El *tempo* fundamental de referencia en el Concierto para Violín de Beethoven: cuatro estudios de caso

Basic *tempo* of reference in Beethoven's Violin Concerto: four case studies

¡Qué cosa sublime es la música, tan sublime
como profundo e inescrutable es su misterio!
E.T.A. Hoffmann

Por: Pablo Ramos Ramos,
IES Joan Coromines de Benicarló (España)

Resumen: El presente trabajo analiza la unidad formal y temporal del Concierto para Violín de Beethoven a través de cuatro grabaciones de referencia. El análisis se ha desarrollado teniendo en cuenta el ideal de unidad formal –concepto clave en la música culta occidental– y considerando además la perspectiva cognitiva del oyente. Para desarrollar de forma objetiva dicha investigación hemos recurrido al concepto de "tempo fundamental de referencia".

Palabras clave: percepción musical, regularidad temporal, violín, interpretación, Beethoven.

Abstract: This paper analyses formal and temporal unity in Beethoven's Violin Concerto through four reference recordings. The analysis is built regarding the ideal of formal unity –keystone of the language of classical music– and, at the same time, considering the perception of the listener. The concept of "basic reference tempo" has helped us to develop this research in an objective way.

Key Words: music perception, temporal regularity, violin, performance, Beethoven

Uno de los problemas recurrentes en la historia de la interpretación es cómo el intérprete hace converger la intención del compositor con su propia experiencia y con su ideario musical. El resultado de esta síntesis desvela muchas veces grietas en la formación estética o en la adecuación de la técnica del músico. Así, analizar una grabación discográfica sirve, por un lado, para profundizar en el lenguaje de un autor en concreto y, por otro lado, para explicitar las ideas que un intérprete intenta transmitir.

El punto que más controversia ha generado en este campo ha sido, posiblemente, el del tempo musical, y más concretamente el de unidad temporal. Con este trabajo pretendemos analizar cómo abordan cuatro interpretaciones de primer nivel la idea de la regularidad temporal en una obra de referencia como es el Concierto para Violín en Re Mayor, op. 61, de Beethoven. Así, realizaremos un análisis teórico previo, imprescindible para desarrollar un criterio que nos permita vislumbrar la intención del intérprete respecto del lenguaje del compositor.

1. Marco teórico

1.1. El Concierto para Violín en Re mayor de Beethoven

La obra seleccionada para el presente análisis de interpretación es relevante por dos razones principales: la primera es la importancia de dicho concierto dentro del corpus compositivo de Beethoven, ya que fue creado durante el denominado "periodo heroico" –1803/1808–[1], donde aparecen obras tan significativas como la Tercera Sinfonía, *Heroica,* las dos primeras versiones de *Fidelio,* los cuartetos *Razumovsky,* la Sonata *Appassionata* o el Concierto para Piano nº4, es decir, una época en la que el lenguaje beethoveniano ya estaba plenamente consolidado; la segunda razón de peso es la reafirmación del Concierto como obra de referencia tanto en el panorama interpretativo actual como en la formación de todo violinista.

Como indica Robin Stowell[2], cuatro obras para violín solista sirvieron a Beethoven como preparación al Concierto: un fragmento de un temprano Concierto para Violín (Wo05), las dos Romanzas Op. 50 en Fa Mayor (*c*1798) y la sonata "Kreutzer" Op. 47 (1802-1803) –escrita en estilo concertante.

El Concierto para Violín y Orquesta en Re Mayor, op. 61[3], fue fruto de una complicada historia: dedicado a su amigo Franz Clement a final de 1806 y completado solo unas horas antes de que el estreno empezase, la obra fue olvidada hasta que, en 1844, el virtuoso Josef Joachim la redescubrió junto con Felix Mendelssohn a la dirección. No se conservan cadencias para el solista escritas por Beethoven, aunque sí se publicaron

[1] Kerman, Joseph y Alan Tyson (1980). "Ludwig van Beethoven". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2. London: Macmillan Publishers, 363.
[2] Stowell, Robin (1998). *Beethoven. Violin Concerto.* Cambridge: Cambridge Music Handbooks, p. 4
[3] Dicho manuscrito se encuentra en la Österreichische Nationalbibliotheque de Viena: *Mus. Hs. 17.538.*

varias de ellas en la versión que este realizara en 1808 para piano y orquesta.

Uno de los grandes problemas que presenta el Concierto a la hora de su interpretación es el tipo de escritura, ya que responde más a patrones pianísticos que a modelos violinísticos. El compositor y director de orquesta René Leibowitz lo expresaba de la siguiente manera:

> "La parte del violín concertante del Concierto de Beethoven es inejecutable de forma verdaderamente correcta según la técnica *tradicional*, ya que no utiliza ninguno de los *chiclés* habituales […] Si se analiza atentamente la obra, basta el primer movimiento para darse cuenta de que la voz que nos interesa ha sido, por decirlo de alguna manera, concebida pianísticamente (puede que sea por ello por lo que Beethoven acabó transcribiendo este concierto para piano y orquesta). Cromatismo recurrente, octavas, trazos pianísticos de toda clase… no aparecen sin embargo ninguna de las innumerables figuraciones típicas de las partes de violín habituales en la época"[4].

Otra de las polémicas ligadas a esta obra, y que se inserta de lleno en nuestra problemática, se centra en el tempo real de cada uno de los tres movimientos. Debemos señalar que los *tempi* y las marcas metronómicas en la obra de Beethoven han sido una fuente constante de debate. Si bien muchos trabajos fueron concebidos bajo una indicación numérica concreta, la tradición interpretativa y editorial las ha puesto en duda constantemente, llegando incluso a eliminarlas de ciertas ediciones. Lo "anti-musical" de estas marcas ha sido una de las principales razones de su rechazo. Sin embargo, muchos expertos alegan que dichas referencias se integran perfectamente en una tipología beethoveniana de *tempi* y figuraciones y que se pueden extrapolar incluso a obras que no están marcadas metronómicamente (como el Concierto para Violín).

Uno de los más férreos defensores de esta idea fue el violinista y musicólogo Rudolf Kolisch, quien en su artículo *Tempo and caracter in Beethoven's Music*[5] estableció una tipología completa de los *tempi* del compositor de Bonn. Para ello, Kolisch analizó las obras en las que Beethoven sí definió la indicación metronómica y las comparó con aquellas que poseían el mismo término de tempo y la misma figuración métrica, aunque careciesen de cifra metronómica.

---

[4] Leibowitz, René (1986). *Le compositeur et son double.* Paris: Editions Gallimard, p. 496.

[5] Kolisch, Rudolf (1943a y b). "Tempo and character in Beethoven's Music –Part I". En *The Musical Quaterly*, vol. 2 y 3, abril, 169-187.

Mientras que gran cantidad de intérpretes ven como demasiado rápidos los *tempi* que Beethoven indica numéricamente, Kolisch asegura que:

> "si un tempo se hace impracticable, ello solo indica la inadecuación de nuestra técnica. Mantengo firmemente, y sobre mi propia experiencia, que todos los *tempi* requeridos por Beethoven para los instrumentos de cuerda –por lo menos– son perfectamente asumibles mediante la técnica actual"[6].

Con el fin de no extender en exceso esta contextualización, nos centraremos en el fragmento escogido para nuestro estudio, el primer movimiento del Concierto. Según afirma Kolisch[7], este primer movimiento se inscribe dentro de lo que él designa como *allegro cantábile* y está articulado mediante blancas por lo que, a pesar del símbolo C, está concebido *alla breve*.

Dentro de la tipología establecida por Kolisch, dicho movimiento se compara con aquel de las sonatas para violonchelo y piano op.69 y op. 102, obras con la que guarda una enorme similitud en cuanto a figuración rítmica. El tempo correcto –según Kolisch– vendría a ser de blanca igual a 84-88, como se especifica en dos movimientos de factura similar: los cuartetos de cuerda op. 18, nº4, y op. 59, nº1. Desde luego esta parece una velocidad excesiva si se compara con las habituales interpretaciones del Concierto (como veremos en el análisis), sin embargo, el argumento de Kolisch está perfectamente justificado y no se puede objetar nada al respecto.

Más allá de la cuestión de la velocidad exacta a la que se debe interpretar un movimiento concreto, Kolisch también se interesa por la fluctuación del tempo a lo largo de una obra. En este sentido, afirma que "el uso del metrónomo […] sirve simplemente para determinar la velocidad básica. Ello deja completa libertad rítmica en la interpretación, sirviendo solo para fijar una categoría objetiva"[8]. Lo que Kolisch reconoce como velocidad básica es lo que nosotros hemos dado en llamar "tempo fundamental de referencia".

1.2. Unidad formal y unidad temporal en la música culta

[6] Kolisch, Rudolf (1943a). "Tempo and character in Beethoven's Music –Part I". En *The Musical Quaterly*, vol. 2, abril, p. 178.
[7] Cit. en Leibowitz, René (1986). *Le compositeur et son double.* Paris: Editions Gallimard, p. 192.
[8] Kolisch (1943a), op. Cit., p. 178.

La cuestión del tempo ideal de una composición es uno de los pilares básicos sobre los que se asienta una lectura rigurosa del texto musical. A lo largo de la historia de la interpretación los músicos se han enfrentado al problema de asimilar el *tempo* del compositor a aquel que les dicta su personalidad y su experiencia. Aquí, en este cruce de caminos, son muchos los expertos que denuncian una falta absoluta de coherencia en intérpretes de gran nivel.

René Leibowitz[9] hablaba de la obligación de los grandes virtuosos de interpretar un número reducido de obras, consideradas de referencia, desarrollando una monotonía de gestos que "funcionaban" perfectamente, pero que iban vaciándose de contenido poco a poco. De ahí que muchos solistas optasen por romper con esta dinámica tomando ciertas libertades con la partitura (*tempi* exagerados, es decir, de un lentitud extrema o de rapidez excesiva, articulaciones demasiado contrastantes, etc.). En sentido, Leibowitz afirmaba que:

> "la libertad del intérprete no significa que se puedan tomar libertades con el texto. Solo una lectura rigurosa permite la «libertad de interpretación» a la cual hay que aspirar; mientras que las «libertades» que se toman muy a menudo para manifestar su personalidad o para ofrecer una «interpretación personal» no son, casi nunca, más que un conjunto de tics y de malos hábitos que se encuentran de manera idéntica de un intérprete a otro"[10].

Leibowitz identificaba así ciertas *maladies infantiles* (enfermedades pueriles) en lo relativo al tempo musical que han llegado a imponerse en la tradición interpretativa internacional[11]. Entre las más recurrentes: aceleraciones injustificadas de tempo en pasajes donde los valores métricos son rápidos y viceversa, *ritenutos* en pasajes de valores largos o fluctuaciones ligadas al cambio de dinámicas, es decir, aceleraciones en pasajes *forte* o deceleraciones en fragmentos *piano.* Todo ello genera una desnaturalización de lo que podemos llamar el "tiempo fundamental de referencia".

Conviene dejar claro que estos cambios de velocidad son ajenos al discurso musical, ya que, evidentemente, el tempo de una obra permite cierta variabilidad dependiendo del carácter del fragmento. Beethoven, por ejemplo, sabía que el establecer un tempo de referencia no implicaba una interpretación uniforme[12]. Así pues, sobre la partitura *So oder so,* 1817, Wo0 148, el compositor escribe: "100 según Maelzel,

[9] Leibowitz, op. Cit., p. 31.
[10] Ibid., p.56.
[11] Ibid., p. 146.
[12] Liebert, Georges (1986). *L'art du chef d'orchestre*. Paris : Hachette, p. 77.

aunque esto solo valga para los primeros compases, ya que el sentimiento también tiene su tiempo, no pudiendo ser enteramente expresado por esta cifra"[13].

Por su parte, Wagner fue otro defensor de la necesidad de un tempo dúctil –siempre que esta ductilidad fuera coherente. Sin embargo, al final del siglo XIX se tendió a la radicalización de esta idea. Tal vez un buen ejemplo de ello nos lo ofrece una grabación de uno de los últimos románticos de espíritu, Gustav Mahler. La versión que Mahler grabó al piano en 1905 de su Quinta Sinfonía[14], más allá de lo primitiva de esta y de su imperfección técnica, nos da una pequeña idea de lo que pudo ser este gusto por la maleabilidad del tempo en el ideario romántico.

Sin embargo, dichas licencias irían perdiendo fuerza conforme avanzase el siglo XX. Con la llegada de la Segunda Escuela de Viena, primero, y del estructuralismo schenkeriano, después, se desarrolló la idea de que la interpretación de una obra debía estar determinada por los elementos que la integraban y no por aquellos que el intérprete pensaba que podía haber bajo la superficie de la partitura. Una figura tan próxima al círculo de Schoenberg como fue Erwin Stein lo expresaba así:

> "la primera preocupación del intérprete es comprender el carácter de la música […] no debería partir con ideas preconcebidas sobre las emociones o el temperamento a expresar, sino buscar el carácter en los elementos formales de la música misma. Es la estructura de la música, resultado de sus componentes melódicos, harmónicos, rítmicos y dinámicos lo que determina a la vez la forma y el carácter"[15].

Como se puede observar, esta visión "objetiva" de la interpretación, que ha predominado –aunque no completamente– durante la segunda mitad del siglo XX, está en sintonía con la idea de un "tiempo fundamental de referencia", sobre el que se puede fluctuar, aunque siempre dependiendo de las características del propio texto musical.

También Bruno Walter, en su libro de 1957 *Von der Musik und vom Musizierend* (Fiescher Verlag, Ed.), dejó muy clara la necesidad de establecer esta objetividad textual en lo referente al tempo:

> "… a un fragmento musical construido de una forma cerrada le corresponde un tiempo principal; en efecto, este se puede modificar según los incidentes del desarrollo musical, pero mantiene una continuidad, que corresponde a

[13] Ibid.
[14] Accesible hoy en día en: *Mahler Plays Mahler*, Gilbert Kaplan producer, Pickwick, GLRS 101.
[15] Stein, Edward (1962). *Form and performance.* London: Faber and Faber, p. 20.

> la continuidad sinfónica de la composición […] la interpretación correcta, que debe permitirnos el tempo correcto, necesita de una continuidad flexible […] las modificaciones sensibles de tempo que no han sido exigidas por el compositor son una desfiguración"[16].

Esta serie de afirmaciones muestran un pensamiento sobrio y coherente de la interpretación musical, no llegando en ningún caso al puritanismo histórico que, a partir de los años sesenta del pasado siglo, predominó en Europa. De este modo, creemos indispensable anteponer el concepto de coherencia musical a aquel de autenticidad histórica, que en el caso de la música romántica cristaliza con la noción de unidad formal de la obra.

La idea ilustrada del sujeto libre y autónomo, idea que aparece en Beethoven sobre todo a partir de su tercera sinfonía, *Heroica*, no se traduce formalmente como una libertad total (aun cuando a partir de dicha sinfonía el peso de la forma sonata se centra en el desarrollo y en una reinterpretación de la re-exposición) sino que la ansiada libertad se integra en una coherencia formal absoluta basada en la noción de unidad. La diferencia con lo anterior radica en que el esquema formal de la sonata ya no es rígido; a saber: no hay forma sonata sino formas de sonata[17]. Todo esto llevará a E.T.A. Hoffmann a referirse a la sinfonía beethoveniana como una "ópera de instrumentos", la cual se fundamenta en la "unidad" de la composición y en el "parentesco de los temas"[18]. Por tanto, podemos afirmar que lo que hemos venido a llamar "tiempo fundamental de referencia" se puede diluir en la noción más general de "unidad formal".

Uno de los grandes musicólogos franceses del siglo XX, André Hodeir, basó sus estudios sobre la forma musical en este concepto de unidad. En su libro *Les formes de la musique*[19], afirma que no hay ninguna obra maestra que no busque asegurar la coherencia del todo. La forma es necesaria en tanto que el desarrollo del discurso musical es creador de situaciones que adquieren sentido por medio de sus relaciones temporales, persiguiendo el ideal de pureza. Así, afirma Hodeir[20], la pureza no puede ser alcanzada sino a través de la unidad, noción que

---

[16] Liebert, op. Cit., p. 429.
[17] Rosen, Charles (1980). *Sonata forms.* Nueva York: Norton.
[18] Hoffmann, E. T. A. (1985). *Ecrits sur la musique.* Lausanne : L'Age d'homme, pp. 28 y 50.
[19] Hodeir, A. (1951). *Les formes de la musique.* Paris : Presses Universitaires de France.
[20] Ibid., p. 66.

domina el arte europeo por completo y que articula toda reflexión sobre la forma, la estructura y el estilo.

En suma, la piedra angular de este análisis interpretativo es el ideal de belleza expresado a través del concepto de unidad, concepto que se materializa por medio de la generación de un "tempo fundamental de referencia", tal y como ha sido definido en las líneas precedentes. A partir de un fragmento de música dado (el primer tiempo del Concierto para Violín de Beethoven), analizaremos qué interpretaciones –de entre cuatro grabaciones de referencia– desarrollan de forma coherente este tempo fundamental y, por ende, crean una sensación de unidad formal.

1.3. Percibir la regularidad temporal en música

Al hablar de "sensación" de unidad formal es inevitable cuestionarse el papel que tiene el oyente en todo este proceso analítico, ya que no se puede estudiar un fragmento de música desde la objetividad de la partitura y el metrónomo.

Con la filología y el estudio de los textos antiguos como referencia, la musicología decimonónica fundó el análisis de la música en el texto escrito[21]. Es por ello que la aparición de la "nueva musicología" –que en los tres últimos decenios se ha visto nutrida por la psicología cognitiva– supuso un cambio considerable en la forma de acercarse al hecho musical, basando el análisis de este no solo en la relación entre el intérprete y la partitura sino, además, en la relación entre el intérprete y el oyente. De ahí que el estudio de una interpretación determinada deba tener en cuenta tanto el vínculo entre el intérprete y el compositor a través del texto como la relación entre el intérprete y el oyente –siendo el material sonoro el mediador.

Por tanto, si hemos considerado la unidad formal y temporal como condición *sine qua non* a una interpretación auténtica que nos acerque al ideal de belleza, este estudio se reduce, en última instancia, a la cuestión de cómo percibe un oyente dicha unidad en una obra tonal dada. Más allá de análisis que tengan en cuenta la evolución de la interpretación musical en las últimas décadas, nos interesa discernir qué interpretaciones desarrollan de forma correcta esta idea. Ahora bien, analizar de forma objetiva una interpretación desde la perspectiva del oyente presenta algunos problemas ligados a la psicología cognitiva.

[21] Cook, Nicholas (2008). "Beyond the notes". En *Nature,* vol. 453, 26 de junio, p. 1186.

Diversos estudios sobre la interpretación han mostrado el empleo de sutiles variaciones en tempo, articulación y dinámicas, así como la consistencia de dichas variaciones en diferentes grabaciones de un mismo intérprete[22]. En este sentido, la psicología cognitiva defendió desde el principio la idea de la "variación expresiva", algo que Seashore –uno de los pioneros en la investigación empírica sobre interpretación– describía con estas palabras: "la expresión artística del sentimiento en música consiste en una desviación estética desde la regularidad –desde el tono puro a la nota correcta, pasando por las dinámicas, el tiempo metronómico, etc."[23].

Esta desviación desde la regularidad (el tempo fundamental de referencia en el caso que nos interesa) está presente, pues, en toda interpretación y siempre se construye desde la coherencia.

Como hemos visto, es evidente que debe existir un tempo básico que el oyente perciba como cohesionado a lo largo de la obra. Así pues, la percepción del pulso se establece a través de un evento musical dado, estableciendo un tempo determinado que el oyente retiene como referencia, incluso cuando dicho parámetro fluctúa momentáneamente o, más aún, después de que este haya acabado[24]. Es decir, existe una memoria absoluta del tempo[25], lo cual refuerza la idea de un valor fundamental de referencia, posibilitando que el oyente perciba una obra temporalmente unificada siempre que sus "puntos referenciales" tengan una misma velocidad (como puede ser el caso en la exposición y re-exposición del tema A en una forma sonata).

Ahora bien, la psicología cognitiva ha demostrado que nuestra percepción del tempo musical no solo depende de la velocidad del pulso sino del contexto musical en el que este se desarrolla. De hecho, desde los primeros estudios que se realizaron sobre la percepción de dicho parámetro se usó la palabra *rhythm* para describir la sensación de movimiento, incluyendo el pulso, el fraseo, la armonía y la métrica[26],

---

[22] Palmer, Caroline (1989). "Mapping musical thought to musical performance". En *Journal of Experimental*
Psychology: Human Perception and Performance, 15, p. 334.
[23] Seashore, Carl E. (1930). *Psychology of Music.* New York: Dover, p. 9.
[24] Cooper, Grosvenor y L. B. Meyer (1960). *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press.
[25] Levitin, Daniel J. y Perry Cook (1996). "Memory for musical tempo: Additional evidence that auditory memory is absolute". En *Perception and Psychophysics*, 58, 927-935.
[26] Lerdahl, Fred y Ray A. Jackendoff (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press.

dicho de otra forma, un análisis de la regularidad temporal no puede realizarse a expensas de estos elementos.

La mayoría de los trabajos que se han realizado en el ámbito de la expresividad del intérprete desde el punto de vista de la percepción afirman que, por un lado, las variaciones de velocidad pueden actuar sobre la atención del oyente, es decir, se realizan para destacar una parte concreta del discurso musical. Por otro lado, el interpretar un fragmento determinado –un motivo, una frase musical o un periodo– con modificaciones de tempo, intensidad o timbre a lo largo de una misma obra sirve para compensar el contexto musical, el cual puede falsear nuestra percepción[27].

En este sentido, Marilyn G. Bolt[28] confirmó que un fragmento es percibido como más rápido cuando se transporta a una tesitura más aguda o a un timbre más brillante, lo que también ocurre cuando la melodía es sometida a un crescendo. E. F. Clarke[29], por su parte, demostró que la figuración rítmica también incide en cómo se perciben las fluctuaciones temporales. De esta forma, la expresividad musical –que afecta al tempo– puede resolver ambigüedades estructurales, compensando limitaciones perceptivas en el auditor[30]. Muchos intérpretes ejecutan algunos pasajes más fuerte o más lento ya que, de otra manera, éstos serían escuchados –debido a sus características– como más *piano* o más rápidos[31].

2. Metodología

2.1 Puntos de referencia en el análisis

[27] Palmer, Caroline (1997). "Music performance". En *Annual Review of Psychology,* 48, 155-138.
[28] Bolt Marilyn, G. (2011). "Illusory tempo changes due to musical characteristics". En: *Music Perception*, abril, 28-40.
[29] Clarke, Eric F. (1987). "Categorical rhythm perception: an ecological perspective". En A. Gabrielsson. *Action and perception in rhythm and music*. Estocolmo: The Royal Swedish Academy of Music, 55, 19–33.
[30] Palmer (1997), op. Cit., p. 127.
[31] Drake, Carolyn (1993). "Perceptual and performed accents in musical sequences". En *Bulletin of the Psychonomic Society*, 31, 107–110.

A tenor de la realidad descrita en las líneas precedentes, en un estudio comparado de diferentes interpretaciones debemos de ser muy cuidadosos con los fragmentos seleccionados como referencia y con su contexto. Tenemos que conocer el tipo de información que pueden ofrecernos, diferenciando así dos situaciones comparativas claras.

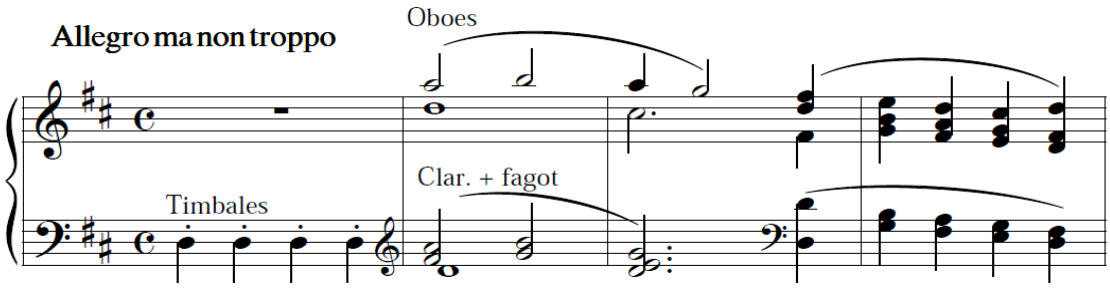
Por un lado, debemos identificar los cambios excesivos y no coherentes de tempo, es decir, aquellos que, más allá de su contexto, se alejan del tempo fundamental de referencia y por tanto de la noción de unidad. Para ello, la forma más eficiente es comparar el tempo tanto del tutti inicial como del final, ya que, aunque son dos ideas musicales totalmente diferentes, nos dan una visión general sobre el respeto de ese tempo fundamental de referencia. Queremos dejar claro que no analizamos las pequeñas variaciones de tempo que están ligadas a la expresividad, de tal manera que los fragmentos escogidos son relativamente extensos (más de diez compases), con el fin de establecer el tempo medio de esa idea musical.

Por otro lado, nos interesa discernir si tanto el intérprete como el solista se esfuerzan por mantener un tempo similar en fragmentos con un mismo tema y un mismo contexto (tesitura, orquestación, dinámica, etc.), siendo el caso más evidente el de la exposición y la re-exposición del tema inicial del solista. Por supuesto, es muy difícil que el intérprete pueda reintegrarse exactamente en el mismo tempo, por ello, deberemos distinguir cual es la desviación media que se produce en las diferentes grabaciones.

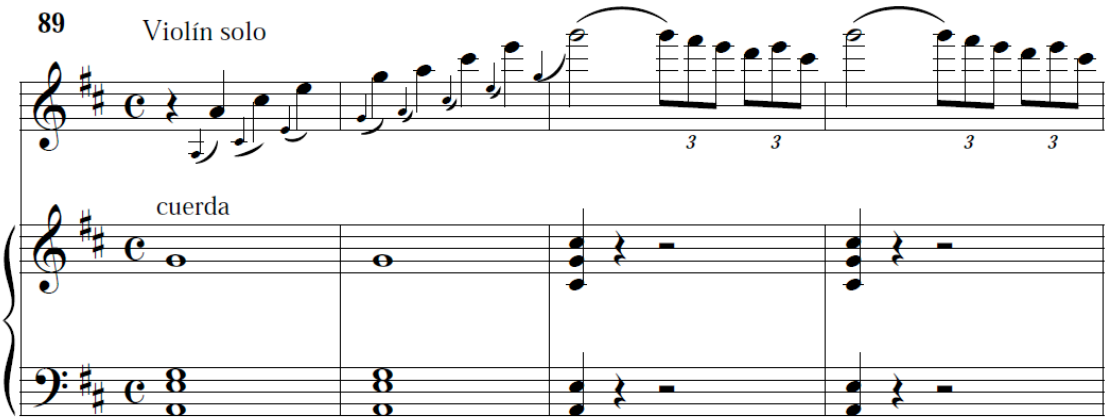
A continuación, describiremos brevemente los fragmentos seleccionados:

- Motivo A del *tutti.* Tradicionalmente –señala Leibowitz[32]– las interpretaciones de este primer *tutti* orquestal se han venido caracterizando por una lentitud y una pesadez que no corresponden con la indicación de *Allegro ma non troppo* del movimiento, así, es probable que el director acelere un poco conforme se acerca la entrada del solita. De este fragmento nos interesa especialmente el motivo A del *tutti* (primera voz del oboe, fig. 1). Calcularemos el tempo medio entre los compases 1 a 25, donde comienza un puente modulante.

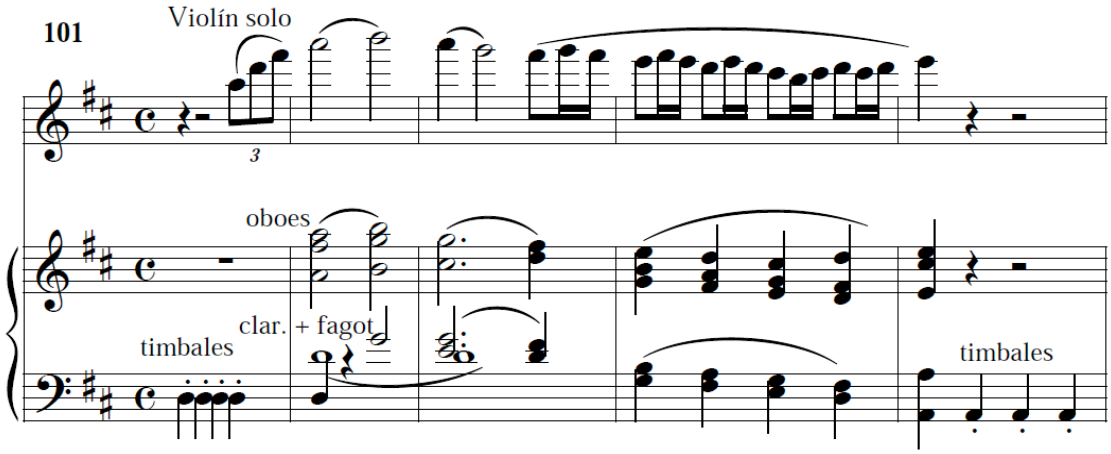
[32] Leibowitz, op. Cit., p. 146.



- Tema inicial del solista. La aparición del solista es un punto crítico ya que este entra a solo sobre un acorde mantenido por la cuerda (fig. 2). Podemos calcular el tempo aproximado desde el compás 89 al 94, ya que tradicionalmente se ha tendido a rubatear entre los compases 94 y 101.

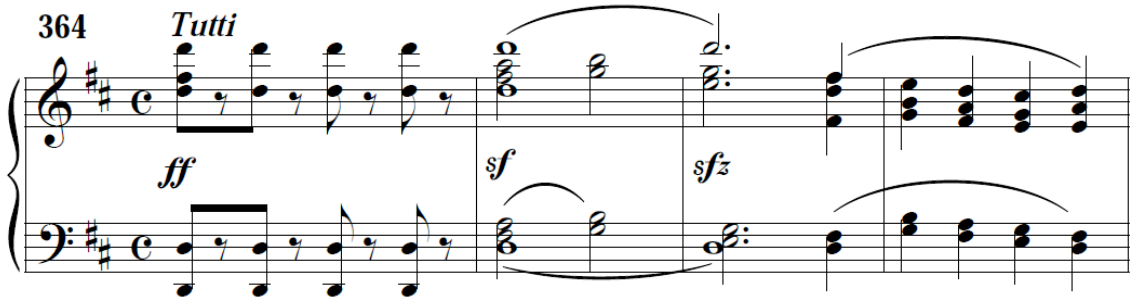


- Reaparición del motivo A del *tutti* (compás 101). La importancia de este fragmento se debe a que reaparece el motivo A del *tutti* (fig. 1) en un contexto prácticamente idéntico –excepto por el contracanto del violín. De ahí que el tempo, según nuestro criterio, deba ser igual o muy similar al del *tutti* inicial. El tempo medio se obtendrá entre los compases 101 a 110.



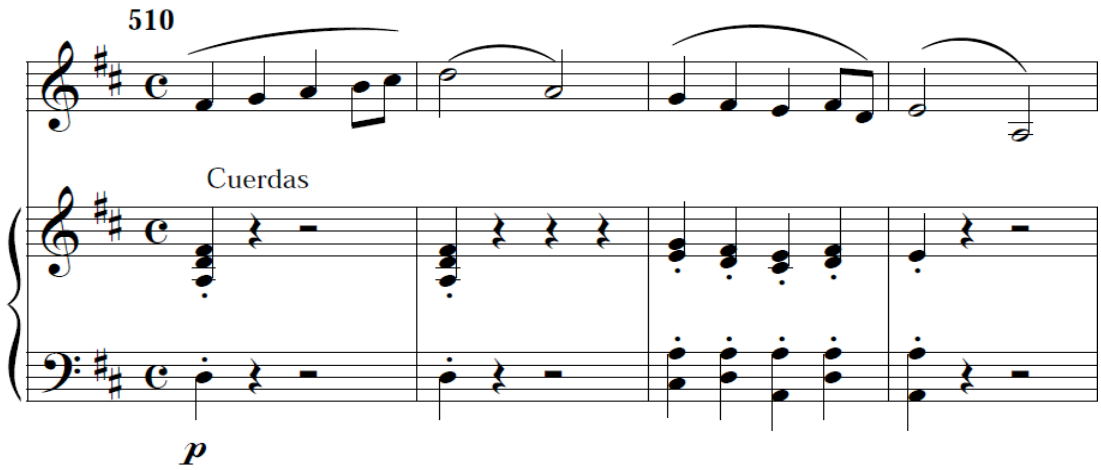
- **Re-exposición: entrada del solista (c. 283).** La entrada del solista durante la re-exposición es quizás el mejor ejemplo para comparar el tempo fundamental de referencia a lo largo de la obra sin tener que preocuparse por el contexto, ya que tanto melodía como acompañamiento son idénticos. La única peculiaridad es que este fragmento no está en la tonalidad principal, como es corriente, sino en Do mayor –a pesar de ser la re-exposición. La medición se realizará entre los compases 283 y 292.

- ***Tutti* del compás 364.** Este tutti servirá para medir el tempo en un fragmento intermedio del movimiento. Cabe destacar que es el motivo A del tutti, aunque con la armonía reforzada y en *fortissimo* (se puede considerar además uno de los puntos culminantes del movimiento), lo cual hace que el contexto sea diferente y, por tanto, el tempo metronómico pueda variar ligeramente a más lento ya que el *forte* hace que se perciba como más rápido. Medición: compases 364 a 376.



- ***Tutti* final.** El último fragmento seleccionado corresponde al tutti final –desde el cierre de la cadencia hasta el final del movimiento. Comienza en el compás 510 –si computamos la cadencia como un único compás– con uno de los motivos iniciales del concierto tocado por el solista

(figura 4). Como hemos comentado anteriormente, esta parte nos servirá para establecer la pérdida o la ganancia de tiempo de forma absoluta a lo largo de todo el primer movimiento.



2.2 Grabaciones seleccionadas

La selección de las ediciones discográficas responde a dos criterios: primero, todas están realizadas por intérpretes de excelencia –lo cual no implica que necesariamente hayan de ser grabaciones históricas–, segundo, cada una de ellas es un registro de estudio, es decir, no son fruto de un concierto en directo.

Con el fin de no extendernos en exceso y teniendo en cuenta que una descripción detallada de las diferentes grabaciones no es necesaria, ofreceremos la referencia básica de cada una de ellas, aunque de aquí en adelante serán citadas únicamente por el nombre de solista y del director:

- Itzahk Perlman, Carlo Maria Giulini (dir.), Philharmonia Ochestra, EMI Records Limited, Londres, 1981, (reeditado en 1998).

- Anne-Sophie Mutter, Herbert Von Karajan (dir.), Berliner Philharmoniker, Deutsche Grammophon, Hamburgo, 1980 (reeditado por Universal Music, 2010).

- Christian Tetzlaff, Michael Gielen (dir.), Symphony Orchestra of the Südwestfunk, Point Classics, 1994.

- Viktoria Mullova, John Eliot Gardiner (dir.), Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Decca Music/ Philips, 2003.

3. Resultados[33]

Conclusiones

Como se puede observar, aunque cada una de las cuatro interpretaciones ofrece una idea diferente en lo relativo a la regularidad temporal, todas ellas tienen algunos puntos en común.

En primer lugar llama la atención el tempo inicial de las versiones analizadas, que se sitúa entre 96 (Perlman/Giulini) y 119 negras por minuto (Tetzlaff/Gielen), es decir, *tempi* muy alejados de la metronomización que propuso Rudolf Kolisch para este primer movimiento: aproximadamente de negra igual a 160. Ahora bien, aunque el tiempo inicial –que nosotros tomamos como tempo fundamental de referencia– varíe sustancialmente entre una grabación y otra, la evolución de este parámetro responde *grosso modo* a un patrón común. Para analizarlo recurriremos a tres relaciones básicas: el tratamiento agógico del motivo A a lo largo del movimiento; el tempo del tema inicial del solista en la exposición y la re-exposición; la relación entre la velocidad de los *tutti* inicial y final.

	Motivo A del *tutti* (cc. 1-25)	Tema inicial del solista (cc. 89-94)	Reaparición motivo A del *tutti* (cc. 101-110)	Re-exposisión: entrada del solista (cc.283-292)	*Tutti* compás 364 (motivo A)	*Tutti* final (510-519)
Perlman/ Giulini	96	110	96	103	102	74
Mutter/ Karajan	106	93	93	92	93	60
Tetzlaff/ Gielen	119	113	117	141	116	99
Mullova/ Gardiner	103	108	103	109	104	90

[33] La forma de realizar la medición es la siguiente: multiplicamos el número de compases seleccionados por cuatro (para obtener el número total de negras), lo dividimos por el tiempo real que han durado y, finalmente, se multiplica por sesenta (para obtener el número de negras que caben en un minuto). El resultado será de negra= x.

La primera referencia agógica que tenemos en la obra es el motivo A, con ese inicio de timbal que nos sitúa inmediatamente en un tempo preciso. Esta idea musical va apareciendo con regularidad a lo largo del primer movimiento, lo que nos permite tener una relación fiable del tempo. El único problema a la hora de percibir la velocidad de este fragmento es que el contexto va variando ligeramente con cada reaparición: en el compás 101 dicho motivo es acompañado por un contracanto del violín y en el compás 364 este aparece en *fortissimo*. No obstante, creemos que variaciones tan leves no tienen por qué influir en la agógica, hecho que confirman las mediciones realizadas ya que prácticamente todas desarrollan la misma relación temporal. Cabe destacar la exactitud de las interpretaciones de Tetzlaff/Gielen y de Mullova/Gardiner, en las que el motivo A se mueve en torno a 119 negras por minuto en la primera versión (concretamente, 119-117-116) y 103 en la segunda (103-103-104), esta última con una sorprendente precisión.

La interpretación Perlman/Giulini presenta el mismo tempo en la primera y segunda aparición del motivo –negra igual a 96– a pesar de que, entre medias, el solista aparece a 110, es decir, se produce un desfase entre su tempo y el de la orquesta de 14 puntos, lo que supone una modificación deliberada del tempo fundamental de referencia. La tercera entrada del motivo A, a 102 negras por minuto, se aleja seis puntos del tempo fundamental de referencia, distancia no lo suficientemente grande como para pensar que se trata de algo deliberado.

Por su parte, la versión Mutter/Karajan resulta más compleja de analizar. La orquesta comienza a 106 negras por minuto y la entrada del solista se produce a 93, tempo que mantendrá constante a lo largo de la obra con mucha precisión (93-93-92-93), exceptuando el final. El problema reside en que la velocidad del motivo A expuesto por la orquesta en el *tutti* inicial y la velocidad en el resto de apariciones dista en 13 puntos, lo cual rompe con la idea de tempo fundamental de referencia y por tanto con aquella de unidad formal.

La segunda comparación importante es el tema inicial del solista en la exposición y en la re-exposición. La relevancia de esta reside en que son las únicas referencias en la que se encuentra el mismo contexto musical, si exceptuamos que este motivo aparece transportado en la re-exposición –lo cual no tiene por qué influir en el tempo del fragmento. De nuevo, la versión Mullova/Gardiner es una de las más regulares, 108 negras por minuto en la exposición y 109 en la re-exposición. La

grabación Mutter/Karajan también mantiene un tempo similar en ambos fragmentos, 93-92. En cuanto a Perlman/Giulini, cabe destacar que se produce una pequeña modificación, pasando de 110 a 103 negras por minuto. Por último, hay que subrayar la incongruencia que se produce en la versión Tetzlaff/Gielen, va de 113 negras por minuto en la exposición a 141 en la re-exposición.

Finalmente, debemos ver cuál ha sido la pérdida o ganancia de tempo desde el principio del movimiento hasta el final. Es aquí donde ha aparecido la mayor sorpresa de todo el análisis; a saber, todas las versiones reducen el tiempo considerablemente en el *tutti* de después de la cadencia para crear un *accelerando* hasta el final del movimiento. El problema reside en que la única indicación cuando acaba la cadencia es *dolce*, lo cual indica que este cambio es fruto de una tradición interpretativa y no de una idea indicada por Beethoven. El compositor de Bonn es muy riguroso en este sentido, basta con ver las sonatas para piano donde es común encontrar variaciones de tempo que vienen claramente explicitadas. Por ejemplo, en la Sonata nº 27, op. 90, el último movimiento presenta un recurso parecido al que desarrollan las interpretaciones analizadas ya que tras un periodo cadencial (décimo compás antes del final) Beethoven indica un *ritardando* y un posterior acelerando hasta el tempo primo. Por tanto, una variación de esta naturaleza que no ha sido explicitada por el compositor debe, como mínimo, ser remarcada.

Podemos afirmar que en este caso el tempo fundamental de referencia ha sido modificado conscientemente con la finalidad de llamar la atención del oyente, generando además una mayor sensación conclusiva del movimiento. La interpretación más radical en este sentido es la de Mutter/Karajan, que pasa del 106 inicial a un tempo de negra igual a 60 en el *tutti* final. No podemos sino respetar la decisión de ambos intérpretes ya que esta grabación constituye una referencia en el mundo de la fonografía, sin embargo, es evidente que se alejan del ideal de unidad defendido en este trabajo. En la versión de Tetzlaff/Gielen también se realiza una modificación sustancial de tempo, pasando del 119 inicial a 99, así como en la grabación de Perlman/Giulini, 96-74. La interpretación Mullova/Gardiner, aún siguiendo esta tradición de frenar el tempo para crear un *accelerando* final, es más respetuosa con la integridad temporal de la obra: del 103 del *tutti* final al negra igual a 90 después de la cadencia.

Como conclusión, podemos decir que la versión Mutter/Karajan es la que más se aleja de un tempo fundamental de referencia, sobre todo

por el comienzo y el final, sin embargo, observamos que la evolución agógica a lo largo del movimiento responde a una idea concreta diseñada conscientemente por los intérpretes. El caso de Perlman/Giulini y de Tetzlaff/Gielen es diferente ya que, a pesar de no tener grandes cambios de tempo, los que se producen no responden a un patrón determinado, sino que van apareciendo conforme a la voluntad del intérprete en ese momento. Finalmente, la versión de Mullova/Gardiner es sin duda la que más se ajusta a la noción de tempo fundamental de referencia y, por ende, a la idea de unidad formal e interpretativa, ya que las ideas musicales que aparecen son presentadas –a excepción del final– con el mismo tempo a lo largo de todo el movimiento.

Bibliografía

• Bolt Marilyn, G. (2011). "Illusory tempo changes due to musical characteristics". En: *Music Perception*, abril, 28-40.

• Cook, Nicholas (2008). "Beyond the notes". En *Nature,* vol. 453, 26 de junio, 1186-1188.

• Cooper, Grosvenor y L. B. Meyer (1960). *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press.

• Clarke, Eric F. (1987). "Categorical rhythm perception: an ecological perspective". En A. Gabrielsson. *Action and perception in rhythm and music*. Estocolmo: The Royal Swedish Academy of Music, 55, 19–33.

• Drake, Carolyn (1993). "Perceptual and performed accents in musical sequences". En *Bulletin of the Psychonomic Society*, 31, 107–110.

• Hodeir, A. (1951). *Les formes de la musique.* Paris : Presses Universitaires de France.

• Hoffmann, E. T. A. (1985). *Ecrits sur la musique.* Lausanne : L'Age d'homme.

• Kerman, Joseph y Alan Tyson (1980). "Ludwig van Beethoven". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 2*. London: Macmillan Publishers, 354-414.

• Kolisch, Rudolf (1943a). "Tempo and character in Beethoven's Music –Part I". En *The Musical Quaterly*, vol. 2, abril, 169-187.

• Kolisch, Rudolf (1943b). "Tempo and character in Beethoven's Music –Part II". En *The Musical Quaterly*, vol. 3, abril, 291-312.

• Large, Edward W. y Caroline Palmer (2002). "Perceiving temporal regularity in music".En *Cognitive Science,* 26, 1–37.

• Lerdahl, Fred y Ray A. Jackendoff (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press.

• Levitin, Daniel J. y Perry Cook (1996). "Memory for musical tempo: Additional evidence that auditory memory is absolute". En *Perception and Psychophysics*, 58, 927-935.

• Liebert, Georges (1986). *L'art du chef d'orchestre*. Paris : Hachette.

• Leibowitz, René (1986). *Le compositeur et son double.* Paris: Editions Gallimard.

• Palmer, Caroline (1989). "Mapping musical thought to musical performance". En *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 15, 331–346.

• Palmer, Caroline (1997). "Music performance". En *Annual Review of Psychology,* 48, 155-138.

• Rosen, Charles (1980). *Sonata forms.* Nueva York: Norton.

• Seashore, Carl E. (1930). *Psychology of Music.* New York: Dover.

• Stein, Edward (1962). *Form and performance.* London: Faber and Faber.

• Stowell, Robin (1998). *Beethoven. Violin Concerto.* Cambridge: Cambridge Music Handbooks.

• Timmers, R. (2005). "Predicting the similarity between expressive performances of music from measurements of tempo and dynamics". En *Journal of the Acoustical Society of America,* 117 (1), 1-9.

Pablo Ramos Ramos

Diplomado en Magisterio Musical por la Universidad de Valencia, realiza también estudios de Musicología en las Universidades de Poitiers (Francia) y Católica de Valencia, donde obtiene la licenciatura. Posteriormente, completa el Máster 2 en Investigación Musical de la Universidad de la Sorbona-París IV, bajo la dirección del Dr. François Madurell.
Como violinista se ha formado en el Conservatorio Municipal del Centro de París y en el Conservatorio Superior de Música de Castellón, donde obtiene el título superior de música. Desde 2009 es profesor funcionario de enseñanza Secundaria de la Generalitat Valenciana. Actualmente desarrolla su labor docente en el IES Joan Coromines de Benicarló (España).