

TIEMPO CON VARIACIONES

por Federico Heinlein Funcke

Señores Presidentes del Instituto de Chile y la Academia Chilena de Bellas Artes; mi estimado y generoso apologista; directores, altas autoridades, colegas, señoras y señores, amigos todos::

Ustedes se preguntarán –y yo también me lo pregunto- ¿qué hago aquí? Desde temprana edad he sido independiente, por no decir chúcaro, poco afecto a cargos y dignidades, cofradías o instituciones. Cierta desconfianza de lo tradicional me incitó, recién establecido en Santiago, a dictar un curso para la Escuela Moderna, que titulé Historia ANTI-académica de la Música.

Pues heme aquí miembro de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, y nada menos que ocupando el sillón vacante por el fallecimiento de Domingo Santa Cruz: honor que resulta imposible rechazar. Agradezco a quienes tomaron la decisión de incorporarme, y trataré de ser digno del honroso nombramiento.

Se supone que, en esta oportunidad, haga un elogio del gigante que me precedió. Sin embargo, ya todo se dijo. Hacerle real justicia tomaría horas, y me relevan de ese deber las numerosas alabanzas, en diferentes medios de comunicación, que de él hice durante su vida.

¿Qué es la vida humana? ¿Un lapso efímero entre dos sueños eternos? Domingo Santa Cruz nos mostró cuántas proezas caben dentro de dicha fugacidad.

Para no repetir apreciaciones propias, citaré palabras de Samuel Claro Valdés: “La obra de este músico ha marchado por una firme trayectoria, hasta hacerla una de las más representativas de la producción musical contemporánea del país. En 1951 fue distinguido como creador de música con el Premio Nacional de Arte. Entre las

muchas realizaciones que se deben a la acción directa de este compositor están la fundación de la Sociedad Bach, en 1917; de las revistas musicales “Marsyas”, “Revista de Arte” y, luego, la Revista Musical Chilena; la fundación de la Facultad de Bellas Arte, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, de las que fue Decano y, como tal, Vicerrector de la Universidad de Chile; la fundación del Instituto de Extensión Musical, el Instituto de Estudios Secundarios, el Instituto de Investigaciones Musicales, el Instituto de Extensión de Artes Plásticas; la radiodifusión musical universitaria, la Asociación Nacional de Compositores; los Festivales de Música Chilena, y una considerable lista de iniciativas universitarias que salen del campo específico de la música y las artes en general”. Agréguese a todo ello la génesis de este Instituto de Chile, del que fue figura señera como cofundador y Presidente.

Escuchen ahora al ilustre norteamericano Robert Stevenson: “En 1968 terminó la carrera administrativa del gran chileno Domingo Santa Cruz Wilson, nacido en La Cruz, departamento de Quillota, el 5 de julio de 1899. Ningún otro decano en el sistema de la Universidad de Chile podía entonces comparársele en longevidad administrativa. Ya 35 años antes había sido elegido decano en propiedad de toda la Facultad de las Bellas Artes de su Universidad, plantel que sólo 12 años antes de eso le otorgara su título de abogado. Cuando a dicha notable carrera de funcionario añadimos sus trascendentes logros de compositor, musicólogo, autor y editor de revistas, publicista y profesor, entonces – y sólo entonces- empiezan a emerger los perfiles de su memorable genialidad. Una justipreciación de sus logros debe tomar en cuenta, igualmente, el éxito de quienes han sido sus alumnos o se beneficiaron de otra manera con su dinámico liderazgo. Su objeto proclamado, su propósito incansable ha sido, durante todo ese tiempo, la salud musical de la nación”.

Para redondear el cuadro, situemos a Santa Cruz en el ambiente cosmopolita con un párrafo aparecido hace 25 años en una revista patrocinada por la UNESCO, donde el inglés John Evarts destaca el papel de Domingo como presidente del Consejo Internacional de la

Música (C.I.M.), cargo que ocupó entre 1956 y 1958: “Igualmente rápido como pensador y orador, solía ser un tribuno contencioso y apasionado, explosivamente políglota. Sociable y de gran encanto, infatigable en sus esfuerzos por ayudar y levantar el C.I.M., su buen sentido y entusiasmo aportaron importantes innovaciones. Mientras fue presidente del C.I.M., Santa Cruz presidía, al mismo tiempo, la Sociedad Internacional de Educación Musical. Sus energías eran suficientemente prodigiosas para dar impulso e ideas a ambas organizaciones. Con su dinámico empuje y celo sigue ayudando al compositor contemporáneo y sosteniendo la causa de la música en todas partes. El C.I.M. ganó en estatura y amplitud bajo su régimen”.

A conceptos tan elocuentes no puedo sino añadir algún recuerdo personal. Domingo entró en mi vida a través de sus Poemas Trágicos, que escuché en Buenos Aires por la pianista Sofía Knoll. Me conmovieron mucho. Ya mis paternales amigos Fritz Busch y Erich Kleiber, de quienes era asistente en el Teatro Colón, me habían hablado de la personalidad del autor. Lo conocí, apenas llegado a Chile, en noviembre de 1940, con motivo de una celebración vespertina de la Asociación Amigos del Arte, en un entrepiso del centro (¿Huérfanos o Agustinas?) Me ha quedado la imagen de mucha gente y, en una larga mesa lateral, el océano; un océano blanco que, como supe después, eran los famosos dulces chilenos. A orillas de ese mar fui presentado a Santa Cruz, quien me acogió con la benevolencia y amabilidad que tendría conmigo siempre, a través de los años.

Nos vimos con frecuencia en los ensayos de la flamante Orquesta Sinfónica bajo Kleiber, cuya mujer Ruth, al hablar sobre el personaje chileno cuando había gente cerca, se refería a él, circunspectamente, como Sunday Holy Cross. Mi papel de ayudante, traductor y secretario de los maestros Kleiber, Busch y Horenstein hizo que Domingo me agradeciera, efusiva y públicamente, esas actividades que tanto facilitaban el trabajo de los directores europeos.

En aquel entonces yo vivía en la costa y me instalaba en Santiago sólo durante las temporadas de invierno. Más a menudo nos encontramos

con Domingo cuando me trasladé a la capital en forma definitiva. ¡Cuánto me significaron los estímulos que de él recibí: primero como compositor (en aquella época muy retraído), y luego como programador y acompañante –al clavecín o al piano- de música antigua y contemporánea!

Nunca olvidaré la hombría serena con la que afrontó los bochornosos incidentes hacia fines de 1952. Instigado por rivales mezquinos y ambiciosos de Santa Cruz, un insólito decano colega –esquizofrénico, según Domingo- quiso destruirlo con falsas acusaciones. Por la prensa se llamó a quienes quisieran decir cualquier cosa contra el Decano y Director del Instituto de Extensión Musical. De lunes a viernes, entre las 5 y las 6, había las así llamadas “audiencias públicas” en la Universidad de Chile con ese fin. En cuanto supimos del asunto, el compositor Celso Garrido-Lecca y yo, que en ese momento hacíamos análisis musicales juntos, visitamos a Domingo en su casa de la calle Europa y pudimos admirar su entereza frente a la ignominia.

Pasaron meses antes del fallo absolutorio. Quienes acudieron a la cita en la Universidad para defender a Santa Cruz, fueron mal recibidos. ¡Pensar que, en dicha época, él ya había realizado muchas de sus hazañas más significativas! Puso el dedo en la llaga un editorial de Magdalena Vicuña en el diario El Debate: “No podía vivir libre y animosamente un hombre de sus inapreciables méritos. Se necesitaba fijar los ojos en esa persona para aprender a odiarla. La envidia anduvo rondando en torno suyo desde largo tiempo. La envidia, rencor de los incapaces”.

Despejadas todas las acusaciones, Domingo reasume su cargo, en seguida lo delega y viaja a Europa, donde ejerce las funciones que ya sabemos. Participa en numerosas actividades internacionales, Jurados de Concursos, Asambleas, etc. y el C.I.M. lo nombra, de por vida, miembro de su Comité Ejecutivo. Bajo la égida de Santa Cruz se organiza, en 1958, la primera de las –desde entonces famosas- Semanas Musicales de París, y el Gobierno francés lo condecora con la Legión de Honor.

Durante su segundo decanato en la universidad, que comenzó en 1962, nuestras relaciones se intensificaron. Me designó Secretario General del Comité Chileno de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, lo cual en los ojos de algunos corresponsales del extranjero parece haberme elevado a un alto rango militar, porque llegaban sobres dirigidos (primera línea) Al Señor Secretario; (segunda línea, con mayúscula) General Federico Heinlein.

Pronto un decreto del Decano me nombró catedrático de la Facultad. Aunque él detestaba la ópera (italiana), comprendía la necesidad de que los cantantes del Conservatorio profundizaran sus conocimientos en la materia de modo que me pidió dictar un curso de Historia y Estética de la Ópera. Nunca dejó de aprovechar algún viaje mío (por invitación de los Gobiernos de Estados Unidos, Francia o Alemania Federal) para hacerme encargos que fortificaran las relaciones de la Universidad de Chile con el extranjero. Fue así como me comisionó que representara a nuestro país en la Tribuna Musical de la UNESCO en París y el Congreso Internacional sobre Teatro Musical en Hamburgo. Gracias a él tuve contactos fructíferos con autoridades musicales en California y participé en la Asamblea General de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Basilea, donde me tocó entregar la entonces última cuota en dólares de nuestra Universidad; pago anual que, después, se interrumpió durante más de 10 años.

Cuando en 1966 Santa Cruz impulsa los nuevos planes de estudio de la Facultad, amplía el horario de mis cursos de Música de Cámara, Fonética para Cantantes y Repertorio de Opera, dejándome con Jornada Docente Completa. Guardo un infausto recuerdo de los sucesos de 1968 cuando, durante una tensa sesión efectuada en la Biblioteca Nacional, vociferantes turbas estudiantiles le exigieron la renuncia. Ese año, Domingo jubiló, para dedicarse a múltiples quehaceres privados, entre ellos las últimas composiciones y la redacción de memorias, tituladas “Mi vida en la música”: tomos que abarcan desde su infancia hasta 1955.

Nuestra verdadera amistad recién se estableció bastante después, cuando publiqué en “El Mercurio” un cálido homenaje, el día domingo en que él cumplía 82 años. Nunca lo vi tan emocionado. Me contó que, antes, había sentido una falta de vigencia y un aislamiento, que desaparecieron de golpe ante la avalancha de manifestaciones personales de todo orden, originada –según él- por mi artículo.

De ahí en adelante nos acercamos aún más, y él, solitario, a quien dos veces el destino le había arrebatado su pareja, descubrió en los esposos Heinlein a personas con muchas afinidades y vivencias comunes. De niña, Inés, mi mujer, frecuentaba Pocochay donde él pasó parte de su juventud; teníamos múltiples intereses similares, y difícilmente había temas caros al gran conversador que no hallaran el más vivo eco en nosotros.

Se estableció un cierto ritmo de visitas, generalmente los fines de semana, a la hora del té que él prefería, para hablar sobre Dios y el mundo. Intercambiamos libros e ideas; había discusiones y a veces, creo, nos persuadimos con argumentos sólidos. Así, por ejemplo, Domingo dejó de lado su prejuicio contra Chopin, convenciéndose de que es un gran compositor.

Aunque tenía un alto concepto de sí mismo, guardaba alguna reserva frente a su docencia, sus composiciones y su persona. Después de escuchar la Consagración de la Primavera, de Stravinski, Santa Cruz, célebre como profesor de análisis musical, confía a su diario íntimo: “Análisis: ¡es tan difícil y arriesgado hacer esas cosas! Pese al desmenuzamiento temático y su comentario por aproximación, la música solo se explica oyéndola”. Con el correr del tiempo, escasas obras suyas le satisfacían, y trató de corregir una serie de sus partituras. Similar distancia mantuvo respecto de la imponente calva que lucía desde joven, contando con humor que una dolencia crónica –agravada quizá por un exceso de aspirinas- se la diagnosticaron como “melena esencial”.

El apoyo más decisivo me lo prestó hace algunos años, al saber que un Decano, a quien él trataba con displicencia como “decanito”, tenía sobre su escritorio el decreto firmado de mi cese de funciones en la Facultad. Inmediatamente lo llamó por teléfono, amonestándolo con tal rigor que el caballero le hizo caso y echó pié atrás.

Con una cordial dedicatoria recibimos Inés y yo, en uno de sus postreros cumpleaños, la partitura de su maravilloso Cuarteto de Cuerdas N° 1, compuesto más de medio siglo antes. ¡Qué aislado estaba, pese a la gente que lo solía acompañar! Lejos del menor entre muchos hermanos, con el tiempo se le habían ido casi todos los familiares de su generación. De qué manera sufrió, y sufrimos las amistades con él, la etapa final de su vida, la del YA NO.

Después del estado crepuscular de la primera niñez, sin mayor conciencia ni dominio de las funciones básicas, el ser humano entra a una prolongada fase del vivir más intenso: período que abarca desde la edad del YA (ya puedo caminar, ya puedo valerme solo, en cualquier sentido) hasta la del TODAVÍA (todavía soy capaz de hacer esto, aquello y lo otro). Pero después del Todavía viene el YA NO, el NO MAS, cuando se pierde vigor y paulatinamente disminuye el control muscular.

Qué pena, ver así a ese hombre quien durante una vida, y con orgullo, solía sentirse locomotora de vagones inertes; Sansón entre los Filisteos; Quijote de leyenda, nacido para desfacer entuertos. Los doctores apenas lo ayudan al afirmar que, sencillamente, sus órganos están gastados. Ahora es Sansón aplastado bajo los pilares, Quijote vencido por el Caballero de la Blanca Luna; locomotora con apenas el combustible suficiente para desplazarse.

Humillado, a menudo se lamenta: ¿Por qué estaré en este animal tan viejo? Cuando al fin expira, hace ya más de 2 años, nos abandona un prohombre que imprimió su sello a todo el siglo, porque la mayoría de lo que hoy nos enorgullece en el campo de la música trae su origen – directa o indirectamente- del impulso vital de Santa Cruz.

La agonía del amigo venerable y admirado me ha perseguido desde entonces como una experiencia traumática. La traducen sus 4 obras recientes más, aún no estrenadas: “Allá abajo”, para voz e instrumentos, una de las composiciones más lúgubres que jamás he escrito; “Las aguas de los años”, también para voz e instrumentos, sobre poesías de Gabriela Mistral: ciclo de profunda nostalgia, premiado en el Concurso Domingo Santa Cruz al que convocó la Academia; un *collage* instrumental de aires chilenos - preexistentes o inventados- en el que irrumpen, como un *memento mori*, acres disonancias; y un tríptico para orquesta (aún en borrador) con una endecha central titulada “Epitafio DSC”: iniciales que, en la nomenclatura germana, representan las notas Re – Mi b – Do del tema.

Más vale doblar la hoja y huir de las tristes remembranzas. Beethoven diría “O Freunde, nicht diese Töne”.

TIEMPO CON VARIACIONES

Con mucha antelación a este acto tuve que fijar el tema de mi discurso de hoy. Tema libre. Ahí me pillaron, pues no tenía idea. De los gringos aprendí que lo más prudente es hablar del tiempo (después, por último, se pasa a otra cosa). He aquí la razón del título que figura en las invitaciones (y de ahí, también, mi “metodología”).

Así que hablemos, sin pretensiones académicas, del tiempo. El tiempo, como toda invención humana, es relativo. ¿Acaso no se puede suspender, comprimir o trastocar? Todos hemos experimentado que, en la música, hay horas que parecen minutos, y minutos, horas.

Según Stravinski, “la imperfección de su naturaleza hace que el hombre esté abocado a sufrir la fuga del tiempo, con sus categorías de pasado y futuro, sin poder jamás sentir como *real* –y, por ende, estable- el presente. La música es el único dominio donde el ser humano realiza el presente”.

Al comparar la música (que se desarrolla en el *tiempo*) con la plástica (arte de *luz y espacio*), diríamos que el tiempo desfavorece al compositor. A muchas personas el mundo les entra por la vista, más que por el oído. En televisión, la imagen es captada más hondamente que el texto. Tal vez sea simbólica la diferencia de velocidad de la luz, base de la visión (300.000 Km. por segundo) y la velocidad del sonido (por segundo, la tercera parte de *un* kilómetro). La percepción óptica es instantánea; el mero conocimiento auditivo de una obra musical está condicionado por la duración de ella.

Comparemos, además, la rapidez con la que un genio puede terminar un buen cuadro, y otro genio una buena partitura de arte mayor. Si Whistler, en su madurez, cobraba precios subidos por telas pintadas en un día ("*30 años y un día*", replicó en cierto célebre juicio), el caso es que un compositor, con la misma larga experiencia, hoy por hoy se demora semanas, meses o años en terminar su partitura. Picasso y Stravinski eran amigos, pero a este último, archimetalizado, le causaba sufrimientos terribles la circunstancia de que Picasso recibía, por una tela pintada en horas, veinte veces más que él por una partitura elaborada durante muchos meses.

El compositor como víctima. Pero olvidemos esa hostilidad del tiempo, y veamos diferentes acepciones de la palabra. Los diccionarios musicales definen como tiempo "cada una de las partes en que se dividen la sinfonía, suite o sonata, etc.". Más interesa el segundo significado: "la velocidad de ejecución, desde Largo a Prestissimo", velocidad que solemos designar con una palabra del italiano, *tempo*.

En la notación mensural del siglo 13, "tempus" no significaba aún la rapidez (el pulso se llamaba, entonces, "tactus"). "Tempus" era el compás o, mejor dicho, la medida, el *metro*. "Tempus perfectum" se llamaban las melodías ternarias (de tres pulsos): perfectas porque simbolizaban la Trinidad; "tempus imperfectum", las medidas binarias (de dos pulsos). El *tempo* de la Trinidad se representa por un círculo

completo. Lo que se antepone a los metros binarios, hasta hoy, no es una C mayúscula sino que un círculo incompleto, imperfecto.

Pocos problemas musicales son más complicados para el intérprete que encontrar el *tempo* justo de ejecución. Pistas importantes nos dan las notas más breves (y ocasionalmente las más largas) de un trozo. Pero no caigamos en la falacia de suponer que un buen *tempo* sea algo inamovible. Existen demasiadas variables. Por ejemplo, un recinto con resonancia acústica, o grandes masas de ejecutantes, requieren *tempi* más lentos.

Variantes mayores las dan el temperamento y la disposición momentánea del intérprete. Además, la música compleja posee tintes y profundidades cuyo sentido no siempre somos capaces de expresar al mismo tiempo. ¿Cómo enfatizar, simultáneamente, el lado tierno y los visos brillantes? La *misma* composición puede reunir ánimos diferentes, que el intérprete descubre, tal vez, en momentos distintos.

Acaso la regla de oro sea que ningún *tempo* lento debería parecer arrastrado; y ninguno veloz, animado en exceso. Cierta *pulso* debe mantener vivo el movimiento pausado; cierta *amplitud* evitará que el movimiento veloz parezca extremadamente precipitado.

Una vez lograda esa condición del MA NON TROPPO, ¿quién duda de que la lentitud de algunos *tempi* bien pausados puede rendir frutos de enorme intensidad emotiva, y de que algunos muy rápidos a veces cautivan por su donaire e impulso vertiginosos? Lo más importante al respecto es que el intérprete posea una sensibilidad especial, no concedida a cualquier músico, y a ningún metrónomo.

Esto en cuanto a consideraciones generales. La rapidez del pulso se anota desde hace más de 4 siglos. Primero muy de vez en cuando, al comienzo o en el prefacio de una publicación, para señalar (“más o menos”, dice Couperin) su carácter.

De ocasionales indicaciones de los italianos del siglo 17 (Grave, Adagio, Allegro, Vivace, Presto), dicha práctica se hace más y más común. Beethoven estampa sobre el Kyrie inicial de su Misa en Do lo siguiente: Andante con moto assai vivace quasi Allegretto MA NON TROPPO. Ya el idioma italiano se ha vuelto, entonces, tradicional en la música.

Se habla del *tempo giusto*, el tiempo justo, cuya velocidad suelen definirla distintos autores como el latido normal del corazón. Otros lo expresan a través de un caminar acompasado, o en términos de nuestra respiración, e incluso lo comparan con el ritmo de picar verduras (Hermann Finck, 1556).

Indicaciones de *tempo* escritas, en el mejor de los casos, tienden a ser vagas, y pueden inducir a error. Las máximas autoridades aconsejan derivan nuestros *tempi* de la música misma.

En el siglo 18, el alemán Quantz dice que cualquier Allegro debe mantener un movimiento regular y razonable. Cree que podría inventarse una máquina capaz de reproducir ciertos trozos con rapidez y precisión superiores a nuestras posibilidades digitales y/o lingüales, pero que ello, aunque suscite asombro, sería una lata.

Discípulos de Bach nos dicen que “era exacto al dirigir, y segurísimo de su *tempo*, que solía ser muy vivaz”, Felipe Manuel, segundo hijo de Juan Sebastián, señala que “en general, *ritenutos* corresponden más a *tempi* lentos o moderados que a los veloces”, y agrega: “en la ejecución expresiva, el intérprete evitará *ritenutos* frecuentes y exagerados, que tienden a dilatar el *tempo*”.

Sin duda, un gusto certero es mejor que cualquier metrónomo. Pero ¿qué sucede cuando falla la intuición del intérprete en cuanto al *tempo*? Un tratadista francés del siglo 18 advierte: “Si a un músico de índole floja o lerda le ponen por delante un Allegro en 2/4, de 20 compases, que debería durar más o menos 20 segundos para obtener su expresión adecuada, a él le pueden tomar de 40 a 50 segundos, convirtiéndose en algo lamentable, que te adormece. Lo mismo pasa

con otros movimientos: si se los ralenta, te aburren, y si se los apura, te irritan, pues pierden su justo carácter”.

Sírvanos para ilustrar dichos extremos el vals op. 64 N° 1, de Chopin. El compositor lo llamaba “la valse au petit chien”. George Sand tenía un perrito que se daba vueltas rápidas tratando de morderse la cola, y ese veloz movimiento giratorio inspiró la línea melódica principal del trozo. La posteridad lo ha degradado dándole el título “vals del minuto”, pues dicen que Chopin podía tocarlo en dicho lapso, aunque parece un *tempo* absurdamente vertiginoso.

El pianista Moritz Rosenthal, discípulo de Liszt y famoso por hazañas técnicas que aun superaban a las de su profesor, hizo de aquel vals una transcripción difícilísima, con la mano derecha en terceras. Rosenthal, que vivía en Viena, fue invitado al concierto de un pianista, quien ejecutaba –o trataba de ejecutar- dicho arreglo. Después del recital, el adaptador se sintió obligado de ir al camarín para agradecer y felicitar al intérprete. Con toda la amabilidad austriaca le dijo: “Querido colega: su vals del minuto ha sido el cuarto de hora más bello de mi vida”.

Así que: no exageremos. Para encontrar el *tempo giusto*, la notación es de poca utilidad. Beethoven, al principio de un trozo, no sólo indicaba su carácter sino que, tal vez por simpatía hacia el inventor Maelzel, puso marcas de metrónomo a muchas de sus obras. Más adelante, muy enojado con sus propias marcas, exclamó: “los *tempi* hay que *sentirlos*; todo lo demás es un disparate”.

Consta que Mendelssohn y Chopin tomaban el *tempo* de sus propias creaciones cada vez distinto, no así el de obras ajenas. Mendelssohn escribe a Berilos: “¿De qué sirve el metrónomo? El músico que no intuya el *tempo* de una pieza con sólo mirarla, es un chambón”.

Brahms opina: “El valor del metrónomo es nulo. Jamás he creído que mi sangre y un instrumento mecánico puedan coincidir”. Y Schoenberg pide, en muchos prefacios a sus obras: “No tomen literalmente mis marcas metronómicas, sino sólo en calidad de sugerencias”.

Nuestro siglo, en su lucha contra la romantización excesiva de la vieja música, suele hacer gala de una rigidez parecida al ritmo implacable de una máquina de coser. Moraleja: ni tanto ni tan poco. Ningún tipo de verdadera música aguanta un *tempo* totalmente mecanizado, y estoy seguro que también la barroca requiere una elasticidad considerable.

Dos mediciones de interés revelan que una mayor familiaridad con las partituras parece inducir *tempi* más pausados. En Bayreuth, la música del “Parsifal” suele durar, hoy día, hasta una hora más que hace un siglo. Y tres grabaciones que, en sólo 15 años, dirigió Pierre Boulez de su “Le marteau sans maitre”, igualmente muestran *tempi* cada vez más cómodos.

Al final de nuestro tema veamos las *variaciones* del *tempo*. ¿Cuál creen ustedes que es la primera de las muchas acepciones, en el Diccionario de la Real Academia, del vocablo “tiempo”? “Duración de las cosas sujetas a *mudanza*”.

Cosas sujetas a mudanza: la definición da que pensar. No quiero referirme, aquí, a los casos de poca concordancia entre ejecutantes, aunque me viene a la memoria aquel cuarteto de cuerdas cuyo primer violín pidió a cierto célebre director, que asistiera a un ensayo del grupo. Finalmente, el violinista toma aparte al director para pedirle su opinión, preguntando afanoso: “Y, maestro, ¿cómo encontró los *tempi*?” Y el otro le contesta: “Bien me parecieron, sobre todo los de Usted”.

Sin embargo debemos mencionar aquella mudanza que es el *rubato*. *Rubato* equivale a la *alteración* del *tempo*, que los ejecutantes emplean para reforzar la expresión: recurso quizás tan viejo como la música misma. La emoción hará que el intérprete se demore en notas particularmente expresivas y, viceversa, apure los pasajes excitados. Si alguien piensa que la música barroca prescindía de aquel recurso, es porque no la *siente*. De todos modos sabemos que el *rubato* era habitual.

Ya el español renacentista Luis de Milán da instrucciones de mudanzas del *tempo*. En sus Fantasías, las *consonancias* (quiere decir los acordes) deben ser pausadas; los redobles (o sea, los adornos) rápidos, y en las *coronadas* (los momentos culminantes), el tañedor tiene que demorarse un poco. Es ésta una descripción patente de las libertades que implica el *rubato*.

En el siglo 17, Frescobaldi anota que el estilo de interpretación de sus *toccatas* no debe sujetarse al *tempo*. Eso, dice, vale también para los madrigales, cuyo *tempo* se subordina a la cambiante expresión musical y al sentido de las palabras. Un tratadista británico de aquel siglo nos enseña que las alteraciones del *tempo* de un trozo, en aras de la expresión, eran comunes, e igual cosa exigen Couperin y Rameau, es decir, un breve silencio ante una nota muy elocuente.

Para la música vocal, Quantz aconseja moderar el *tempo* cuando el sentido de la poesía o algunas figuraciones difíciles así lo requieren, especialmente en obras sacras. La música instrumental movida del período de Bach no admite mucha variación del *tempo*, salvo empalmes o cadencias que recalcan la estructura. Los recitativos vocales, en cambio, exigen el natural *rubato* de la expresión poética.

En el siglo 19 a menudo se *impone* el *rubato*, indispensable sobre todo por la tendencia creciente al amontonamiento de armonías modulantes. Según la densidad armónica hay que aflojar el *tempo* en ciertos compases de Chopin o de Brahms. Las vastas estructuras de un Bruckner, sencillamente no revelan su pleno sentido sin constantes *rubatos*: mudanzas que pueden llegar hasta el doble, o la mitad, del *tempo* fundamental.

Sus propias leyes implanta la música electrónica, en cuyo acto de creación ya que fijan todos los parámetros. Aquí, desaparecidas las limitaciones del ejecutante respecto de la velocidad, podemos recibir tupidos chaparrones de notas, que aturden de manera fascinante. Lentitud excesiva podemos observar, a veces, en la música de los así

llamados minimalistas quienes, a fuerza de repetir módulos parejos, iguales o casi iguales, logran crear un tedio hipnótico invencible.

En general, cualquier extravagancia de *tempi* es contraproducente, por aburrida. Y aquí, para no seguir aburriéndolos, con este último MA NON TROPPO de advertencia termino.