
NOTAS LARGAS Y CORTAS*

Robert Philip*





En el tercer capítulo de su libro, Robert Philip comienza revisando los distintos comentarios y escritos que se conservan de las primeras décadas del siglo veinte, referentes al tratamiento rítmico de cualquier combinación de notas largas y breves, en especial de los ritmos con puntillo, habitual en las interpretaciones de aquella época. A continuación, analiza numerosas grabaciones del repertorio orquestal, camerístico y solista, repartidas entre los años 20, 30 y 40, concentrándose en comparar el grado de libertad que sus intérpretes se permiten. Sus conclusiones finales revelan las deficiencias y virtudes de un estilo de interpretación rítmica que ya ha desaparecido hoy en día.


Como hemos visto en el capítulo anterior, los intérpretes de principios del siglo veinte recurrían con frecuencia al uso de *tenuto* sobre ciertas notas, o acentos agógicos, para a continuación acortar las notas subsiguientes. También se observa, en los patrones rítmicos de notas largas y cortas, una tendencia generalizada a ampliar las notas largas, a la vez que se aligeran y apresuran las notas breves. Para un oyente de finales del siglo veinte, el efecto producido es bastante informal, una especie de “dejar caer” las notas, debido a que las notas cortas, tanto individualmente como en grupos, poseen una claridad y un énfasis menor de lo que estamos acostumbrados a escuchar en las interpretaciones modernas, y a que la compresión de las pequeñas notas a menudo conlleva también una aceleración. Por otra parte, también se produce una tendencia a exagerar los puntillos.

* Philip, R: *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Cambridge U.P., 1992, cap. 3, pp. 70-93.

* Profesor de Música en la Open University (Universidad a Distancia) en Gran Bretaña. Doctor en música por la Universidad de Cambridge. Trabajó en la radio británica, y ha publicado numerosos artículos y libros, por los que ha recibido varios premios.

Existen muy pocas referencias escritas en la literatura de principios del siglo veinte a este tratamiento de las notas cortas. Aquellos escritores que hablan sobre el *tempo rubato*, y el uso de los acentos agógicos, raramente mencionan este hecho. Si en el concepto de “notas acentuadas” estuviéramos dispuestos a incluir las notas más largas en un típico pasaje de notas largas y breves, entonces el consejo ofrecido por W.H. Breare implicaría un acortamiento de las notas breves: “Nada hay menos atractivo que la esclavitud del ritmo estricto. Para ejecutar cualquier pasaje con cierta gracia, es necesario distinguir entre notas acentuadas y no acentuadas”¹. August Wilhelmj y James Brown (1898-1908) aconsejan también a los violinistas sobre la acentuación, dando por supuesto un aligeramiento (no necesariamente un acortamiento) de las pequeñas notas: “Debemos recordar que el acento es el resultado de la *diferencia* de fuerza, y que se sustenta en el debilitamiento de las notas débiles, así como el refuerzo de las notas fuertes”².

Rowsby Woof (1920) advierte al estudiante de violín sobre el peligro de truncar las notas largas en un ritmo de puntillos: “El único modo de curar esta mala práctica consiste en alargar desproporcionadamente la nota con puntillo, y en consecuencia acortar de forma exagerada las notas cortas que lo suceden”³. No obstante, Woof parece referirse a un método concreto para corregir una falta, y en ningún momento aclara si el ritmo debería tocarse realmente así. Arnold Dolmetsch (1916) sí que ofrece un ejemplo específico de ampliación del puntillo a principios del siglo veinte, pero aclara que se trata de un caso excepcional: “En los libros de teoría, modernos y antiguos, leemos que ‘un puntillo tras la nota le añade la mitad de su valor’. A pesar de nuestro interés por ser precisos hoy en día, existen todavía excepciones a esta regla. En las marchas militares, por ejemplo, ritmos tales como  y  se tocan  y , pero tales casos son poco frecuentes”⁴.



Ocasionalmente aparecen menciones a la interpretación de los ritmos con puntillo en las ediciones de ciertas obras específicas, y otros ensayos similares. Por ejemplo, la edición de Frederick Corder de las sonatas de Beethoven (1924) dice lo siguiente sobre los primeros compases de la Sonata *Patética*: “Las notas cortas en la frase inicial son *bastante* cortas, mientras que las que aparecen en el compás 5 no lo son tanto”. La idea de que el valor de las notas en un ritmo con puntillos debería variar en función del carácter de la música, se ve reflejada en las numerosas grabaciones de la época, tal y como este capítulo demostrará. En el caso del primer movimiento de la Sonata *Claro de Luna*, Corder escribe que el ritmo  debería tocarse

¹ Breare, W.H: *Vocalism: Its Structure and Culture from an English Standpoint*, Londres, 1904, p. 108.

² Wilhelmj, A. y Brown, J: *A Modern School for the Violin*, Londres, 1898-1908, n. 15 (notas a la obertura de *Samson* de Haendel).

³ Woof, R: *Technique and Interpretation in Violin-Playing*, Londres, 1920, p. 97.

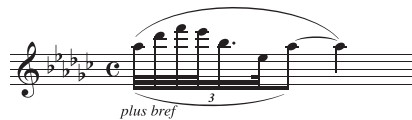
⁴ Dolmetsch, A: *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, Londres, 1916, p. 53.

 . La edición de Tovey y Craxton (1931) explica, en referencia a ese mismo movimiento: “no es necesario preocuparse por la longitud exacta de la semicorchea, siempre y cuando no se convierta en una de las corcheas del tresillo. La mitad de una corchea de tresillo sería un valor muy cómodo, mucho mejor que el meticuloso clic con el que se obtiene el valor exacto  , sacrificando el tono y acento naturales”.

Dos pianistas, Marguerite Long y Vlado Perlemuter, que estudiaron con Ravel, comentan que el compositor insistía en la necesidad de imprimir un ligero ritmo de siciliana a la Forlana en *Le Tombeau de Couperin*. Long escribe: “pocas veces se reconoce que la Forlana es una danza viva y alegre... cuando se emplea un *tempo* demasiado lento, y las semicorcheas no son lo suficientemente breves, se vuelve triste, y con las repeticiones, monótona”⁵. Perlemuter lo confirma: “Ravel me rogó que la corchea con puntillo no fuera tan pesada... de ahí, a tocarla [la semicorchea] como una nota de adorno, la diferencia es muy pequeña”⁶. En “Les Oiseaux Tristes”, de *Miroirs*, Perlemuter ofrece también como ejemplo un grupo de breves notas que Ravel deseaba escuchar más cortas de lo que aparece indicado en la partitura: “Es el arabesco de un pájaro apesadumbrado, que no debe tocarse estrictamente *a tempo*, sino un poco más rápido... el propio Ravel lo escribió en mi partitura. Si uno toca exactamente lo que está escrito, la música pierde su carácter”⁷ (ejemplo 1).

Sin duda, existen muchas más referencias diseminadas por las diferentes ediciones y comentarios de la época, pero se encuentran realmente dispersas, y aunque apunten a una cierta actitud flexible con respecto al valor de las notas en ciertas circunstancias, no consiguen, en su conjunto, dar la sensación de que existiese un modo generalizado de tratar las notas largas y breves.

Ejemplo 1. Ravel, *Miroirs*, “Les Oiseaux Tristes”, motivo citado por Perlemuter.



Ejemplo 2. Beethoven, Obertura *Egmont*, compases 82-83.



⁵ Long, M: *Au Piano avec Maurice Ravel*, París, 1971, trad. al inglés, Londres, 1973, p. 94.

⁶ Perlemuter, V. y Jourdan-Morhange, H: *Ravel d'après Ravel*, 5ª edic. Lausanne, 1970, p. 66.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

Ejemplo 3. Saint-Saëns, Concierto n. 3 para violín en si menor, Op. 61, segundo movimiento, compás 5: (a) versión “errónea”, según Bachmann; (b) lo mismo, tal y como aparece escrito en la partitura.



Algunos escritores de principios del siglo veinte se quejaban en ocasiones del tratamiento inexacto que se hacía de los ritmos con puntillo. Weingartner (1905) insiste, hablando sobre el ritmo extraído de la Obertura *Egmont* de Beethoven, mostrado en el ejemplo 2, en que “debe evitarse que la última corchea del primer compás se convierta, como ocurre con frecuencia, en una semicorchea...”⁸. Alberto Bachmann (1925) ofrece consejos similares a los violinistas en ejemplos de Mendelssohn y Saint-Saëns. Concretamente, en el segundo movimiento del Concierto n. 3 para violín en si menor, Op. 61, de Saint-Saëns, escribe: “En relación con el principio, existe una cierta controversia entre los violinistas que merece la pena explicar aquí: la segunda nota del primer compás se toca a menudo como si fuese una fusa, tal y como sigue,” (ejemplo 3a) “en lugar de hacerlo de esta otra forma”⁹ (ejemplo 3b). Adrian Bolt estaba presente en 1923 durante los ensayos de la Orquesta Casals en Barcelona, y describe cómo Casals era al mismo tiempo flexible y preciso con respecto al ritmo: “La misma figura rítmica podía ser interpretada de forma completamente distinta, dependiendo de si se ensayaba una obra de Schubert o de Tchaikovsky. Con las obras modernas se permitía una cierta libertad, mientras que recurría a una exactitud matemática para insuflar vida a las clásicas. Resultaba fascinante observar cómo un simple patrón rítmico, como el del primer tema de la Sinfonía en do mayor, o simplemente la blanca seguida de negra tan común en los *scherzi* clásicos, adquiriría carácter y nitidez al ser tocado de forma absolutamente estricta”¹⁰.

Charles Reid recuerda la insistencia de Barbirolli, incluso en los años veinte, en tocar las notas con puntillo tan largas como fuera posible, ejecutando “¡cada fusa como si fuera el res-tallar de un látigo!”¹¹, una descripción que sugiere sin duda claridad, pero no un tratamiento estricto del valor de las notas.

⁸ Weingartner, F: *Über das Dirigieren*, Leipzig, 1869, trad. al inglés, Londres, 1887, 4ª edic. 1940, p. 14.

⁹ Bachmann, A: *An Encyclopedia of the Violin*, Londres, 1925, p. 259.

¹⁰ Boulton, A.C: “Casals as a Conductor”, en *Music and Letters*, 4 (1923), p. 150.

¹¹ Reid, C: *John Barbirolli*, Londres, 1971, p. 55.

Landowska, durante un ensayo sobre la técnica del doble puntillo en el siglo dieciocho, escribe: “el romanticismo del siglo diecinueve llegó hasta el punto de rechazar por completo esta costumbre de abreviar la nota después del puntillo. Busoni dijo, en su edición de *El Clave Bien Temperado* (1894), en relación con la Fuga en re mayor del primer libro: ‘Asegúrese de no tocar la nota con puntillo demasiado larga, ni la semicorchea siguiente demasiado corta, un error al que los oídos de los profesores se han acostumbrado; no de esta manera [ejemplo 4a], sino de esta otra [ejemplo 4b]’. Este es el modo en que mi reverenciado profesor Michalowski me lo enseñó a mí. En su opinión, la prolongación del puntillo daba a la frase un carácter vulgar. ¡Oh, la puerilidad de la estética! ¡Aquello que desde Lully hasta Bach significó orgullo, caballerosidad y magnificencia, se convirtió en vulgaridad en el siglo diecinueve!’¹².

Ejemplo 4. Motivo de la Fuga n. 5 en re mayor, de los 48 Preludios y Fugas de J.S. Bach, tal y como lo cita Landowska: (a) El doble puntillo “erróneo”, según Michalowski; (b) la misma célula, tocada “correctamente”.



Sería interesante imaginar cómo interpretaríamos estos comentarios acerca de las notas largas y breves si no contásemos con las grabaciones de aquella época para guiarnos. Dichos comentarios no son sólo poco frecuentes, sino además confusos y contradictorios. Busoni, Weingartner y Bachmann defienden con fuerza la estricta observación del ritmo de puntillo, aunque todos ellos admiten que su exageración es práctica común en la época. De Casals sabemos que exigía una interpretación rítmica exacta de las obras clásicas. Ravel, Tovey y Corder recomendaban alargar el puntillo en determinadas circunstancias, mientras que Dolmetsch comenta que son raros los casos en que se aplica el doble puntillo. Woof recomienda el uso del doble puntillo para corregir su opuesto, y puede que esto mismo sea una de las explicaciones de la insistencia de Barbirolli en dar su valor completo a las notas con puntillo. Breare y Wilhelmj escriben de un modo generalizado sobre la necesidad de aligerar las notas no acentuadas, lo cual presumiblemente incluye las notas breves en aquellos patrones que alternen notas largas y breves.

La única imagen coherente que parece emerger de todos estos comentarios es que, a principios del siglo veinte, se aplicaba una cierta exageración, y quizá también un aligera-

¹² Restout, D. (ed): *Landowska on Music*, pp. 386-387.

miento, de los ritmos con puntillo, estando algunos músicos a favor de esta práctica, y otros poderosamente en contra. Partiendo de estas fuentes, resulta imposible deducir hasta qué punto estaba difundida dicha práctica, pero el hecho de que todas estas citas sean tan difíciles de encontrar sugiere quizá que no era éste un tema que provocase amplia preocupación o controversia.

Antes de pasar a examinar las grabaciones que nos ocupan, podemos ocuparnos de otro aspecto que arroja un poco de luz sobre el posible tratamiento de los ritmos con puntillo: la notación. Algunos escritores han analizado recientemente las posibles interpretaciones del ritmo con puntillo en aquellos casos en que aparece simultáneamente con tresillos, y no sólo en la música del siglo dieciocho, sino también del siglo diecinueve. La pregunta es si dichos ritmos con puntillo deben interpretarse literalmente, o adaptarse para encajar con el tresillo.

La música de Schubert nos ofrece numerosas ocasiones en las que aparece escrito un ritmo con puntillo, cuando probablemente lo que pretende conseguir, y en algunos casos no hay duda de ello, es un ritmo de tresillo. Distintos escritores han resaltado ambigüedades similares en la música de Beethoven, Schumann, o Chopin, y Gwilym Beechey (1972) aplicó el mismo argumento a Brahms, Liszt, Wolf, e incluso Debussy y Rachmaninoff¹³. Los ejemplos pertinentes a esta ambigüedad en el siglo diecinueve serán analizados brevemente en el capítulo 8. Uno de los casos situados a principios del siglo veinte, mencionado por Beechey, es el Preludio en si bemol Op. 23 n. 2, de Rachmaninoff (publicado en 1904), cuyo tema “puede admitir más de una interpretación posible”¹⁴. Es cierto que la edición de 1904 está plagada de inconsistencias, pero las diferencias en la notación rítmica entre los compases 3 y 4 y los compases 11-12 son particularmente notables. En el compás 3, las notas breves que forman parte del ritmo con puntillos en la mano derecha están escritas como semicorcheas, mientras el acompañamiento de la mano izquierda está formado por seisillos de semicorcheas. El tema se repite en el compás 11, pero en esta ocasión el ritmo con puntillos se adapta para encajar con los seisillos de la mano izquierda. ¿Realmente pretendía Rachmaninoff que el ritmo del compás 3 fuese ejecutado con exactitud, o debería ajustarse a la mano izquierda, como ocurre en el compás 11? La misma inconsistencia se repite de forma literal en la recapitulación del tema (compases 38 a 46). En otras palabras, la notación de Rachmaninoff proporciona una evidencia clara de la actitud flexible existente con respecto a los ritmos con puntillo. En los primeros

¹³ Beechey, G: “Rhythmic Interpretation: Mozart, Beethoven, Schubert and Schumann”, en *Music Review* (desde ahora *MR*) 33, 1972, pp. 233-248; Ferguson, H: *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*, Londres, 1975, p. 97; Shawe Taylor, D: “Schubert as Written and Performed”, *MT* 104, 1963, p. 626; Eibner, F: “The Dotted Quaver and Semiquaver Figure with Triplet Accompaniment in the Works of Schubert”, *MR* 23, 1962, pp. 281-284.

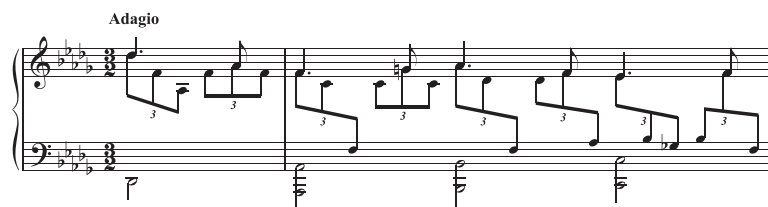
¹⁴ “Rhythmic Interpretation”, p. 248.

compases del Momento Musical Op. 16 n. 4 (publicado en 1896), también de Rachmaninoff, de nuevo surge la pregunta, ¿deben las anacrusas de semicorcheas en la mano derecha acortarse para ajustarse a los seisillos del acompañamiento? La notación en el compás 48, donde dichas anacrusas aparecen inmersas en una riada continua de seisillos, parece sugerir una respuesta afirmativa. Se podría argüir que en esta pieza, indicada como *Presto* $\text{♩} = 104$, la diferencia entre una semicorchea literal y una “aseisillada” apenas sería perceptible, pero esto no elimina la ambigüedad de la notación impresa. En otras obras de Rachmaninoff encontramos ejemplos menos ambiguos, como en el Preludio en fa menor Op. 32 n. 6 (publicado en 1922), compases 49 y 51, donde la misma nota es al mismo tiempo la última de un seisillo, y la semicorchea después de un puntillo. Ejemplos similares pueden encontrarse en el Preludio en re bemol, Op. 32 n. 13, el primer movimiento de la Sonata Op. 36, o el primer movimiento del Concierto para Piano n. 3 (número de ensayo 20).

Con frecuencia podemos encontrar obras de comienzos del siglo veinte en las que los ritmos con puntillos no pueden ser interpretados literalmente. Un buen ejemplo sería el Nocturno n. 6 de Fauré (publicado en 1894; ejemplo 5). Marguerite Long escribe acerca de este pasaje: “El tema se beneficiará si lo tocamos con un ataque muy igualado, sin mezclarlo con el ritmo inmutable de los tresillos de corcheas que lo acompañan”¹⁵. No sabemos si este consejo viene directamente de Fauré, pero lo cierto es que si los tresillos se tocan con “ritmo inmutable”, los puntillos de la voz superior quedarán claramente truncados. Long no menciona este aspecto, ni tampoco habla de cómo tocar el ritmo con puntillo en el compás 11, donde los puntillos y los tresillos se encuentran en manos diferentes. ¿Debería recortarse todavía el puntillo para encajarlo con los tresillos, o debemos devolverle ahora su valor “correcto”? Granados también posee varios ejemplos conflictivos. En las *Escenas Románticas* (publicado en 1923; ejemplo 6) encontramos un claro ejemplo de puntillo ampliado al final del compás 11, cuando la semicorchea de la melodía coincide con el seisillo de semicorcheas que la acompaña. Ante esta inconsistencia, tenemos que revisar el ritmo con puntillo en el compás 9, pues se podría interpretar literalmente, o alargándolo como en el compás 11. ¿Y debemos tocar la última corchea del compás 10 tal y como aparece escrita, o por el contrario debería tocarse como parte del tresillo de corcheas en la mano izquierda? Ejemplos como estos nos hacen dudar de cualquier instancia en la que ritmos con puntillos y tresillos coinciden. En la primera pieza de *Goyescas* de Granados, “Los Requebros” (publicada en 1930), los puntillos pueden tocarse tal y como están escritos a lo largo de toda la obra, pero también sería posible argumentar que la corchea con puntillo debe variar su duración, dependiendo del ritmo del acompañamiento (corcheas o tresillos).

¹⁵ Long, Marguerite: *Au Piano avec Gabriel Fauré*, París, 1963, trad. al inglés, Londres, 1980, p. 86.

Ejemplo 5. Fauré, Nocturno en re bemol, Op. 63 n. 6, compases 1-2.



Ejemplo 6. Granados, *Escenas Románticas*, n. 3, compases 9-12.




También aparecen problemas relacionados con la extensión del puntillo en la notación de Debussy y Ravel. La primera pieza de *Miroirs* de Ravel, “Noctuelles” (publicada en 1906) posee un claro ejemplo de un ritmo con puntillo “incorrectamente” escrito en el compás 18, aunque en la práctica no existe ambigüedad: el puntillo debe alargarse claramente. En la *Danza Profana* de Debussy (publicada en 1904), tres compases antes del número de ensayo 5, no existe ambigüedad sobre la excesiva duración de los puntillos en la parte del arpa. Sin embargo, la parte de los segundos violines contiene puntillos simples. Si, como parece, Debussy quiere que los violines imiten con su ritmo al arpa, ¿cómo pueden saber que también ellos deben alargar sus puntillos?

En el arreglo que Alban Berg realizó para piano del “Lied de la Paloma en el Bosque”, de los *Gurrelieder* de Schoenberg (publicado en 1912), encontramos otro ejemplo más de pun-

tillos anotados en conjunción con seisillos (ejemplo 7). Al igual que en los ejemplos anteriores, la distorsión del puntillo en la segunda parte del segundo compás (mano derecha) no ofrece dudas. Pero, ¿es necesario imitarla en el puntillo de la mano izquierda? Y en ese caso, ¿significa eso que todos los puntillos en el pasaje deben alargar su duración? Si un pianista adoptase esta postura, ¿cómo se compararía esta interpretación con la interpretación rítmica de la partitura orquestal? En la versión orquestal, no existe este problema, pues los seisillos y los ritmos con puntillo se encuentran en partes distintas. ¿Significa esto que es posible una interpretación orquestal en la que se respete el ritmo literalmente, y al mismo tiempo una interpretación pianística en la que los puntillos se exageren? ¿O debería la orquesta exagerar sus puntillos también, debido al predominio de los seisillos?

Ejemplo 7. Schoenberg, *Gurrelieder*, “Lied de la Paloma en el Bosque”, arreglo para piano de Alban Berg, 4 compases antes del número de ensayo 108.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system begins with a fortissimo (ff) dynamic marking, followed by a piano (p) dynamic. The music is written in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with sixteenth notes and dotted rhythms, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and dynamics.

Cuanto más se adentra uno en este problema, más obvio parece que, si no contásemos con las grabaciones, el tema sería un agujero sin fondo, lleno de preguntas sin respuesta. El alargamiento de los puntillos descrito en los ejemplos anteriores podría significar una actitud bastante flexible hacia el valor de las notas, o podría deberse simplemente a la pura comodidad a la hora de anotar tales ritmos. Al fin y al cabo, ¿por qué debería un compositor molestarse en escribir , o , cuando está perfectamente claro lo que significa , aun cuando sea teóricamente incorrecto?

La idea de que este modo de anotar los puntillos pueda indicar una tendencia generalizada a exagerar los puntillos no sería más que una teoría, si no dispusiéramos de las grabacio-

nes. De hecho, éstas demuestran que los escritores de aquella época no comentaban la exageración de los puntillos porque dicha práctica era universal a comienzos del siglo veinte.

Grabaciones

Como hemos visto, varios de los autores antes citados adoptan, con diferentes argumentos, posturas contrarias al tratamiento casual o descuidado de los puntillos. Rowsby Woof comenta la “malvada costumbre” de acortar los puntillos, mientras Weingartner critica a aquellos que “con tanta frecuencia” permiten la exageración de los puntillos, y Barbirolli y Casals procuraban combatir la imprecisión rítmica mediante el ensayo cuidadoso. Y realmente, la impresión que recibe un oyente de finales del siglo veinte al escuchar las grabaciones antiguas, es la de una actitud despreocupada con respecto a los ritmos con puntillos, o cualquier otra combinación de notas largas y cortas, tanto por la duración concedida a las notas, como por la claridad y definición de los ritmos. En muchas de las grabaciones anteriores a 1930 que se conservan, los puntillos se alargan, y las notas breves se aligeran, provocando una carencia generalizada de claridad y control. Sin embargo, debemos prestar mucha atención al modo en que juzgamos dicha impresión. El oyente moderno está acostumbrado a la claridad y control de las interpretaciones modernas, y su ausencia en las grabaciones antiguas parece, en un primer momento, un síntoma de incompetencia. Por tanto, una de nuestras tareas más importantes consiste en diferenciar la simple incompetencia de lo aquello que forma parte de un estilo genuino. Es en las interpretaciones orquestales donde probablemente sea más difícil establecer esa distinción.

Si tomamos el repertorio estándar orquestal, y examinamos las grabaciones entre 1920 y 1940, se aprecia una progresión clara en el tratamiento de las notas largas y cortas, desde los ritmos imprecisos, descontrolados y poco claros de las primeras grabaciones, a los ritmos generalmente controlados, precisos y claros de los últimos ejemplos. El argumento más simple que podemos imaginar para explicar lo que escuchamos en las primeras grabaciones es la falta de ensayo, y nadie puede negar que el grado de claridad y control adquirido por una orquesta depende en parte de la cantidad de tiempo que dedica al ensayo, así como la regularidad de los miembros de la orquesta. Sin embargo, tal y como se sugiere en la primera parte de este capítulo, el problema es algo más complicado. Ni siquiera la orquesta más perezosa de los años 90 sería capaz de reproducir el estilo de los ritmos con puntillos apreciado en las orquestas de los años 20. La falta de ensayo, tanto entonces como ahora, puede generar un cierto grado de imprecisión, y sin duda las orquestas de los años 20 ensayaban menos que las de los 90; pero la escasez de ensayos no es suficiente para explicar el aspecto rítmico más destacable durante los años 20 y, en menor grado, los años 30: el hábito casi universal de exagerar los puntillos, y aligerar las notas breves.

Schubert, Sinfonía n. 9 en do mayor, segundo movimiento, compases 1-43

Orquesta Sinfónica de Londres, dir. L. Blech (1928) HMV D1390-5

Orquesta de Hallé. Dir. Harty (1928) Col. L2079-85

Orquesta Sinfónica de la BBC, dir. Boult (1935) HMV D2415-20

Orquesta Sinfónica de Londres, dir. Walter (1938) HMV DB3607

Orquesta de Filadelfia, dir. Toscanini (1941) RCA RB6549 (LP)

Orquesta Filarmónica de Viena, dir. Karajan (1949) Col. LX1138-43

Estas grabaciones demuestran claramente la actitud cambiante con respecto a las notas largas y breves. Los dos registros más antiguos son los menos literales, y los menos controlados. Al comienzo del segundo movimiento (compases 1-7) ambos exageran el ritmo con puntillo, pero la Orquesta de Hallé define mejor las notas breves que la Sinfónica de Londres. En los compases 38-43, cuando aumenta la dinámica, las notas cortas se hacen más débiles en ambas interpretaciones, y la Orquesta Sinfónica de Londres tiende a tocarlas un poco antes de tiempo, con lo que el pasaje se acelera. Las dos grabaciones de los años 30 son un poco más literales rítmicamente, y más controladas, aunque en ambas el ritmo se debilita y acelera en los compases 38-43, sobre todo por parte de la Orquesta Sinfónica de la BBC. Las dos interpretaciones de los años 40 poseen mayor claridad en las notas pequeñas, y el *tempo* está más controlado, aunque el de Toscanini es inusualmente rápido. Se pueden realizar comparaciones similares entre los demás movimientos de la sinfonía, especialmente los compases 78-130 del primer movimiento.

Beethoven, Sinfonía n. 3, Eroica, primer movimiento, compases 45-71

Symphony Orchestra, dir. Coates (1926) HMV D1158-63

Orquesta Filarmónica de Viena, dir. Weingartner (1936) Col. LX532-7

Orquesta Sinfónica de la NBC, dir. Toscanini (1939) HMV DB5946-52

Orquesta Sinfónica de Boston, dir. Koussevitsky (1945) Victor 11-9796-801

Estas grabaciones muestran diferentes grados de estiramiento en los puntillos, y una reducción generalizada del valor de las anacrusas de corcheas, incluso cuando no forman parte de un ritmo con puntillos. En la interpretación de Coate, los instrumentos de viento tocan los puntillos de modo bastante literal, pero los violines los exageran durante todo el pasaje. En el compás 66, y otros compases similares, la última corchea del compás, anacrusa del siguiente, es acortada, de forma similar a como se tocaría si estuviese precedida de una nota con puntillo.

En vista de las críticas de Weingartner contra la distorsión de los puntillos, citadas al comienzo de este capítulo, resulta sorprendente escuchar en su grabación cómo alarga los puntillos de forma notable (aunque hay que admitir que no llega a realizar dobles puntillos, lo cual era el motivo específico de su crítica). A partir del compás 45, comienza concediendo a las corcheas su valor completo, pero las últimas dos figuras con puntillo en los vientos (compases 53-54) están ligeramente alargadas, y el ritmo con puntillos en *fortissimo* en el compás 55 está claramente exagerado. Al igual que en la grabación de Coate, la última corchea del compás 66 es muy corta, y lo mismo sucede en el compás 68. De todos modos, el efecto resulta menos exagerado, y la corchea está más claramente definida que en la grabación de Coate.

Incluso la orquesta de Toscanini, famosa por su estricta disciplina, alarga en ocasiones los puntillos, y la corchea final del compás 66 es de nuevo demasiado corta (aunque no tanto como en el registro de Coate). Sin embargo, el ritmo es siempre muy claro. De estas cuatro grabaciones, la de Koussevitsky es la más literal rítmicamente hablando, aunque también aquí se pueden encontrar ligeras desviaciones en los puntillos. Ninguna de las dos orquestas americanas causa una impresión de descuido. Más bien parece que el apresuramiento de las notas breves es resultado de la intensidad y fuerza de las interpretaciones, y en ambos casos el estiramiento de los puntillos es mucho más incisivo, y sutil, que en la versión de Coate.

Beethoven, Sinfonía n.8, primer movimiento, compases 70-92

Orquesta Filarmónica de Viena, dir. Schalk (1928) HMV D1481-3

Orquesta Filarmónica de Viena, dir. Weingartner (1936) Col. LX563-5

Esta comparación demuestra que las grabaciones de Weingartner con la Orquesta Filarmónica de Viena en los años 30, a pesar de contener algunas imprecisiones como ocurre en la Sinfonía *Eroica*, son mucho más literales en su interpretación rítmica que las grabaciones de la Filarmónica de Viena realizadas en los años 20. La orquesta toca los ritmos apuntillados en los compases 70-72 más claramente con Weingartner que con Schalk. De forma sorprendente, en los compases 90-92, bajo la dirección de Schalk, la última corchea de cada compás es demasiado corta, y la siguiente parte fuerte llega demasiado pronto. Con Weingartner el ritmo está mucho más controlado, aunque las corcheas siguen siendo ligeramente cortas.

Beethoven, Sinfonía n. 4, primer movimiento, compases 158-185; segundo movimiento, compases 1-10

Orquesta Casals de Barcelona, dir. Casals (1932) HMV D1725-8

En el artículo citado anteriormente en este capítulo, Boult describía cómo Casals, en 1923, insistía durante sus ensayos en la interpretación estricta del ritmo en las obras clásicas. Boult citaba el tema inicial de la Sinfonía en do mayor de Schubert, *La Grande*, y puesto que su característica rítmica principal son los puntillos, la implicación clara era que Casals no permitía el alargamiento de los puntillos en las obras clásicas. Al igual que en el caso de Weingartner, por tanto, es verdaderamente una sorpresa escuchar cómo se producen notables exageraciones de los puntillos en esta grabación de Casals. En los compases 161 y 165 del primer movimiento los puntillos están considerablemente exagerados y apresurados. De forma similar, en los compases 180 y 184 la anacrusa de corchea es breve y débil. Al principio del segundo movimiento, los puntillos no siempre son claramente audibles, pero cuando lo son, resultan muy exagerados. Efectivamente, la orquesta de Casals, lejos de ser estricta, muestra una tendencia mucho más notable a exagerar los puntillos que la mayoría de la orquestas de este período.

Mozart, Serenata en sol, K.525, Eine Kleine Nacht Musik, primer movimiento, compases 22-24 (ejemplo 8)

Orquesta de Cámara de Barbirolli, dir. Barbirolli (1929) HMVC1655-6




El grado de claridad rítmica en la Orquesta de Cámara de Barbirolli era bastante alto en comparación con el de otras orquestas británicas de los años 20, pero en este ejemplo no vemos reflejada la cita de Barbirolli anteriormente expuesta en la que pide que las semicorcheas sean como “el restallido de un látigo”, e insiste en la claridad de todas las pequeñas notas. En esta grabación la corchea y dos semicorcheas en cada compás no están claramente diferenciadas, pues la corchea es demasiado corta y débil.

Ejemplo 8. Mozart, Serenata en sol, K.525, “Eine Kleine Nacht Musik”, primer movimiento, compases 22-24.



Elgar, Obertura Cockaigne, compases 1-26

Orquesta del Royal Albert Hall, dir. Elgar (1926) HMV D1110-1
Orquesta Sinfónica de la BBC, dir. Elgar (1933) HMV DB1935-6

Estas dos interpretaciones, ambas dirigidas por el compositor, muestran diferencias considerables en su tratamiento de las notas breves. En la grabación más antigua, los ritmos  y  se tocan muy rápido, con semicorcheas muy ligeras, y en el ritmo  las semicorcheas tienden a correr. En la versión posterior, las semicorcheas están en general menos apresuradas y, en los patrones de notas repetidas, más claramente separadas unas de otras.

Los ejemplos citados hasta este momento constituyen interpretaciones típicas de esta época, y merece la pena detenerse un momento a considerar algunas de sus implicaciones. Las grabaciones de los años 20 se diferencian mucho en su estilo rítmico de las interpretaciones posteriores, sobre todo por su tendencia generalizada a exagerar los puntillos, y aligerar o acortar (o apresurar) las notas breves, lo que a menudo provoca una aceleración. Para el oyente moderno, este estilo rítmico parece bastante informal, pues carece de claridad y control. Pero es importante darse cuenta de que esta apreciación es propia de finales del siglo veinte, y probablemente no sería compartida por los músicos de comienzos de siglo. Como hemos visto, los comentarios sobre este tema son escasos, y no existe ninguna evidencia, a pesar de Weingartner y otros como él, de que existiese una insatisfacción general en relación con este aspecto de la ejecución rítmica. Esta última afirmación queda reforzada por un comentario en relación con las dos últimas grabaciones citadas, escrito en una carta de Elgar a la compañía Gramophone. Cuando la compañía le propuso a Elgar, en marzo de 1933, volver a grabar la Obertura *Cockaigne*, ahora que era posible reducirla a tres caras, en vez de las cuatro caras empleadas en la grabación de 1926, Elgar respondió: “Sin duda podemos repetir *Cockaigne*; pero ¿cuál es el problema con la antigua versión en cuatro caras?”¹⁶. La Orquesta Sinfónica de la BBC estaba mucho mejor trabajada que la Orquesta del Royal Albert Hall, y Elgar, tras grabar *Cockaigne* con ellos, dijo que “había disfrutado mucho dirigiéndola, se ha convertido en una gran orquesta bajo el mando de Adrian Boult”¹⁷. Pero la diferencia en el tratamiento rítmico entre las dos grabaciones es una diferencia de estilo, no sólo de competencia. La Orquesta del Royal Albert Hall tocaba en el estilo de su época, y éste era el estilo al que estaban acostumbrados Elgar y sus contemporáneos. Esta apreciación queda reforzada por las grabaciones de la Variaciones *Enigma* de Elgar.

¹⁶ Northrop Moore, J: *Elgar on Record*, Londres, 1974, p. 195.

¹⁷ Atkons, E.W: *The Elgar-Atkins Friendship*, Newton Abbot, 1984, p. 457.

Elgar, Variaciones sobre un Tema Original (*Enigma*), variación 3 y variación 7 (ejemplos 9a y 9b)

Orquesta del Royal Albert Hall, dir. Elgar (1926) HMV D1154-7

Orquesta de Hallé, dir. Harty (1932) Col. DX322-5

Orquesta Sinfónica de la BBC, dir. Boult (1936) HMV DB2800-2

Orquesta de Hallé, dir. Barbirolli (1947) HMV C3692-5

En las dos grabaciones más antiguas, resulta difícil distinguir qué forma parte de un estilo rítmico, y qué supone un problema de competencia. En ambas grabaciones, la variación 7 es interpretada a gran velocidad (más deprisa que la propia indicación de metrónomo de Elgar), y con un descontrol rítmico mayor del que escucharíamos en una interpretación de finales del siglo veinte. En los patrones construidos con blancas y negras, que aparecen a lo largo de toda esta variación, las negras a menudo resultan apresuradas y débiles en la versión de Elgar, y tan sólo un poco más claras y controladas en la de Harty.

En la variación 3, ambas interpretaciones presentan adaptaciones rítmicas similares a la distorsión de los puntillos. En el tema recurrente mostrado en el ejemplo 9a, ambas orquestas tocan el ritmo de tresillo como si estuviese escrito tal y como aparece en el ejemplo 9b.

Ejemplo 9. Elgar, Variaciones sobre un Tema Original (*Enigma*), variación 3, compases 2-3: (a) tal y como aparece impreso; (b) tal y como lo toca la Orquesta del RAH, dir. Elgar.




Gracias a los comentarios anotados por Elgar en su copia de la reducción para piano, sabemos que se encontraba satisfecho con la grabación. Sus anotaciones, algunas de las cuales ya hemos citado anteriormente (véase capítulo 2), incluyen algunas expresiones de verdadero entusiasmo¹⁸. Sobre el comienzo de la variación 7 Elgar escribe “bien”, y sus únicos comenta-

¹⁸ Lugar de nacimiento de Elgar, Broadheath, volumen n. 1481. Véase R. Philip, “The Recordings of Edward Elgar (1857-1934)”, en *Early Music* 12, 1984, pp. 481-489.

rios sobre la variación 3 son “delicioso” (en el compás 8) y “¡perfecto!” (cuatro compases antes del final). De nuevo, debemos recordar que este estilo de interpretación, que a nuestros oídos parece tan descuidado, era el estilo aceptado en aquellos días. Por comparación, las versiones posteriores de Boult y Barbirolli son mucho más controladas rítmicamente, y ambas ejecutan los tresillos de la variación 3 tal y como están escritos.

Elgar, Obertura *En el Sur*

Orquesta Sinfónica de Londres, dir. Elgar (1930) HMV DB1665-7

Esta grabación demuestra que el estilo rítmico de las interpretaciones de Elgar incluía no sólo el aligeramiento y compresión de las notas breves, sino también distintos grados de distorsión de los puntillos. En el tema inicial, la negra con puntillo es siempre demasiado larga, y la corchea muy corta. El otro ritmo con puntillo recurrente, , es aumentado también en los pasajes más vivos (por ejemplo, en el número de ensayo 2), pero en cambio es ejecutado literalmente en pasajes tranquilos (como en los números de ensayo 10-13).

Holst, Los Planetas, “Marte” (ejemplo 10)

Orquesta Sinfónica de Londres, dir. Holst (1926) Col. L1528

En comparación con la mayoría de las interpretaciones de “Marte” de finales del siglo veinte, esta grabación transmite una energía excepcionalmente nerviosa, debido en gran parte a que la orquesta apenas consigue encajar los detalles rítmicos en un *tempo* muy rápido (esta impresión es muy frecuente al escuchar grabaciones de los años 20). En concreto, las notas breves después de cada puntillo no siempre están colocadas con la misma solidez con que lo están en las interpretaciones modernas. Este aspecto es especialmente notable en los compases 54 y siguientes, y en el compás 80. Esta grabación demuestra también una actitud flexible hacia los ritmos con puntillo anotados por el propio Holst. El tema de trompetas en el compás 70 (y compases similares) aparece escrito tal y como se muestra en el ejemplo 10. Las trompetas en esta grabación de Holst tocan el puntillo como si fuera un tresillo más (pues sería realmente difícil tocar un verdadero puntillo al *tempo* de Holst).

Ejemplo 10. Holst, *Los Planetas*, “Marte”, compás 70, trompetas.



Stravinsky, *El Pájaro de Fuego*, “Danza Infernal”

[Orquesta Straram], dir. Stravinsky (1928) Col. L2279-82

El ritmo en esta interpretación, dirigida por el propio compositor, resulta muy inestable, principalmente debido a que las corcheas en el ritmo asincopado de los primeros compases echan a correr. En posteriores grabaciones de Stravinsky, en los años 50 y 60, las corcheas se encajan con más énfasis, y sin apresuramientos. Se podría realizar una comparación similar entre las diferentes grabaciones que Stravinsky efectuó de *Petrushka* (por ejemplo, sobre el modo de tratar el ritmo en el número de ensayo 73 de la edición de 1947).

Richard Strauss, *Don Juan*

Orquesta de la Opera Estatal de Berlín, dir. Strauss (1929) Decca CA8126-7

Beethoven, Sinfonía n. 5, segundo movimiento, compases 1-10

Orquesta de la Opera Estatal de Berlín, dir. Strauss (1928) Pol. 66814-7

Estas dos grabaciones muestran dos actitudes muy distintas hacia los ritmos con puntillo, a pesar de que ambas están realizadas por la misma orquesta, bajo la batuta de Richard Strauss. El comienzo de *Don Juan* destaca por su impresionante claridad de ritmo, si lo comparamos con muchas otras grabaciones de los años 20. Los puntillos son muy claros e incisivos, a pesar de la rapidez del *tempo*. La preocupación de Strauss por la claridad en el ritmo queda patente en su cuidadosa notación, en la que coloca acentos sobre las semicorcheas de los puntillos (como por ejemplo en el compás 9). Por el contrario, el ejemplo de Beethoven está plagado de puntillos exagerados y adolece, desde un punto de vista moderno, de falta de claridad. Los diferentes ritmos de los compases 4 y 5 se tocan de forma casi idéntica, pues la corchea con puntillo del compás 5 se convierte prácticamente en un doble puntillo. En el compás 8, la última fusa es muy breve y apenas audible.

Aunque el aumento de la disciplina orquestal entre los años 20 y 40 sin duda debió afectar a la ejecución rítmica, los ejemplos anteriores demuestran que también existió un claro cambio estilístico durante ese período. El resto de ejemplos orquestales en este capítulo están tomados de grabaciones realizadas en los años 20 y 30, en los que este aspecto estilístico, o interpretativo, consistente en aumentar los puntillos, es innegable. Los ejemplos están elegidos para subrayar lo extendida que estaba esta práctica, pues se trata de grabaciones francesas, alemanas, holandesas y americanas.

Debussy, *Nocturnes*, “Fêtes”, números de ensayo 10-12

- Orquesta Estatal de Berlín, dir. Klemperer (1926) Pol. 66565
- Orquesta de Filadelfia, dir. Stokowski (1928) HMV E507
- Orquesta de Colonia, dir. Pierné (1928) Odeon 123642-3 y 123668
- Orquesta del Conservatorio de París, dir. Gaubert (1929) Col. 9656-7
- Orquesta del Conservatorio de París, dir. Coppola (1939) HMV DB5066-8

La grabación de Pierné es particularmente interesante, pues Debussy admiraba mucho sus interpretaciones de los *Nocturnos*¹⁹. Ninguno de estos cinco registros interpreta el ritmo escrito en la sección intermedia de “Fêtes” tal y como está escrito. De las cinco, solamente la de Gaubert hace una clara distinción entre la longitud de las semicorcheas después de una corchea con puntillo (en el primer y quinto compás del tema) y las fusas después de una semicorchea con puntillo (en el sexto compás). En las versiones dirigidas por Pierné, Coppola, Klemperer y Stokowski, todas las notas breves a continuación de un puntillo son virtualmente idénticas, prácticamente fusas, de modo que tanto el primer como el quinto compás del tema reciben un doble puntillo. La interpretación de Gaubert no aplica este estilo con la misma consistencia. Las trompetas tocan los ritmos con puntillo de forma bastante literal (compases 13 y 14 después del número de ensayo 10), pero los instrumentos de viento-madera alargan los puntillos ligeramente (compases 5 y 6 después del número de ensayo 11). Tanto trompetas como viento-madera acortan la semicorchea inicial del tema.

Brahms, Sinfonía n. 4, primer movimiento, compases 53-64

- Orquesta Filarmónica de Berlín, dir. De Sabata (1939) Decca LY6171-6

A lo largo de todo este pasaje, las corcheas con puntillo adquieren un doble puntillo, pero el ritmo resultante es ejecutado con gran claridad. Las interpretaciones modernas en ocasiones exageran un poco los puntillos en este pasaje, pero sin llegar nunca al doble puntillo.

Brahms, Obertura del Festival Académico, compases 45-53

- Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, dir. Mengelberg (1930) Col. LX58-9

En los compases 45-49, los puntillos están marcadamente exagerados, pero en los compases 49-52, los instrumentos de metal tocan los puntillos mucho más literalmente. Al igual

¹⁹ Véase M. Long, *Au Piano avec Claude Debussy*, París, 1960, trad. al inglés, Londres, 1972, p. 56 (notas).

que en la grabación de Elgar de *En el Sur*, este ejemplo ilustra la tendencia a exagerar los puntillos mucho más en los pasajes en *forte*.

Donizetti, *Don Pasquale*, Obertura

Orquesta de La Scala de Milán, dir. Toscanini (1921) Víctor 841

La grabación de Toscanini de la Obertura de *Don Pasquale* es, desde un punto de vista rítmico, una de las interpretaciones más destacables de toda la era de grabaciones pre-eléctricas. Las reducidas dimensiones de las orquestas y el abarrotamiento de los estudios de grabación acústicos generaban serios problemas de coordinación y empaste en el grupo. Por ese motivo, no resulta sorprendente que muchas de las grabaciones orquestales de principios de los años 20 sean, en el mejor de los casos, rítmicamente pobres, y en el peor, caóticas. Esta grabación, sin embargo, demuestra un alto nivel de precisión, y una gran claridad en la ejecución de los puntillos.

Brahms, Variaciones sobre un Tema de Haydn, tema y variación 7

Orquesta Sinfónica de la Filarmonía de Nueva York, dir. Toscanini (1936) HMV DB3031-2

Estas variaciones de Brahms demuestran la flexibilidad de Toscanini para con las notas con puntillo, aun cuando la claridad sea siempre consistente. En el ritmo con puntillo del tema, la semicorchea recibe especial énfasis, pero el puntillo en sí está claramente ampliado en cada ocasión. En la variación 7, el ritmo de siciliana también se estira de distintas formas a lo largo del movimiento. Las interpretaciones modernas en ocasiones alargan los puntillos en estos pasajes, pero nunca tanto como en esta grabación.

J.S.Bach, Suite n.2, Polonaise

Orquesta Sinfónica de Chicago, dir. Stock (1929) HMV D1673-4
Busch Chamber Players (1936) HMV DB3015-7

Este último par de ejemplos orquestales de nuevo ilustran la dificultad de decidir en qué momento la interpretación de los puntillos deja de ser una cuestión estilística y se convierte en una falta de atención. Los Busch Chamber Players alargan un poco el puntillo, tocando una breve pero muy perfilada semicorchea (excepto en el primer compás). La Orquesta Sinfónica

de Chicago también alarga los puntillos, pero la semicorchea carece de fuerza, y el resultado es, para un oído moderno, poco definido, y de estilo mucho más anticuado.

Los ejemplos orquestales de este capítulo han demostrado que la práctica de acortar y aligerar las notas breves era una característica estilística de las interpretaciones de los años 20. Cualquier duda que todavía pueda existir quedará eliminada tras examinar las grabaciones de esta época, tanto de música de cámara como del repertorio solista. También aquí apreciamos que dicha práctica prevalecía entre los solistas y grupos de cámara más admirados del momento.

Mozart, Cuarteto de Cuerda en re menor, K. 421 (ejemplo 11)

Cuarteto Lener (1927) Col. L1865-7

Cuarteto Flonzaley (1928) HMV DB1357-8

Ambos cuartetos poseen una actitud muy voluble a la hora de encajar los diferentes detalles rítmicos, lo que causa una impresión de cierta dejadez. En el primer movimiento, el Cuarteto Flonzaley atropella los detalles de forma más notable. En la frase inicial (ejemplo 11), el Cuarteto Flonzaley acorta las dos corcheas indicadas. En el compás 9 el ritmo con puntillo resulta exagerado y apresurado, y en los compases 59-69 la repetitiva frase con tresillos es tocada como un aparte sin importancia, carente de la clara acentuación y separación entre las notas repetidas que esperaríamos de una interpretación moderna. En el primer movimiento, el Cuarteto Flonzaley parece el más inconstante de los dos. Sin embargo, en el tercer movimiento (minueto), es el Cuarteto Lener el más informal, al tocar el ritmo anacrúsico con puntillo sin diferenciar apenas la semicorchea. En este caso, la ejecución del Cuarteto Flonzaley es más clara. En el trío del minueto, el Cuarteto Flonzaley emplea sutiles *accelerandi* y *ritardandi*, resultado obvio de un cuidadoso ensayo (como por ejemplo, en el compás 48). Pero las semicorcheas están tocadas con menor claridad que en el caso del Cuarteto Lener, de modo que parecen notas de adorno tocadas antes de la parte fuerte, en vez de semicorcheas que recaen en la parte. Por el contrario, en el comienzo del cuarto movimiento, el Cuarteto Lener interpreta el ritmo de siciliana con semicorcheas breves e insignificantes, mientras que el Cuarteto Flonzaley ejecuta el mismo ritmo con mayor definición, y las semicorcheas son más audibles. Este tipo de inconsistencias rítmicas no puede ser, de ningún modo, consecuencia de una técnica de ensayo deficiente²⁰. Podemos encontrar un tratamiento similar de las notas breves en las gra-

²⁰ Véase A. Betti (líder del Cuarteto Flonzaley): “Of Quartet Playing”, *Music and Letters* 4, 1923, p. 2.

baciones de los años 20 de cuartetos como el Catterall, London, International, Budapest (liderado por Hauser), Capet, o Bohemian.

Ejemplo 11. Mozart, Cuarteto de cuerda en re menor, K.421, primer movimiento, compases 1-2, primer violín.



Los líderes de los Cuartetos Busch y Pro Arte eran prácticamente contemporáneos de Jenö Lener, líder del Cuarteto Lener; pero los Cuartetos Busch y Pro Arte empleaban un estilo más enfático y cuidadoso en la definición rítmica que el de los Cuartetos Lener y Flonzaley, aunque continuaban haciendo uso de puntillos ligeros y algo distorsionados.

Beethoven, Cuarteto de Cuerda en fa menor, Op.95 (ejemplo 12)

Cuarteto Busch (1932) HMV DB1799-80

El Cuarteto Busch hacía gala de un estilo rítmico mucho más enérgico que el de la mayoría de cuartetos de los años 20. Su interpretación del primer movimiento del Cuarteto en fa menor de Beethoven posee un estilo mucho más intenso que la del Cuarteto Lener (realizada en 1927). No obstante, el ritmo de tresillos en el compás 24 suena descuidado, debido a la ligereza de las corcheas, y el ritmo con puntillo en los compases 66-69, aún siendo claro, experimenta un *accelerando*. De forma similar, el tercer movimiento posee un gran nerviosismo enérgico, y los ritmos con puntillo a menudo se aceleran. En el patrón rítmico de los compases 5-6, que se repite a lo largo de todo el movimiento, la semicorchea no siempre aparece claramente definida, y la corchea al final del compás se convierte en otra semicorchea más (ejemplo 12). Las interpretaciones modernas no siempre conceden a dicha corchea su valor exacto, pero suelen distinguirla de las semicorcheas precedentes.

Ejemplo 12. Beethoven, Cuarteto de cuerda en fa menor, Op.95, tercer movimiento, compases 5-8.



Mozart, Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor, K.428

Cuarteto Pro Arte (1937) HMV DB2820-2

El Cuarteto Pro Arte emplea en general un estilo rítmico preciso y firmemente definido. Sin embargo, algunos detalles ocasionales recuerdan todavía al estilo de los años 20. En el compás 5 del primer movimiento, el primer violín tiende a atropellar un poco las semicorcheas. En el tercer movimiento (minueto), compases 12 y siguientes, las fusas no siempre se escuchan con claridad.

Ya en los años 30, algunos cuartetos como el Kolisch o el Budapest (ahora bajo el mando de Roisman) empleaban un estilo rítmico que descarta la ligereza de las notas breves típica de los años 20. Los cambios en el estilo rítmico observados en las grabaciones de los cuartetos de cuerda son igualmente apreciables en otras obras de cámara. La comparación entre grabaciones más tempranas y otras posteriores muestra siempre cómo éstas últimas resultan más literales, poniendo más énfasis en el cuidado rítmico de la interpretación.

Brahms, Danza Húngara n.1 en sol menor

Joachim (1903) HMV O47907

Leopold Auer (1920) Pearl GEMMCD

Joachim tenía setenta y dos años cuando realizó este registro, que contiene numerosas imprecisiones y errores rítmicos, causados probablemente por las dificultades físicas propias de su edad²¹. Aún así, es posible apreciar un estilo rítmico en el que las notas breves son a menudo apresuradas y ligeras. En el primer tema, Joachim aporta un swing característico, deteniéndose ligeramente en las negras con puntillo y acortando las corcheas subsiguientes. Auer exagera los puntillos de la primera frase de modo muy similar a Joachim; pero en la segunda frase (compases 7-12), subraya el cambio de dirección de la melodía, alargando las corcheas. La grabación de Joachim del Adagio de la Sonata para violín solo en sol menor de Bach (grabado en 1903) contiene también varios momentos en los que acorta ciertas notas breves, pero este registro lo analizaremos en el capítulo dedicado al *rubato*.

²¹ Flesch afirma que, durante sus últimos años, los dedos de Joachim “se habían vuelto rígidos y doloridos”. *Memoirs*, Londres, 1957, p. 30.

Beethoven, Sonata para violín y piano en sol mayor, Op. 96, primer movimiento

Fachiri y Tovey (1928) NGS114-7

La flexibilidad rítmica de esta interpretación se ha analizado ya en el capítulo 2. Ambos músicos alargan todos los puntillos, como por ejemplo en el compás 27 y siguientes, y en el segundo tema (compases 47 y siguientes) aplican un doble puntillo.

Mozart, Sonata para violín y piano en la mayor, K. 526

Catterall y Harty (1924) Col. L1494-6

Y. y H. Menuhin (1933) HMV DB2057-8

Aparte de un *tempo* flexible, del uso de *rubato*, y de la falta de sincronización entre las manos del pianista, Catterall y Harty muestran también una tendencia a atropellar las notas breves. Por el contrario, el ritmo de los Menuhin es mucho más regular. En el primer movimiento (compases 28-30), Harty realiza un *tenuto* sobre la primera nota de cada frase, y a continuación acelera el grupo de tresillos. En los compases 75-89, Harty y Catterall echan a correr en cada uno de los pasajes de escalas, y con frecuencia realizan un *tenuto* sobre la primera corchea de cada compás. En los compases 52-53 del segundo movimiento, Harty alarga los puntillos. Los Menuhin se dejan llevar ocasionalmente por una ligera tendencia a correr en los movimientos rápidos (los *tempi* son substancialmente más rápidos que los de Catterall y Harty), pero invariablemente prestan una atención mucho más literal a los detalles rítmicos.

Brahms, Sonata para violín y piano en la mayor, Op. 100, segundo movimiento

Busch y Serkin (1932) HMV DB1805-6

Las grabaciones de Adolf Busch del repertorio para violín solo demuestran hasta qué punto el estilo rítmico los Busch Chamber Players, y del Cuarteto Busch, estaba dictado por el estilo de su líder. El segundo movimiento de esta sonata contiene un ejemplo particularmente delicioso de ligereza rítmica por medio del alargamiento de los puntillos. Busch exagera los puntillos de forma invariable en los compases 56-59, y en los compases 63-64 (y de nuevo en los compases 67-69) aplica el mismo recurso a través de la barra de compás, acortando la corchea. Puesto que el acompañamiento del piano contiene tresillos de corcheas durante todo este pasaje, el efecto de los puntillos de Busch sugiere un compás de 9/8.

Con respecto a los distintos tipos de *rubato*, son los pianistas quienes demuestran una mayor libertad en el tratamiento de los ritmos con puntillo, así como otras combinaciones de notas largas y breves. Al igual que en las grabaciones orquestales y de cámara, las grabaciones más antiguas muestran una mayor libertad, aunque en los años 30 se sigue apreciando cierta exageración de los puntillos, así como el aligeramiento de las notas breves.

Schubert, Impromptu en la bemol mayor, D.935 n.2, y si bemol mayor, D.935 n.3

n.3, Paderewski (1924) (ejemplo 13) HMV DB833

n.2, Paderewski (1926) HMV DB1037

n.2, Pouishnoff (1928) Col. 9400


ambos, Fischer (1938) HMV DB3483-6

ambos, Schnabel (1950) HMV DB21500 (n.2) y HMV DB21611 (n.3)

En la interpretación de Paderewski del Impromptu en si bemol mayor, los puntillos varían constantemente, algo impensable hoy en día. En el compás 14 del tema, el puntillo es, de manera excepcional, abreviado en vez de ampliado, y la fusas suenan casi como semicorcheas. Por el contrario, en la primera variación sí se alargan los puntillos ligeramente. Aquí Paderewski interpreta el patrón rítmico como si estuviese constituido por dos voces, cada una con ritmo de puntillos, yuxtapuestas, una coincidente con el pulso del compás, y la otra asincopada, tal y como se muestra en el ejemplo 13. Paderewski alarga los puntillos en *ambas* voces, creando una gran irregularidad a lo largo de la variación. Fischer no distorsiona estos puntillos. Schnabel clarifica la distinción entre las dos voces tocando la segunda semicorchea de cada grupo ligeramente retrasada; pero se trata de una irregularidad muy leve, y mucho más sutil que el desajuste rítmico de Paderewski.

Ejemplo 13. Schubert, Impromptu en si bemol mayor, D.935 n.3, variación 1, compás 1, tal y como lo interpretaba Paderewski.



En el Impromptu en la bemol mayor, Paderewski toca los primeros dieciséis compases variando los puntillos. El ritmo  es ejecutado a veces de modo literal, mientras que en otras ocasiones el puntillo es aumentado. Sin embargo, la exageración más clara de los punti-

llos ocurre en el pasaje en *forte* en el compás 16, cuyo resultado es casi el de un doble puntillo. De nuevo tenemos aquí un ejemplo de cómo los puntillos se exageran al aumentar la dinámica.

Pouishnoff acorta ligeramente las corcheas a lo largo de todo el Impromptu en la bemol mayor, pero siempre de igual manera, a diferencia de Paderewski. Fischer altera ligeramente la duración de las corcheas, pero no hay diferencia entre pasajes en *forte* o *piano*. La corchea en el compás 1 posee todo su valor, pero la corchea en el compás 2 es demasiado breve. La misma distinción se repite en los compases 9 y 10, y en ambos casos su efecto es el de dar impulso a la frase siguiente.

Schnabel toca las corcheas, durante los pasajes más suaves, tal y como están escritas (compases 1-16, y 31-46), pero las acorta ligeramente en los pasajes de mayor volumen (compases 17-24). En ambos impromptus, tanto Fischer como Schnabel son mucho más sutiles que Paderewski a la hora de distorsionar los puntillos.

La variedad de puntillos escuchada en las grabaciones de Paderewski de estos Impromptus es una característica frecuente de su estilo rítmico. Al igual que en el *rubato*, su libertad en la interpretación rítmica superaba a la de sus contemporáneos. No obstante, los demás pianistas de su generación también interpretaban con liberalidad los puntillos y otros ritmos similares.

Rachmaninoff, Preludio en sol menor, Op. 23 n. 5

Rachminoff (1920) HMV DB410

Lhevinne (1921) International Piano Archive IPA117

En ambas interpretaciones el ritmo del tema principal de este preludio es mucho más liviano que en las interpretaciones modernas, pues las semicorcheas llegan siempre tarde, y son muy breves.

Mozart, Rondo en la menor, K.511

Schnabel (1946) HMV DB6298

Aunque Schnabel y Fischer vivieron hasta los años 50, su estilo rítmico es descendiente directo del utilizado en los inicios del siglo veinte. Ya se les ha comparado con Paderewski, y en ese caso ambos pianistas resultan más directos en sus interpretaciones rítmicas; pero las grabaciones demuestran que la ligereza y exageración de los ritmos con puntillo, y el atropellamiento de las notas breves, eran características prominentes de su estilo. Aquí, Schnabel alar-

ga el ritmo de siciliana del tema principal. A lo largo del Rondo, los grupos de fusas a menudo los toca tarde y muy rápidos, como por ejemplo en los compases 142 y 144.

Beethoven, Sonata para piano en si bemol mayor, Op. 106, *Hammerklavier*

Schnabel (1935) HMV DB2955-60

El apresuramiento de los grupos de notas rápidas es característico de las grabaciones de Schnabel. En aquellos casos en que parece un rasgo controlado, como en la grabación anterior de Mozart, el resultado es una liberación clara del ritmo de las frases (una característica por la que todavía hoy se le admira). Sin embargo, algunas de sus interpretaciones parecen hoy en día algo descuidadas y fuera de control, a menudo debido a que el apresuramiento de las notas breves produce una falta de definición rítmica. Tal es el caso de su famosa grabación de la Sonata *Hammerklavier* de Beethoven. La impetuosa impresión causada por el primer movimiento es consecuencia no sólo de su *tempo*, muy cercano a la indicación de Beethoven, sino también a su tratamiento de las pequeñas notas. En el tema inicial, las corcheas son todas rápidas y ligeras y, por tanto, para nuestros oídos modernos, están mal definidas.


Mozart, Concierto para piano en sol mayor, K. 453, primer movimiento

Fischer y su Orquesta de Cámara (1937) HMV DB3362-4

Al igual que Schnabel, Fischer parece precipitarse rítmicamente, debido a la ligereza y velocidad de sus semicorcheas, como por ejemplo en los ritmos con puntillo del tema inicial, donde las semicorcheas son cortas y poco importantes.

Chopin, Estudio en do menor, Op. 10 n. 12, *Revolucionario*

Cortot (1933) HMV DB2029



El estilo rítmico de Cortot se caracteriza por la precipitación y la flexibilidad al tocar las notas más breves. Con frecuencia su tratamiento de los puntillos está íntimamente ligado a su utilización excepcionalmente liberal del *tenuto* y el *rubato*. En el Estudio *Revolucionario*, el motivo rítmico recurrente  es interpretado con gran diversidad de valores rítmicos. Por ejemplo, al comienzo del tema (compases 10-14), Cortot toca este ritmo de dos modos distintos. En los compases 10 y 12 se detiene en la corchea con puntillo y la semicorchea resulta

más corta de lo que debería ser, pero en los compases 11 y 13 la semicorchea es alargada más allá de su valor real.

Estos ejemplos han demostrado que la costumbre de aligerar y acortar las notas más pequeñas estaba muy extendida entre los pianistas de los años 20 y 30, al igual que ocurría en las interpretaciones orquestales y de música de cámara. El hecho de que los compositores de la época aceptasen este estilo como norma ha quedado ya demostrado a través de las grabaciones orquestales dirigidas por Elgar, Holst, Stravinsky y Strauss. Resaltaremos este aspecto aún más con los últimos ejemplos de este capítulo, tomados de las interpretaciones de tres compositores-pianistas: Rachmaninoff, Poulenc y Bartók.

Chopin, Vals en la bemol mayor, Op. 42

Rachmaninoff (1919) Edison 82202

La grabación de Rachmaninoff de su Preludio en sol menor ha servido ya para ilustrar el modo en que aligera y reduce las notas breves. Este vals contiene ejemplos de cómo Rachmaninoff toca corcheas y semicorcheas como si fuesen todas semicorcheas. En los compases 229 y siguientes, el ritmo  es tocado como  y queda ajustado así hasta el compás 261.

Rachmaninoff, Rapsodia sobre un tema de Paganini, variación 20

Rachmaninoff, Orquesta de Filadelfia, dir. Stokowski (1934) HMV DB2426-8

Su interpretación de la Rapsodia se caracteriza por ritmos ligeros y vigorosos. En concreto, amplía la duración de las notas largas en la variación 20, y toca las semicorcheas con mucho menos énfasis de lo que es habitual en las interpretaciones modernas.

Poulenc, Capricho en do mayor (“d’après le Final du Bal Masqué”)

Poulenc (1932) Col. LFX266

Poulenc hace las notas pequeñas muy ligeras y atropelladas, como por ejemplo en los primeros compases, donde los grupos de semicorcheas que forman anacrusas se tocan como si fuesen notas de adorno muy rápidas.

Bartók, Suite Op.14, primer movimiento

Bartók (1929) HMV AN468 (LP)

Al igual que Poulenc, Bartók tiende a tocar los grupos de notas breves muy rápidos y ligeros, con acentos en las partes fuertes. Este registro está plagado de ejemplos de este tipo, como el patrón de corcheas y semicorcheas en los compases 5-6. En los compases 56-67, Bartók toca las semicorcheas ligadas como un rápido remolino, algo que en un pianista moderno sería considerado descuidado y poco claro.

Conclusión

La flexibilidad en el *tempo*, los diferentes tipos de *rubato*, y el variable tratamiento de las notas largas y breves, conforman un estilo rítmico muy distinto del habitual a finales del siglo veinte. Ya hemos mencionado antes la dificultad a la hora de aceptar estos hábitos anticuados como algo estilístico. Las notas pequeñas que se aligeran suenan hoy en día confusas, los pasajes fuertes y acelerados parecen descontrolados, y el *rubato* parece mal coordinado. Siendo muy negativos, el ritmo de principios del siglo veinte parece algo caótico. Pero el amplio género de ejemplos utilizados en esta sección, desde orquestas poco trabajadas, hasta los más famosos solistas y grupos de cámara, nos dicen que debemos aceptar este caos como parte integral del estilo de la época.

Existen modos más positivos de observar el desorden rítmico de comienzos de siglo: posee informalidad, y una cierta cualidad improvisada. El repertorio rítmico de un músico de comienzos del siglo veinte parece diseñado para explorar diferentes posibilidades mientras interpreta una obra. Tenemos la impresión de que todo podría ser diferente la próxima vez que lo escuchemos. Es necesaria una cierta cantidad de desorden para que esto sea posible. En concierto con orquesta, el solista podía alterar el *rubato* de un día para otro, pues había margen para ello. Sólo los grandes cambios de *tempo* necesitaban ensayarse antes. En las interpretaciones modernas, en las que se exige una coordinación total, sería imposible hacer algo así. Hay mucha menos interacción entre solista y acompañamiento que la que solía haber antes, y un solista no puede permitirse el lujo de zambullirse en un *rubato* repentino, producto de la inspiración, sin correr el riesgo de perder a su director de orquesta. Esto es aplicable no sólo a los conciertos con orquesta, sino también a cualquier interpretación que implique a más de un músico, instrumental o vocal, y prácticamente todas las grabaciones anteriores a los años 30 ilustran este aspecto.

Por tanto, el sentido del ritmo contemporáneo no sólo ha adquirido más orden, también ha perdido gran parte de la informalidad y del carácter impredecible de principios del

siglo veinte. Las relaciones entre las notas se acercan más a una interpretación literal, y se resaltan menos los contrastes mediante cambios de *tempo* o diferentes formas de *rubato* que antes sí eran aceptables. La flexibilidad moderna es mucho menos volátil, tanto en los detalles como en el conjunto. La consecuencia final de todos estos cambios es que, ahora, las interpretaciones son, rítmicamente hablando, mucho menos genuinas e individuales de lo que lo eran durante la primera parte del siglo veinte.■

Traducción: Héctor J. Sánchez