pasajes de este tipo se encuentran en los conciertos en re mayor K. 451; en re menor K. 466; en do mayor K. 467; en do menor K. 491; en re mayor K. 537 (“*Coronación*”), y en si bemol mayor K. 595. Como es sabido, Mozart comentó la desnudez del pasaje del *Concierto* K. 451 en una carta a su padre fechada el 9 de junio de 1784. Su hermana Nannerl encontraba que al pasaje “le faltaba algo”, y Mozart lo confirma en su carta, prometiendo “enmendar el error lo

6. Para un estudio pormenorizado de estos pasajes, véase el artículo citado en la nt. 1.

Ejemplo 7

Concierto en do menor K. 491. Primer movimiento;
cc. 257-264, con relleno del plano superficial

257

261

versión elaborada

cresc.

f

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

f

antes posible y enviar el pasaje con las correspondientes cadencias”. Toda edición moderna reproduce la versión más elaborada basándose en los materiales de St. Peter de Salzburgo -se cree que es la fuente revisada por Mozart- en lugar de la versión original, mucho más escueta; vemos una vez más la relación entre lo que estaba escrito y lo que tenía que sonar. Esperamos que este ejemplo inspire al intérprete creativo a la hora de

encontrar ornamentos similares para esos pasajes de esos conciertos citados a los que "les falta algo". Hasta el momento, los adornos de este tipo, por desgracia, son bastante poco frecuentes, y los intérpretes suelen limitarse a ornamentar con relativa cautela. El ejemplo 8 muestra una alternativa para parte del recitativo del *Concierto K. 595*.

Ejemplo 8

Concierto en si bemol K. 595. Segundo movimiento;
cc. 49-58, con muestra de ornamentación

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 49-53) shows the piano (pf.) part in the upper staff and the strings (violin, viola, cello) in the lower staves. The piano part features a recitativo-like passage with slurs and accents. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 54-58) introduces a 'versión elaborada' (elaborated version) of the piano part, indicated by a bracket and a dashed line. This version includes a complex ornamentation consisting of sixteenth-note runs and grace notes. The string parts continue with their accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

3. Los momentos puntuales que permiten adornar el valor de una nota con una apoyatura, un trino o un grupeto (véase el ejemplo 9).

Ejemplo 9 Trío en si bemol K. 498. Segundo movimiento; cc. 38-41

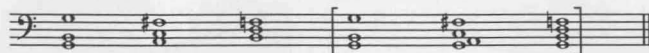


He optado por no tratar aquí la construcción y la retórica de las cadencias, puesto que ya lo hice en otro momento.⁷ No obstante, conviene destacar que hay ciertas fórmulas armónicas que aparecen con regularidad en las cadencias de los conciertos para piano, por ejemplo la que figura en el ejemplo 10. El ejemplo 11 ilustra otra fórmula que suele emplearse en pasajes preparatorios (es decir, en las cadencias más breves que preceden al tema principal, sobre todo en los rondós). La habilidad para improvisar sobre estas fórmulas utilizando el material temático del concierto que se esté tocando es fundamental para una buena improvisación de las cadencias en general.

Ejemplo 10



Ejemplo 11



¿Hasta qué punto son restrictivos los criterios expuestos hasta aquí? Según mi propia experiencia, no lo son en absoluto. Esto tampoco quiere decir que no hubiera cadencias improvisadas, además de las de Mozart, en otras épocas –especialmente a finales del siglo XIX y principios del XX–, pero volvamos por un momento al ejemplo 1. Vemos cinco versiones diferentes

7. Cf. nt. 1 y el artículo de R. D. Levin *Improvisation and Embellishment in the Mozart Piano Concertos*, publicado en *Musical Newsletter* V/2 (primavera de 1975); págs. 3-14.

de una misma idea y no cabe duda de que Mozart hubiera podido escribir otras diez si las necesidades formales de ese momento lo hubieran exigido. Es más, los ornamentos que he encontrado en los trabajos de colegas tan versados como Malcolm Bilson siempre me han abierto nuevas puertas, pues aunque concuerdan perfectamente con el lenguaje de Mozart, son distintos de los que constituyen mi léxico particular. ¡La obra de Mozart es tan inmensa! Hay tantísimas cosas donde inspirarse y por las que dejarse influir, que cualquier intérprete perspicaz y con un cierto sentido del estilo puede llegar a desarrollar una lengua vernácula de ornamentos que definirán su estilo interpretativo individual. ■

Traducción: Isabel García Adánez

quomusic.com

el portal web del profesional de la música

para que
la música
nunca se convierta
en una carga

- ▶ educación
- ▶ gestión a intérpretes
- ▶ diseño web
- ▶ grabación y producción
- ▶ discos, revistas
- ▶ partituras, libros
- ▶ tienda de pianos
- ▶ noticias, radio
- ▶ midi,
- ▶ ayudas, cursos, premios, becas...
- ▶ conciertos, críticas
- ▶ todo lo que puedas necesitar en servicios musicales

