

---

---

## EL TEMPO EN LA MÚSICA CLÁSICA Y ROMÁNTICA (1750-1900)\*

Clive Brown

# QUODLIBET

Para el intérprete y el estudioso actual, el problema de la determinación del *tempo* al que hay que tocar una obra musical es uno de los más afectados por la indefinición y la subjetividad. Para salvar esta dificultad se hace necesario, antes que obtener referencias cronométricas precisas de *tempi* absolutos, sobre todo comprender el sistema de convenciones y de relaciones que gobierna el tempo en una pieza musical de un período determinado, de un lugar o tradición, e incluso de un compositor particular. El artículo estudia ese sistema de convenciones, relativamente estable y coherente a finales del siglo XVIII, y su evolución y disolución durante la primera mitad del siglo XIX. La aparición del metrónomo constituye, por una parte, una útil fuente de información al respecto, pero es a la vez un factor que contribuye a dicha disolución y a la sustitución del sistema por una concepción distinta, más compleja, ambigua y plural, que dominará durante el Romanticismo pleno.

Los documentos históricos y la experiencia contemporánea demuestran que el tempo es uno de los aspectos más variables y controvertidos de la interpretación musical. La mayor parte de los músicos consideran como un derecho inalienable la elección personal del tempo a la hora de interpretar una obra. En medida considerable, durante el período que estudiaremos, se ha considerado esta elección, junto con otros asuntos relativos a la interpretación, como una parte esencial de la creatividad del intérprete. John Holden expresó esta idea de manera brillante cuando, en 1770, observó:

hay que reconocer que el asunto del tiempo absoluto que hay que atribuir a las diferentes piezas es uno de los más inciertos que encontramos en toda la ciencia de la música. Hay una dificultad insuperable que frustra todo intento de regular este particular, a saber, los

---

\* Brown, Clive: "Tempo", en *Classical and Romantic Performance Practice (1750-1900)*, Oxford, © Oxford University Press, Inc., cap. 8, pp. 282-312.

• Clive Brown es profesor de Musicología Aplicada en la Universidad de Leeds y asesor de la orquesta London Classical Players. Brown ha sido profesor en los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares.

diversos humores y gustos de las diferentes personas; que son tan variados que bien puede pasar que una persona piense que una melodía resulta demasiado rápida para la expresión requerida, mientras que otra encuentre que no es lo suficientemente rápida<sup>1</sup>.

Para el intérprete actual que quiere aproximarse todo lo posible a las intenciones del compositor es importante no malinterpretar la influencia de las convenciones más relevantes, de modo que, por simple ignorancia, escoja un tempo radicalmente distinto del que el compositor tenía en mente. Esto puede suceder muy fácilmente con un término como “andante molto”, que algunos compositores utilizan para referirse a un tempo más rápido que el *andante* normal, mientras para otros significa un tempo más lento; o cuando no se reconoce la influencia que la elección del compás ♩ en ciertos casos especiales puede tener sobre el tempo. Resulta razonable pensar que, de cara a la integridad de la composición, es más importante que el intérprete sepa apreciar el pensamiento que está detrás de los métodos de indicar el tempo que ha escogido el compositor que el intento de determinar los tempi cronométricos (por auténticos que puedan ser) de los casos particulares; ciertamente, si se alcanza ese objetivo más modesto se reduce en gran medida la probabilidad de escoger un tempo radicalmente inapropiado. Pero, como resulta evidente a la luz de una investigación más detallada, no resulta de ningún modo sencillo conocer con seguridad ni siquiera en muchos casos la relación que hay entre dos indicaciones de tempo, especialmente cuando se tiene en cuenta que éste no queda determinado sólo con el término italiano asignado a la pieza, sino también por un complejo de otros factores y convenciones que difieren de un compositor a otro, de un lugar a otro y de un período a otro.

Desde la llegada del metrónomo en la segunda década del siglo XIX poseemos una gran cantidad de información precisa acerca de los tempi predilectos de muchos compositores de mayor o menor categoría que ofrece fascinantes posibilidades a la hora de hacer juicios acerca de las diferentes ideas sobre las velocidades que implican términos como *allegro*, *andante*, etc., así como acerca de los factores restantes que intervienen en la ecuación del tempo, juicios mucho mejor informados de los que eran posibles con la limitada documentación del siglo XVIII acerca de los tempi cronométricos. Pero dicha información no es ni muchísimo menos fácil de interpretar y ha de abordarse con una considerable prudencia. Las indicaciones metronómicas más tempranas revelan las fases finales de un método complicado aunque en el caso de algunos compositores notablemente coherente de designar el tempo. Paradójicamente, como se hará evidente más abajo, la disponibilidad del metrónomo como medio exacto de fijar el tempo puede haber provocado en los compositores de finales del siglo XIX, al menos en

---

<sup>1</sup> *Essay Towards a Rational System of Music*, Glasgow, impreso por Robert Urie para el autor en 1770, p. 36.

parte, una relajación del interés por indicar sus deseos en lo que concierne al tempo por otros medios, lo que a menudo hace especialmente difícil averiguar sus intenciones allí donde no nos han proporcionado indicaciones metronómicas. La tradición, después de todo, más allá del intervalo temporal de una generación o más, resulta ser una guía extremadamente poco fiable para estos asuntos, como demuestra, por ejemplo, la comparación de las duraciones de las interpretaciones en Bayreuth en vida de Wagner con las de tiempos posteriores.

### La elección del tempo

Cualquier músico sensible es consciente de que la búsqueda de los tempi históricamente apropiados para cierta música ha de apuntar antes a determinar unos parámetros de plausibilidad que a hallar unos tempi absolutos precisamente delineados y estrechamente definidos. Numerosos factores psicológicos y estéticos, así como las variables condiciones físicas en las que la interpretación tiene lugar ponen en cuestión la idea de que cada pieza musical tiene un tempo único propio e inmutable. Tal como A.B. Marx observó ya en la década de los treinta del siglo XIX: “la misma pieza musical habrá de ser interpretada en unas ocasiones algo más rápido y en otras algo más despacio de acuerdo con la mayor o menor amplitud del espacio en que se interpreta, de acuerdo con los efectivos instrumentales empleados, pero más en particular de acuerdo con la decisión del momento”<sup>2</sup>. Es evidente que Mendelssohn, amigo (por aquel entonces todavía) de Marx<sup>3</sup>, compartía este punto de vista, pues, según la información que nos ha llegado, “aunque [Mendelssohn] una vez había escogido un tempo ya no lo variaba nunca durante una interpretación, no siempre escogía la misma velocidad para un movimiento, sino que la cambiaba según fuera su estado de ánimo en el momento”<sup>4</sup>. Esto quizás explique en parte la relativa reticencia de Mendelssohn a proporcionar indicaciones metronómicas para sus propias obras.

Incluso allí donde se ha utilizado una indicación metronómica o algún otro método de especificar el tempo de una pieza musical con exactitud, pocos teóricos o compositores estarán en desacuerdo con la afirmación de Weber, en una carta que acompañaba ciertas indicaciones metronómicas para su *Euryanthe*, de que dichos medios, en el mejor de los casos, habrían de servir para evitar “errores de bulto”, pero que son de limitado valor a no ser que los propios

<sup>2</sup> Schilling, Gustav, ed.: “Tempo”, en *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart, 1835-38.

<sup>3</sup> La amistad entre los dos músicos se rompió más tarde a causa de la negativa de Mendelssohn a dirigir el oratorio de Marx *Moses*.

<sup>4</sup> Grove, Sir George, ed.: *A Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1879-89, art. Mendelssohn, ii, p. 299.

intérpretes sientan interiormente la corrección del tiempo<sup>5</sup>. Con todo, muchos músicos, incluso compositores importantes, insistían en que la correcta elección del tiempo es vital para conseguir una interpretación eficaz de una pieza musical. A pesar de que algunos, como Weber, Mendelssohn y Marx (y más tarde Wagner y Brahms) manifestaron una clara conciencia de las limitaciones del metrónomo y se mostraron recelosos a la hora de insistir con demasiada rigidez en un tiempo preciso, eso no quiere decir que a la mayoría de los compositores les agrade la idea de que los intérpretes se separen radicalmente de sus intenciones a este respecto, no más que la posibilidad de llevar a cabo alteraciones de la armonía o de la estructura de la música. Por eso, un número muy considerable de compositores del siglo XIX se tomaron el trabajo de proporcionar indicaciones metronómicas a su música e insistieron en su validez. En relación con *Aida*, por ejemplo, Verdi escribió en una carta, en agosto de 1871: “tenga cuidado con que todos los tempi sean precisamente los que señala el metrónomo”<sup>6</sup>.

Pero las divergencias en las prácticas relativas al tiempo a comienzos del siglo XIX, que acabaron por convencer a muchos músicos de la necesidad de recurrir al metrónomo, se redujeron muy poco tras su adopción. Incluso aquellos movimientos que incorporan indicaciones metronómicas del propio compositor frecuentemente se han interpretado a velocidades radicalmente diferentes. La idea esencialmente romántica que se encierra en la afirmación de Weber de que el tiempo correcto sólo puede encontrarse “gracias a la sensibilidad interior” del músico puede considerarse característica de una perspectiva que fue haciéndose cada vez más influyente a lo largo del siglo XIX. En los períodos en los que el arte se desarrolla con vigor y seguro de sí (es decir, cuando el arte contemporáneo se encuentra intensamente sintonizado con los sentimientos de una época) la estética predominante parece invalidar cualquier noción efectiva de fidelidad a los deseos del artista original. Mozart es importante para la generación de Brahms y Tchaikovsky no tanto como compositor de finales del siglo XVIII, sino más bien como símbolo de una belleza pura que los músicos de esa generación anhelaban nostálgicamente. Wagner y sus contemporáneos contemplaban la música de Beethoven menos como expresión de su propio espíritu y de su tiempo que como anticipación de valores musicales posteriores.

Estos fenómenos de asimilación de la música del pasado al presente o a estéticas concretas comienzan muy temprano, a menudo incluso en vida del compositor. Muchas de las indicaciones metronómicas de Beethoven y Schumann, especialmente las que proponen tempi muy rápidos, no se libraron de controversias ni siquiera entre los contemporáneos o colabora-

---

<sup>5</sup> Wilhelm Jähns, Friedrich: *Carl Maria von Weber in seinen Werken: Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Werken*, Berlín, 1871, p. 374.

<sup>6</sup> Abbiati, Franco: *Giuseppe Verdi*, Milán, 1959, iii, p. 466.

dores cercanos. Una edición del Septeto de Beethoven (en arreglo para quinteto), publicada por Schlesinger más o menos en la época en que murió el compositor<sup>7</sup>, proporciona indicaciones metronómicas más lentas para todos sus movimientos y en algunos casos notablemente más lentas que las que Beethoven mismo había dado a la obra diez años antes (véase la tabla 1).

Tabla 1. Indicaciones metronómicas del Septeto op. 20 de Beethoven

Movimiento	MM de Beethoven	MM de Schlesinger
Adagio	 = 76	—
Allegro con brio	 = 96	 = 84
Adagio cantabile	 = 132	 = 96
Tempo di Menuetto	 = 120	 = 92
Andante	 = 120	 = 96*
Scherzo	 = 126	 = 120
Andante con moto	 = 76	 = 63
Presto	 = 112	 = 100

\* La figura que aparece impresa es la , pero la velocidad de las fusas demuestra que tiene que ser una errata.

Anton Schindler, el copista de Beethoven y autoproclamado guardián de su tradición póstuma, estaba tan convencido de que sus nociones acerca de los tempi de la música del compositor eran las correctas que decidió introducir anotaciones en los cuadernos de conversaciones para apoyar sus puntos de vista y para sugerir, absolutamente sin fundamento, que en sus últimos años Beethoven había rechazado un gran número de sus propias indicaciones metronómicas. La narración que supuestamente nos informa de que Beethoven eliminó algunas indicaciones metronómicas y las sustituyó por otras diferentes, que a menudo se cita como prueba de que las indicaciones metronómicas que conservamos carecen de validez, deriva de Schindler y no encuentra apoyo en ningún documento fiable<sup>8</sup>. La afirmación de Schindler de que en la carta que Beethoven envió a Londres en 1827 con indicaciones metronómicas para

<sup>7</sup> Véase copia en la British Library de Londres.

<sup>8</sup> Se puede encontrar la historia recogida recientemente en Donington, art. "Tempo", *New Dictionary of Music and Musicians* 18, 1980, p. 675, en donde se cita sin referencia alguna a su origen en Schindler.

la Novena Sinfonía “todos los tiempos eran diferentes, algunos más lentos, otros más rápidos”<sup>9</sup> que los que había proporcionado antes a Schott es sencillamente falsa: sólo una de las indicaciones es diferente: 66 en lugar de un equivocado 96 para el presto inicial del cuarto movimiento. En el caso de Schumann, el descontento que provocaban muchas de sus indicaciones metronómicas, incluso en su mujer, dio pie poco después de su muerte al rumor, actualmente desacreditado, de que su metrónomo era defectuoso; y Clara Schumann alteró muchas de ellas en su edición de las obras para piano<sup>10</sup>.

No cabe duda de que esta actitud de ignorar la información implicada por las indicaciones metronómicas de un compositor ha llevado con frecuencia incluso a músicos de primera categoría a cometer lo que habría que calificar, de acuerdo con la observación de Weber antes citada, como “errores de bulto”. No obstante, aceptar sin discusión alguna las indicaciones metronómicas, aunque sólo sea como orientación aproximada, resulta también imprudente; pues, aunque estas indicaciones (o cualquier otra manera de indicar un tempo cronométrico) pueden proporcionar una información preciosa acerca del tempo de la pieza, no están ni mucho menos libres de ciertos riesgos. Es extremadamente fácil que los impresores, grabadores o incluso los compositores mismos cometan errores. Los errores de transmisión de las indicaciones no son ni mucho menos infrecuentes: algunos de ellos se pueden detectar con facilidad, pero en muchos casos en los que parece bastante probable que el valor de una figura o una indicación numérica sean erróneos la intención del compositor sigue sin estar clara. Un número apreciable de las indicaciones metronómicas de Beethoven son evidentes errores de impresión o de transcripción. En el caso que mencionamos más arriba, el comienzo del Finale de la Novena Sinfonía en la edición de Schott de 1826 y en las siguientes, donde aparece  $\downarrow . = 96$  en lugar de 66, ha sido posible documentar la manera en que se produjo el error<sup>11</sup>. Otras indicaciones son tan manifiestamente incorrectas que no han ocasionado problemas serios, pero algunas que son casi con certeza falsas han continuado desorientando a los intérpretes recientes, dando pie a interpretaciones que claramente fracasan en su intento de comunicar lo que Beethoven había concebido<sup>12</sup>. Incluso una mirada superficial a las indicaciones metronómicas de otros compositores revela rápidamente errores semejantes: por ejemplo, la obertura de *Nurmahal* de Spon-

<sup>9</sup> *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster, 1840, p. 220.

<sup>10</sup> Véase D. Kämper: “Zur Frage der Metronombezeichnungen Robert Schumanns”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 21, 1964, p. 141; y B. Schotel: “Schumann and the Metronome”, en A. Walker, ed., *Robert Schumann. The Man and his Music*, Londres, 1972, pp. 109 y ss.

<sup>11</sup> Baensch, Otto: “Zur Neunten Symphonie”, en Adolf Sandberger, ed. *Neues Beethoven-Jahrbuch*, Augsburg, 1925, pp. 145 y ss.

<sup>12</sup> Véase Clive Brown: “Historical Performance, Metronome Marks and Tempo in Beethoven’s Symphonies”, *Early Music* 19, 1991, pp. 247 y ss.

tini en su edición original tiene la indicación  $\text{♩} = 123$  en la partitura y  $\text{♩} = 122$  en el índice, pero puesto que ninguna de estas cifras se encuentra en el metrónomo probablemente ambas son errores de lo que debería ser  $\text{♩} = 132$ <sup>13</sup>. Y Hugh Macdonald ha llamado la atención acerca de muchos problemas similares en relación con las indicaciones metronómicas de Berlioz<sup>14</sup>.

Con todo, hemos de admitir que la inmensa mayoría de las indicaciones metronómicas que nos han llegado han de ser un registro veraz que los compositores o editores quisieron transmitir en la época en que las proporcionaron. Pero otra cuestión muy distinta es si de verdad son registros precisos de los tempi en los que la música efectivamente se interpretaba. Si comparamos las indicaciones metronómicas que nos han proporcionado los compositores de finales del siglo XIX o de principios del XX de sus propias obras con las interpretaciones grabadas que ellos mismos dirigían (por ejemplo, en el caso de Elgar<sup>15</sup>) encontramos que a menudo éstas difieren muy notablemente de sus propias indicaciones (y no sólo por lo que respecta al tempo). Y hay pruebas de que tampoco los compositores de épocas más tempranas eran precisamente coherentes en este asunto. Cuando Berlioz incorporó varios números de sus *Huit scènes de Faust* en *La Damnation de Faust* les proporcionó indicaciones metronómicas más lentas que las originales. Y Saint-Saëns nos recuerda que cuando escuchó a Berlioz dirigir una interpretación de su *Grande messe des morts* varios de los tempi fueron bastante diferentes de los que aparecían en la partitura impresa: el Moderato ( $\text{♩} = 96$ ) al comienzo del “Dies Irae” se parecía más a un *allegretto*, mientras que el Andante maestoso ( $\text{♩} = 72$ ) que sigue se parecía más a un *moderato*<sup>16</sup>.

A pesar de estas pruebas que apuntan a una práctica variable, abundan las anécdotas que documentan el interés de los compositores del siglo XIX por determinar el tempo correcto para las interpretaciones de sus obras. Cuando parecen favorecer una actitud más próxima al *laissez-faire*, como en el caso de Weber, Wagner (después del *Tannhäuser*) o Brahms, parece hacerse siempre bajo el supuesto de que un músico informado escogerá con más probabilidad un tempo dentro del ámbito considerado por el compositor que otro que lo escoja de acuerdo con su propio criterio, por sensible que sea. Wagner nunca pensó que hubiera que dar rienda suelta al artista cuando escribió que la situación sería muy triste “si los directores y los cantantes tuvieran que hacer caso sólo de las indicaciones metronómicas” y que “éstos acertarán con el tempo apropiado sólo cuando hayan comenzado a sentir una viva simpatía por la situación

<sup>13</sup> Se encuentra una copia de la partitura de orquesta en la Bodleian Library en Oxford.

<sup>14</sup> “Berlioz and the Metronome”, en P.A. Bloom, ed., *Berlioz Studies*, Cambridge, 1992, pp. 17-36.

<sup>15</sup> Turner, E.O.: “Tempo Variation: With Examples from Elgar”, *Music & Letters*, 19, 1938, pp. 308-323; Philip, Robert: “The Recordings of Edward Elgar (1857-1934): Authenticity and Performance Practice”, *Early Music*, 12, 1984, pp. 481-489.

<sup>16</sup> Saint-Saëns, Camille: *Musical Memoires*, trad. al inglés de E.G. Rich, Londres, 1921, pp.136-137.

dramática y musical y cuando esta comprensión les permita hallar ese tempo como si se tratara de algo que no requiriese indagación ulterior de ningún tipo por su parte”<sup>17</sup>. Antes había destacado que la mayor preocupación del compositor sería “asegurar que la obra musical se escuche exactamente como uno mismo la ha escuchado al escribirla: es decir, hay que reproducir las intenciones del compositor fiel y concienzudamente de manera que las ideas que contiene se transmitan a los sentidos sin distorsión e intactas”<sup>18</sup>; esto sugiere más bien que esperaba de los intérpretes que fueran capaces de encontrar por sí mismos el tempo querido por el compositor (aunque para éste fuera, en su propia práctica, variable).

Puede que las expectativas de Weber, Wagner y Brahms no fueran tan poco realistas como parece, si se juzga el asunto por lo que hacían estos mismos compositores y los artistas que trabajaron con ellos. Sin embargo, puesto que la cultura es dinámica y el gusto artístico dista mucho de ser universal, la competencia musical que resulta del adiestramiento y de la experiencia en diferentes tradiciones a menudo lleva a nociones muy diversas de lo que puede ser un tempo apropiado para una composición. El buen gusto y la ortodoxia de cierto lugar y cierto tiempo bien puede resultar “un error de bulto” a los ojos de los de otros lugares o tiempos, no sólo por lo que respecta al tempo sino también en relación con otros aspectos de la interpretación.

Es posible argumentar que tales asuntos son irrelevantes: puesto que los compositores muertos ya no tienen ningún derecho sobre su música; corresponde a la posteridad la potestad de disponer de ella a voluntad. Con todo, muchos músicos que prefieren tempi radicalmente diferentes de los aconsejados por las indicaciones metronómicas históricas o por otros documentos históricos no asumen una postura como ésta; más bien desafían la validez de los indicios o de los documentos. Y en ninguna otra parte resulta esto tan evidente como en el caso de los tempi muy rápidos que los compositores de principios del siglo XIX parecen haber preferido para los movimientos rápidos, pero en relación con los cuales la evolución ulterior del gusto parece haber ido a la contra.

Se han aventurado teorías diversas para demostrar que esas marcas metronómicas no son registros correctos de los tempi que los compositores querían de verdad para la interpretación de su música. Aparte de insinuaciones acerca de su incapacidad para utilizar correctamente el aparato o de que sus metrónomos eran defectuosos, cierto autor ha ido tan lejos como para defender la extravagante teoría de que la manera de indicar las indicaciones metronómicas de los tempi rápidos hasta más o menos 1848 se ha malinterpretado completamente, y que en rea-

---

<sup>17</sup> Wagner, Richard: “Über die Aufführung des “Tanhäuser””, en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 2ª ed., Leipzig, 1887-88, vol. V, p. 144.

<sup>18</sup> Wagner: “Der Virtuos und der Künstler”, en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, p. 169.

lidad deberían interpretarse a la mitad de velocidad<sup>19</sup>. Aunque esta teoría ha atraído a algunos defensores<sup>20</sup>, ha sido certeramente refutada por otros estudiosos<sup>21</sup>. Podemos encontrar pruebas inequívocas que refutan esas ideas en cierto número de registros tempranos acerca de cómo utilizar los metrónomos o los péndulos<sup>22</sup>, y quizás de manera más explícita en el procedimiento que se adoptó inicialmente para indicar los tempi metronómicos en el autógrafo de la ópera de Schubert *Alfonso und Estrella*. Por ejemplo: para un movimiento en compás de  $\text{C}$  la partitura señala “160 =  $\text{J}$  2 Striche im Takt”, o para un movimiento en compás de 12/8, “92 =  $\text{M}$  12 Striche im Takt”<sup>23</sup>. Otros argumentos más razonables, basados en fundamentos psicológicos o fenomenológicos, podrían llevar a la conclusión plausible de que la percepción del tiempo que tienen los compositores en su imaginación puede ser más rápida que la que ellos mismos requerirían en la interpretación y que esto a menudo da lugar a indicaciones metronómicas a menudo próximas al límite superior del tempo practicable; pero en estos casos no parece verosímil que el margen de error pueda ser demasiado grande –salvo en raras ocasiones–, de modo que no hay por qué dejar de considerar las indicaciones metronómicas orientaciones válidas acerca de la concepción del compositor.

En la cita de Marx que recogimos más arriba, el matiz más importante es ese “*algo* más rápido... *algo* más despacio”. Uno de los problemas fundamentales que se ha planteado de manera explícita, o que subyace a las afirmaciones de muchos músicos acerca del tempo, es la cuestión del grado de desviación del tempo “ideal” posible sin alterar el efecto pretendido. Ese margen aceptable de desviación no se puede establecer con exactitud, pero resulta obvio para todo músico experimentado que si bien es contrario al arte insistir en un tempo único e inmutable para cada pieza musical en todas las circunstancias, puede pasar que se interprete una composición a un tempo tan distinto del previsto por el compositor que su carácter se vea alterado completamente. Así, por ejemplo, Quantz concedía que “no ocasionará ningún daño... el que una persona melancólica, de acuerdo con su temperamento, quiera interpretar una pieza moderadamente rápida, aunque bien interpretada, o que una persona de carácter más voluble la interprete con mayor vivacidad”<sup>24</sup>; pero a continuación destaca:

<sup>19</sup> Talsma, Willem R.: *Wiedergeburt der Klassiker*, Innsbruck, 1980.

<sup>20</sup> Por ejemplo, Clemens von Gleich: “Original Tempo-Angaben bei Mendelssohn”, en H. Herrtrich y H. Schneider (eds.), *Festschrift Rudolf Elvers zum 60 Geburtstag*, Tutzing, 1985, pp. 213 y ss.

<sup>21</sup> Por ejemplo, Wolfgang Auhagen: “Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 44, 1987, pp. 40-57.

<sup>22</sup> Por ejemplo, Gesualdo Lanza: *The Elements of Singing*, Londres, 1809; y la discusión de Herz de las indicaciones metronómicas en su *Méthode complète de piano* op. 100, Mainz and Anvers, 1838, p. 12.

<sup>23</sup> Véase *Alfonso und Estrella*, ed. de Walther Dürr, *Neue Schubert Ausgabe*, II/6, Bärenreiter, Kassel, 1993, prefacio, pp. vii y ss.

<sup>24</sup> *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu Spielen*, 1752, XVII, 7, §55.

Vemos a diario cómo se abusa a menudo del tempo, y con qué frecuencia la misma pieza se interpreta moderadamente en una ocasión y más rápido en otra. Es bien sabido que en muchos lugares en los que la gente toca sin cuidado, un *presto* a menudo se convierte en un *allegretto* y un *adagio* en un *andante*, cometándose así la mayor injusticia con el compositor, que no siempre puede estar presente<sup>25</sup>.

Otros músicos del siglo XVIII insistían todavía más en la necesidad de adherirse al tempo del compositor con un margen muy estrecho. Kirnberger, por ejemplo, creía que sólo el compositor estaría en condiciones de dictar el tempo correcto y que “una pequeña diferencia a más o a menos puede hacer mucho daño al efecto causado por una pieza”<sup>26</sup>; y proponía que para mayor seguridad los compositores añadieran a sus partituras una indicación de su duración. Johann Adolf Scheibe hace una recomendación similar más o menos por la misma época<sup>27</sup>. Apenas hay algún teórico alemán de finales del siglo XVIII que no insista en la importancia de encontrar el tempo correcto. Entre los compositores e intérpretes, Pisendel se destacó por su habilidad extraordinaria para adivinar las intenciones de los compositores por lo que se refiere al tempo<sup>28</sup>, y el dominio y la seguridad de Mozart en relación con todo lo que tenía que ver con el tempo se refleja en sus cartas que tratan este asunto y que tan frecuentemente se citan<sup>29</sup>. Ciertamente, los músicos más expertos del siglo XVIII y de principios del XIX se sentían perfectamente capaces de discernir las intenciones de un compositor meticuloso con un alto grado de precisión, pero el sentido de los indicios y de las instrucciones que les servirían para ello se olvidaron en gran medida durante el siglo XIX y la mayor parte de los intérpretes de finales del siglo XX tienen un conocimiento muy imperfecto de ellos.

### **Las convenciones relativas al tempo durante el final del siglo XVIII y principios del XIX**

Durante el Clasicismo y el Romanticismo temprano se aceptaba de manera general que la determinación del tempo dependía de un conjunto de relaciones y un sutil equilibrio entre cierto número de factores básicos. Los más importantes eran el metro, el término relativo al tempo<sup>30</sup>, las figuras rítmicas utilizadas en la pieza, la cantidad de notas rápidas que contenía y los tipos de figuraciones en que éstas se utilizaban. Había otros factores adicionales que tam-

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> En Sulzer, J.G., ed.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig, 1773-75. art. “Bewegung”.

<sup>27</sup> *Ueber die musikalische Composition, erster Theil: Die Theorie der Melodie und Harmonie*, Leipzig, 1773, p. 299.

<sup>28</sup> Véase Türk: *Klavierschule*, Leipzig/Halle, 1789, I, §75.

<sup>29</sup> Véase Emily Anderson: *The Letters of Mozart* 1ª ed. de 1938, 3ª ed., Nueva York, Norton, 1985.

<sup>30</sup> Utilizaremos la expresión “término de tempo” para referirnos a palabras como “allegro”, “andante”,... junto con sus calificadores (“moderato”, “sostenuto”, etc.), aunque en muchos casos estos términos tienen también connotaciones de expresión y no sólo de tempo.

bién influían, como el carácter de la pieza y el género al que pertenecía, el movimiento armónico y cualquier relación estrecha con alguna clase determinada de danza. Todas estas consideraciones estaban íntimamente relacionadas con la velocidad que los compositores competentes imaginaban para su música o la que los músicos expertos hubieran escogido para ella. En todo caso, es evidente que podía haber importantes variaciones en énfasis dependiendo de la nacionalidad o la escuela y que cada compositor desarrollaba unos usos particulares propios, especialmente por lo que se refiere al metro o a los términos de tempo.

A comienzos del siglo XVII el término se determinaba en gran medida de manera teórica a partir del metro y los principios de la llamada notación proporcional. Durante el curso de ese siglo comenzó a surgir el sistema moderno de notación métrica, aunque, como pasa con cualquier proceso evolutivo, algunos elementos del antiguo sistema se conservaron como rasgos anómalos del nuevo. La noción de tactus con el que se relacionaban los distintos metros, que nunca había sido demasiado coherente, comenzó a debilitarse en los primeros años del siglo XVII y a comienzos del XVIII había dejado de proporcionar un medio conveniente de indicar el tempo. El tactus todavía se menciona en unos pocos tratados de la última parte del siglo XVIII<sup>31</sup>, pero en esa época ya tenía una mínima influencia –si es que tenía alguna– para la música práctica.

A mediados del siglo XVIII la noción de un tactus universal había quedado desplazada de hecho por la idea de que cada metro tenía una velocidad propia de movimiento. Este concepto de metro había quedado bien establecido y comprendido de manera general en Alemania y en Francia; los italianos eran más pragmáticos. Pocos métodos instrumentales o de canto del período se ocupan con cierta profundidad de las implicaciones que el metro tenía para el tempo, aunque muchos aludían a ello. El tratamiento que Leopold Mozart hace del tema es muy representativo del que le solían dar la mayor parte de los autores prácticos, que o bien dejaban los aspectos más esotéricos relativos al tempo a la enseñanza directa del profesor, o bien esperaban que el estudiante fuera adquiriendo mediante la experiencia una adecuada comprensión de todas las sutilezas del asunto: Mozart tan sólo menciona que los diversos tipos de metro “bastan para señalar en cierta medida la diferencia natural entre una melodía lenta y una rápida”<sup>32</sup>, sin proporcionar ninguna orientación adicional. No obstante, unos pocos teóricos del siglo XVIII ofrecen una exposición más detallada de las ideas contemporáneas sobre el asunto. Quizás la exposición más exhaustiva nos la proporcionen J.P. Kirnberger y J.A.P. Schulz en la obra de Kirnberger *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* y en cierto número de artículos de la obra de Sulzer *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Al destacar la función vital

<sup>31</sup> En el *Essay* de Holden, por ejemplo.

<sup>32</sup> *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756, I, 2, §4.

que tiene el metro para determinar el tempo, Kirnberger comenta que el compositor (y seguramente también el intérprete) debía poseer “una sensación correcta del tempo natural propio de cada metro, o de lo que se llama *tempo giusto*” y observa que esto, lo mismo que la sensación apropiada de la acentuación y la articulación de las frases, podía adquirirse mediante el estudio de toda clase de piezas de danza, puesto que cada danza tiene su tempo definido que queda determinado por el metro y por las duraciones de las notas empleadas en ella<sup>33</sup>.

No había una definición cronométrica universalmente reconocida de esas velocidades de movimiento de los diversos metros, así como tampoco había relaciones precisamente definidas entre los diversos metros. Para los músicos del siglo XVIII, que estaban perfectamente familiarizados con las velocidades de los diversos tipos de danzas, estrechamente asociadas con metros particulares, parece probable que este tempo natural o *tempo giusto* no fuera tan sólo un concepto nebuloso. Pero en la práctica había numerosas complicaciones. Los teóricos que querían desarrollar un sistema claro y lógico tenían que habérselas con las dificultades creadas por los usos diversos que se habían hecho de los diferentes metros más empleados. Por ejemplo, algunas danzas muy comunes de clases radicalmente diferentes, como el minueto y la sara-banda, se escribían en el mismo metro, en este caso el compás de 3/4, y esto hacía que dichos metros tuvieran más de un tempo natural. Algunos consideraban el compás 3/8 como el metro propio del minueto, pero como señaló John Holden: “a menudo lo escribimos en grupos de tres negras, lo que no supone ninguna diferencia material, porque es el nombre mismo lo que determina la velocidad del tiempo”<sup>34</sup>.

Los ritmos dobles y cuádruples también aparecen bajo aspectos diversos. De acuerdo con algunos escritores había tres diferentes clases de compases de cuatro negras (abreviado en adelante como 4/4, aunque esta forma de notación apenas se utilizaba durante el siglo XVIII y principios del XIX). El compás de 4/4 grande y el común aparecen descritos, entre otros, en Schulz y en Türk: se solían designar con la notación de compás *c*, pero ambos autores consideran la notación 4/4 como la más apropiada para el primero; el compás de 4/4 grande (que algunos explicaban como sustituto del 4/2) requería un tempo lento y no podía contener figuras más rápidas que la corchea, mientras que el compás de 4/4 común, que podía contener notas más breves, requería un tempo más rápido. Además, Schulz insistía en que había que establecer una distinción entre el compás de 4/4 común y el 4/4 compuesto (*zusammengesetzten* 4/4, que también se escribía con *c*), compás que al estar formado juntando dos compases de 2/4, tenía acentuación diferente del 4/4 común, y que requería en su presentación del carácter del compás de 2/4. Otros autores de inclinación mucho más práctica (especialmente en

<sup>33</sup> *The Art of Strict Musical Composition*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 376.

<sup>34</sup> *Essay*, p. 40.

Inglaterra y en Francia) ignoraban esas distinciones teóricas y reconocían un solo tipo de compás de 4/4 o  $\text{c}$  cuyo carácter estaba determinado por el contenido musical y el término de tiempo.

Otro asunto acerca del cual los teóricos alemanes no parecen tener las ideas del todo claras, es si había que considerar las negras del compás de 2/4 como esencialmente más rápidas que las del compás de 4/4. Ni Schulz ni Türk lo dicen claramente; ciertamente, en el caso del compás de 4/4 compuesto (*zusammengesetzten 4/4*) de Schulz son exactamente las mismas, puesto que afirma que, por lo que respecta al estilo interpretativo y al movimiento, los metros *zusammengesetzten* son idénticos a los simples a partir de los cuales se derivan. Se sigue de esto, sin embargo, que el carácter del compás de 4/4 común sí es diferente del de 2/4 y del *zusammengesetzten 4/4*. Pero por lo que parece debió de haber una gran variedad de opiniones acerca de la relación entre el compás de 2/4 y el de 4/4, puesto que muchos compositores lo trataban como si fuera realmente un 4/8. Las indicaciones metronómicas de Hummel para las sinfonías de Mozart (por ejemplo, para la *Linz*) sugieren una interpretación más firme de las negras en el compás de 2/4 que en el de 4/4; y, algo más tarde, Bernhard Romberg, tras hacer una lista que correlacionaba los términos de tiempo con las indicaciones metronómicas que consideraba apropiadas para ellos, añadía: “Cuando las marcas [es decir, los términos de tiempo] anteriores aparecen en un compás de 2/8... los golpes del péndulo deben ser algo más lentos que en el compás Común o  $\text{c}$ ”<sup>35</sup>. En la música de Beethoven y Mendelssohn las indicaciones metronómicas parecen responder a esta concepción del compás de 2/4, al menos en cierta medida: compárese por ejemplo el Allegro en  $\text{c}$  ( $\text{♩} = 80$ ) de la Sexta Sinfonía op. 68 de Beethoven con el Allegro en 2/4 ( $\text{♩} = 126$ ) del Cuarteto de Cuerda op. 59 n° 1, o el Allegro non troppo en  $\text{c}$  ( $\text{♩} = 92$ ) de la *Erste Walpurgisnacht* op. 60 con el Vivace non troppo en 2/4 ( $\text{♩} = 126$ ) de la Sinfonía *Escocesa* op. 56. Pero en el caso de Beethoven y en el de otros compositores la situación se ve complicada por la tendencia a emplear un tipo de compás de 2/4 con cuatro pulsos de corchea que guarda con  $\text{c}$  la misma relación que  $\text{c}$  con  $\text{c}$ ; por ejemplo, los Adagios en 2/4 de los cuartetos opp. 18 n° 6 y 59 n°1 o los movimientos primero y último del op. 18 n° 2. El tratamiento que hicieron los compositores posteriores, avanzado ya el siglo XIX, del compás de 2/4 a estos respectos continuó siendo bastante variado; por ejemplo, no parece que Schumann y Dvořák hayan considerado que el uso los compases de  $\text{c}$  y de 2/4 implicara ninguna diferencia básica por lo que respecta a la velocidad de las negras en relación con el término de tiempo, pero Dvořák escribió frecuentemente movimientos en 4/8 que tenían un carácter diferenciado.

<sup>35</sup> Romberg, Bernhard Heinrich: *A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello*, Londres, 1840, p. 110 (ed. original en alemán, *Méthode de violoncelle*, publicada en Berlín, 1840).

En los casos dudosos se esperaba que las figuras rítmicas empleadas en la pieza y sus características musicales generales proporcionaran las claves necesarias para decidir a qué sub-tipo métrico correspondía la pieza. A pesar de estas complejidades, la idea de *tempo giusto* parece haber formado parte esencial del sistema conceptual básico de muchos músicos del siglo XVIII y de principios del XIX. Se pensaba que el *tempo giusto* era la velocidad a la cual debía interpretarse una pieza de determinado metro y que poseía un cierto abanico de figuras rítmicas y cierto carácter, a menos que el término de tempo específico aconsejara hacerla más rápida o más lenta. En la base del sistema, a pesar de todas las anomalías, se encontraba la idea de que, en igualdad de condiciones, cuanto más pequeño fuera el denominador de la notación de compás (es decir, cuanto más larga fuera la figura rítmica correspondiente), tanto más lento y pesado debía ser el pulso; así, la misma melodía anotada en  $3/2$ , en  $3/4$  y en  $3/8$  debería interpretarse progresivamente más rápido y de manera más ligera.

Pero que las figuras se redujeran a la mitad no quería decir, por supuesto, que la velocidad se doblara. Schulz explica: “por ejemplo, las corcheas en compás de  $3/8$  no son tan largas como las negras en  $3/4$ , pero tampoco tan cortas como las corcheas en este último compás. Por lo tanto, una pieza señalada como *vivace* en  $3/8$  tendría un tempo más vivo que en  $3/4$ ”<sup>36</sup>. En una línea semejante, Koch observaba que la misma frase musical anotada en  $2/2$  y en  $2/4$  (con figuras rítmicas reducidas a la mitad) debería tocarse más lentamente en el primer compás que en el segundo, y añadía: “y, en consecuencia, las figuras rítmicas utilizadas contribuirán en cierta medida a determinar la velocidad del movimiento, y, de este modo, la expresión que uno suele añadir a cualquier movimiento para fijar su velocidad resultará mucho más clara”. Pero las observaciones que siguen deben tomarse como una exhortación a no confiar demasiado en la coherencia de los compositores a la hora de observar estos principios: “No obstante, muchos no hacen caso en este asunto de lo que la naturaleza de la cosa nos aconseja; y si sucede así de tanto en tanto, es más por accidente que intencionadamente, puesto que el uso de estos dos compases, por lo que respecta a la velocidad del movimiento, parece completamente arbitrario”<sup>37</sup>. Y se lamenta de que, de hecho, a menudo se emplean de manera diametralmente opuesta:  $2/4$  para piezas lentas y (evidentemente pensando en un metro *alla breve*) el  $2/2$  para piezas rápidas. Y considera el primer uso menos excusable que el segundo, puesto que al menos escribir movimientos rápidos en  $2/2$  tiene la ventaja práctica de que requiere menos corchetes para las notas.

El uso de los términos de tempo para modificar la velocidad natural de movimiento de un metro determinado había comenzado ya en el siglo XVII. Al principio, los términos como

<sup>36</sup> En Sulzer, J.G., ed.: *Allgemeine Theorie*, segunda edición, Leipzig, 1792-94, iv, p. 707.

<sup>37</sup> Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Komposition* (edición original en Rudolstadt y Leipzig, en 1782, 1787 y 1793). Reimpr. Hildesheim, Olms 1969, ii, p. 292.

“presto”, “adagio”, “vif”, “lent”, “brisk”, “drag” y otros parece que indicaban sólo una velocidad algo más lenta o rápida de lo normal, pero progresivamente fue aumentando el número de términos y también el margen de variación, en la medida en que los compositores se preocuparon no sólo de determinar el tempo sino también de señalar una expresión determinada. En torno a 1800, en los *Principes élémentaires de musique* del Conservatorio de París se observaba:

Primeramente el tempo quedaba determinado por la naturaleza del metro... En una palabra, los tempi aumentaban su velocidad según los metros disminuían su valor. La música moderna ya no observa esta regla rigurosamente; y puesto que en el presente cada metro puede interpretarse a tres tempi distintos, a saber, un tempo lento, otro moderado, y otro rápido, además de sus matices, se sigue que la indefinición del metro en este respecto ha de verse compensada por los términos que indican el grado de lentitud o rapidez que el tempo ha de tener<sup>38</sup>.

En su discusión del compás de 2/4, Schulz explicaba la relación teórica entre los términos de tempo, el *tempo giusto* de un metro concreto y las duraciones de las figuras rítmicas de la siguiente manera:

Éste [el compás de 2/4] resulta apropiado para toda suerte de afectos ligeros y placenteros que, de acuerdo con la cualidad de la expresión pueden verse suavizados por *andante* o *adagio* o intensificados en su vivacidad con *vivace* o *allegro*. El tempo concreto de éste y de otros metros queda determinado por estos términos y por el tipo de notas empleadas<sup>39</sup>.

La referencia de Schulz a “los tipos de notas empleadas” apunta a una nueva sutileza del sistema. La relación entre las figuras rítmicas de duración larga y la ejecución más lenta y más pesada, se aplicaba no sólo entre metros con diferente denominador, sino también incluso dentro del mismo metro. Como ya se ha explicado, una melodía anotada en compás de 2/2 transcrita en compás de 2/4 con duraciones reducidas a la mitad, suponiendo que el término de tempo fuera el mismo, debía interpretarse teóricamente algo más rápidamente y de manera más ligera en el último compás. De manera semejante, si la melodía se volviera a anotar en el mismo metro pero en duraciones reducidas a la mitad, de modo que dos compases del original se convirtieran en uno de la nueva versión, también debería interpretarse más rápido y de manera más ligera que antes, aunque no el doble de rápido. Sólo si el compositor alterara el término de tempo en el sentido de una mayor lentitud, como por ejemplo de *allegro con brio* a *allegro moderato*, habría que interpretar la música a la misma velocidad. Tales casos de trans-

<sup>38</sup> Gossec, François; Agus, Joseph; Catel, Charles-Simon; Cherubini, Luigi: *Principes élémentaires de musique arrêtés par les membres du Conservatoire, suivis de solfèges*, París, 1798-1802, p. 43.

<sup>39</sup> En Sulzer: *Allgemeine Theorie*, 1ª ed. ii, p. 1253.

ferencia de una forma de notación a otra en el mismo metro podían tener lugar sin que supusiera un cambio en el patrón de acentuación, puesto que el tempo tenía un papel fundamental a la hora de determinar la frecuencia y el peso de los acentos; pero en este caso, muy probablemente, las diferentes notaciones transmitirían alguna clase de mensaje diferenciado acerca del estilo de la interpretación, incluso aunque el tempo fuera el mismo<sup>40</sup>.

En consecuencia, para los músicos que conocieran y respetaran estas convenciones, las figuras rítmicas más largas, incluso en el mismo metro, implicaban una música más lenta y más pesada. Un *allegro* en 2/4 que contuviera un número apreciable de semicorcheas como notas más rápidas probablemente tendría un pulso de negra, y esto supondría una mayor rapidez y ligereza que el pulso de blanca de un movimiento similar que no tuviera notas más rápidas que las corcheas. De este modo, la relación más común existente entre piezas de metros diferentes también podría encontrarse entre piezas en el mismo metro<sup>41</sup>. Así, a pesar de que el pulso de negra de un *allegro* que tuviera semicorcheas en 2/4 fuera más rápido que el pulso de blanca de otro que tuviera sólo corcheas, las negras de este último serían con todo más rápidas que las negras del primero. Pero, como sucedía normalmente, en la práctica, la relación entre las duraciones de la negra en el primer y en el segundo caso no sería de 2:1. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en el primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven op. 67 y en el último de su Séptima Sinfonía op. 92; ambos son *allegro con brio* y están en compás de 2/4; el movimiento de la op. 67, cuyas notas más rápidas son corcheas, tiene la indicación metronómica ♩ = 108, mientras que el de la op. 92 tiene la indicación ♩ = 72.

Por lo tanto, los teóricos consideraban los términos de tempo, el metro, las figuras rítmicas y la velocidad efectiva a la que la música debía interpretarse como elementos necesariamente interdependientes del sistema. Y podemos encontrar numerosas pruebas de que muchos compositores del período que va entre 1750 y 1850 no consideraban esta interrelación como meramente teórica. Por ejemplo, cuando Mozart modificó el compás del Finale de su Quinteto en si bemol mayor K. 458 de ♩ (*alla breve*) a 2/4 con duraciones reducidas a la mitad, tam-

<sup>40</sup> Véase en el libro del que proviene este artículo, el capítulo 16 “Heavy and Light Performance” (“Interpretación pesada y ligera”).

<sup>41</sup> La determinación de la figura rítmica que constituye el pulso en estos casos depende completamente de la naturaleza de la música. Quantz discute un tipo de Adagio en 3/4 que se mueve básicamente en negras y se interpreta al doble de velocidad del que se mueve principalmente en corcheas. Una situación semejante parece ser la que a menudo se encuentra en relación con el auténtico compás *alla breve*; a menudo resulta claro que se utiliza el compás C cuando en realidad se está pensando en el compás ♩ bien sea porque el compositor piensa que la unidad de pulso resulta obvia a partir de la música, bien sea por omisión inadvertida de la barra vertical del símbolo. La controvertida cuestión del compás *alla breve* se trata con más detalle en el capítulo 9 del libro al que pertenece este artículo.

bién modificó el término de tiempo de *presto* a *allegro assai*; y cuando Mendelssohn hizo algo semejante con su Obertura *Sommernachtstraum*, al cambiar el compás de  $\text{♩}$  en la versión orquestal a  $\text{♩}$  en la versión para dos pianos, naturalmente con las duraciones de las notas reducidas a la mitad en esta última, también alteró el término de tiempo de *allegro di molto* a *allegro vivace*. Otro ejemplo del mismo principio, pero en este caso en relación con una pieza reanotada en duraciones reducidas a la mitad aunque sin modificar el metro, nos lo proporciona la comparación de la primera versión del Octeto de Mendelssohn con la versión publicada. Cuando revisó el primer movimiento, reduciendo las notas a la mitad pero conservando el mismo compás (es decir, dos compases de  $\text{♩}$  se convertían en uno), alteró el término de tiempo de *allegro molto e vivace* a *allegro moderato ma con fuoco*.

Otro factor importante de la ecuación del tiempo era la cantidad de notas rápidas que contenía la pieza. Después de discutir el efecto del metro, del término de tiempo y de la duración de las notas, Schulz pasa a explicar cómo este factor adicional también tiene una influencia sobre la unidad que hay que tomar como pulso. Y observaba: “Si la pieza está en  $2/4$ , señalada como *allegro* y tiene pocas semicorcheas o carece de ellas, entonces el pulso es más rápido que si estuviera llena de ellas; lo mismo es cierto para los tempi más lentos”<sup>42</sup>.

Entre otros factores que afectan al tiempo, Schulz señala que las unidades de tiempo impar (es decir, ternarias) son por naturaleza más ligeras que las equivalentes de tiempo par (es decir, binarias o cuaternarias); así, por ejemplo, las negras de un *allegro* en  $3/4$  se sienten como algo más vivas que las de un *allegro* en  $2/4$  o en  $4/4$ . John Holden apuntaba a una idea semejante cuando observaba que “Por lo general, se está de acuerdo en que cualquier carácter en compás ternario [triple time] debe interpretarse algo más rápido que el correspondiente en tiempo común”<sup>43</sup>. Holden también llamaba la atención acerca de la convención de que el tiempo se percibía de manera distinta en los diferentes géneros musicales, y sugería que “la longitud real del compás debía hacerse algo mayor en la música eclesiástica, y a menudo mucho menor en la ópera”<sup>44</sup>. Türk afirmaba también que la música eclesiástica requiere “un tempo notablemente más moderado” que “la música para el teatro o el estilo llamado de cámara”<sup>45</sup>, y lo mismo pensaba de las piezas más elaboradas (por ejemplo, contrapuntísticas) o serias.

Estas concepciones acerca del tiempo encuentran confirmación en muchas fuentes del siglo XVIII y de principios del XIX. El pasaje que sigue, tomado de la *Neue Singe-Schule* (1804) de J.F. Schubert, por ejemplo, indica que las ideas acerca del tiempo desarrolladas por

<sup>42</sup> En Sulzer, *Allgemeine Theorie*, 1ª ed., ii, 1253.

<sup>43</sup> *Essay*, p. 36.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>45</sup> *Klavierschule*, I, §72.

autores anteriores todavía se consideraban válidas entonces, y también identifica algunos otros elementos que se pensaba que podían influir en el tempo:

El tempo o velocidad no puede determinarse sólo por el encabezamiento, sea cual sea éste, y sólo puede inferirse de las características internas de la composición misma. Así, por ejemplo, un *allegro* con semicorcheas no debe interpretarse tan rápido como si los pasajes más rápidos estuvieran compuestos sólo de trisillos o de corcheas. Un *allegro* en una pieza de estilo eclesiástico o en un oratorio ha de tener un tempo más lento que un *allegro* en el teatro o en el estilo de cámara. Un *allegro* en el que el texto tiene un contenido solemne y cuya música tiene un carácter exaltado o patético debe tener un movimiento más serio que otro con un texto alegre y una música más ligera. Un *allegro* bien elaborado con una armonía poderosa y rica debe interpretarse más lentamente que uno escrito más apresuradamente con una armonía trivial. En un *adagio* en compás de 3/8 las corcheas habrá que interpretarlas más lentamente que las corcheas de un compás de 3/4 en el mismo tempo... También las diferencias en el estilo de composición o la manera o el gusto nacional pueden requerir un tempo más lento o más rápido<sup>46</sup>.

No obstante, había cierto número de factores menos obvios que podían afectar en cierta medida a la elección del tempo y que, en combinación con el metro y las figuras rítmicas, podían ayudar a indicar al intérprete un margen de tempo apropiado. Algunos de esos factores los discutiremos en relación con los significados variados o fluctuantes de ciertos términos de tempo. Claramente, el asunto era de tal complejidad que, aunque este método de determinación del tempo formaba parte de la tradición interpretativa común, sólo los músicos más dotados o más experimentados podían llegar en semejante selva de complicaciones a una solución aceptable.

### El tempo a finales del siglo XVIII

No estamos en condiciones de decidir objetivamente en qué medida Haydn o Mozart u otros compositores de la época aplicaban con coherencia los principios de determinación del tempo que hemos perfilado más arriba. Parece razonable concluir que Haydn y Mozart eran muy cuidadosos a la hora de indicar la velocidad deseada mediante su elección del término apropiado en combinación con el metro, las duraciones de las notas de la pieza y otros factores relevantes. Con todo, incluso si es posible determinar las relaciones internas del sistema de indicación del tempo de Haydn o de Mozart con cierto grado de seguridad<sup>47</sup>, no hay suficiente información para hacer otra cosa que especular acerca de los márgenes de tempi absolutos que habrían considerado aceptables para ciertas fórmulas dadas. No poseemos ninguna indicación

<sup>46</sup> Schubert, Johann Friedrich: *Neue Singe-Schule oder gründliche und vollständige Anweisung zur Singekunst*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1804, p. 124.

<sup>47</sup> Véase Neal Zaslaw: "Mozart's Tempo Conventions", *International Musicological Society Congress Report*, Copenhagen, 1972, pp. 720-733.

metronómica de ningún compositor importante del siglo XVIII, y resulta frustrante comprobar que son muy pocos los documentos que nos proporcionan los registros contemporáneos o retrospectivos. Poseemos declaraciones generales de testigos que pudieron escuchar interpretaciones suyas: por ejemplo, se nos dice que a Haydn y Mozart les gustaba que se interpretaran sus primeros movimientos señalados como *allegro* con un tempo más lento que el que se hizo normal en la segunda década del siglo XIX, aunque “ambos hacían sus minuetos bastante rápido”; sin embargo, “a Haydn le gustaba interpretar los Finales más rápido que a Mozart”<sup>48</sup>. También se nos informa, algunos años después de la muerte de Mozart, de que, a pesar de que “de nada se quejaba más de que la interpretación chapucera de sus propias obras en conciertos públicos —especialmente por la exageración y la rapidez del tempo—”, en cierta ocasión, en Leipzig, dirigiendo música suya, exigió a los músicos de la orquesta un tempo tan rápido que los llevó al límite de sus posibilidades<sup>49</sup>. Esta anécdota quizás se explique porque ya en la época de Mozart el *allegro* vienés fuera más rápido que el del norte de Alemania. Ciertamente, hay pruebas de que en los primeros años del siglo XIX existía en general una preferencia cada vez mayor por los tempi más rápidos en los movimientos rápidos; y también hay razones para creer que para los tiempos lentos se preferían cada vez más los tempi más dilatados.

En el caso de ciertas obras concretas de compositores de finales del siglo XVIII, las referencias que nos han llegado sólo ofrecen una información relativa. En el caso de Mozart, nos enteramos de que, por ejemplo, en 1807, el primer movimiento de un concierto para piano se interpretó “el doble de rápido” de como él lo interpretaba, mientras que el *Larghetto* de su Cuarteto de cuerda K. 589 se interpretó el “doble de lento” que bajo la dirección del compositor<sup>50</sup>. (Esta última anécdota se refiere a una interpretación del cellista francés Lamarre, que bien puede haber interpretado mal el significado del compás  $\text{♩}$  en conjunción con la indicación *larghetto*). Gottfried Weber comentaba que, en París, el *adagio* de la Obertura de *Don Giovanni* se interpretaba algo más lento de lo que Mozart lo había dirigido en Praga, mientras que en Viena se interpretaba algo más rápido y en Berlín casi el doble de rápido, y que en estos tres lugares el *allegro* se interpretó un poco más rápido de lo que Mozart lo hizo<sup>51</sup>. En ocasiones la información es más precisa, como la verosímil afirmación de que “Ach ich fühl’s” de *Die Zauberflöte* fue interpretada por Mozart en un margen de tempi de  $\text{♩} = 138-52$  (es decir, conside-

<sup>48</sup> *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 13, 1811, p. 737.

<sup>49</sup> Friedrich Rochlitz en *Ibid.* 1, 1798-99, p. 84. La fiabilidad del informe retrospectivo de Rochlitz de la visita de Mozart a Leipzig ha sido puesto en duda desde que Jahn lo cuestionara en su biografía de Mozart, pero aunque Rochlitz se tome alguna licencia para embellecer su colección de anécdotas, parece poco verosímil, a juzgar por su carácter profundamente moral, que se inventara cosas fundamentalmente falsas.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 9, 1806-1807, p. 265.

<sup>51</sup> *Ibid.* 15, 1813, p. 306.

rablemente más rápido que después de su muerte)<sup>52</sup>. Muy concreta pero bastante más inverosímil es la lista de tempi metronómicos que Václav Jan Tomášek, en 1839, ya mayor, nos proporciona y que supuestamente recoge las velocidades de las interpretaciones de *Don Giovanni* en Praga en 1791<sup>53</sup>. La comparación de las indicaciones de Tomášek con otras dos series de tempi es interesante, porque resultan bastante coherentes con las proporcionadas en la publicación de la ópera en 1822 por Schlesinger<sup>54</sup>; pero tanto la de Tomášek como la de Schlesinger son muy diferentes de los tempi cronométricos de la ópera que nos da William Crotch en torno a 1825: sus indicaciones muestran una clara preferencia por velocidades más lentas, especialmente en las secciones con términos de tempo más rápidos<sup>55</sup>. Las indicaciones metronómicas de Hummel para las seis últimas sinfonías de Mozart y las indicaciones similares de Czerny, junto con algunas referentes a sus cuartetos y quintetos, nos proporcionan, ciertamente, una buena perspectiva de los tempi que en la Viena de principios del siglo XIX se consideraban apropiados para estas obras (por cierto, en muchos casos son apreciablemente más rápidos de los normales durante el siglo XX); lo que es mucho más discutible es que representen los tempi practicados por el propio compositor<sup>56</sup>.

En el caso de Haydn, las anécdotas y los comentarios generales se ven completados por algunas informaciones más precisas. Entre los tempi aparentemente más veraces, se encuentran los que nos proporciona Salieri de *Die Schöpfung* (pues interpretó esta obra en su estreno y en muchas otras ocasiones), así como también las de Sigmund Neukomm que estudiaba con Haydn por aquel entonces y que elaboró su partitura vocal. Los de Neukomm, aunque datan de 1832, parecen más próximos a los que Haydn debió de tener en mente que los cuatro que Salieri nos proporciona en 1813<sup>57</sup>. Además, poseemos las indicaciones metronómicas de

<sup>52</sup> Gottfried Weber en *Ibid.*, 1815, pp. 247-249; también en Georg Nikolaus Nissen, *Wolfgang Amadeus Mozarts Biographie*, Leipzig, 1828, pp. 123 y s.

<sup>53</sup> Véase Walter Gerstenberg: "Authentische tempi für Mozarts "Don Giovanni"?", *Mozart-Jahrbuch*, 1960-1961, pp. 58-61.

<sup>54</sup> Véase Max Rudolf: "Ein Beitrag zur Geschichte der Tempoabnahme bei Mozart", *Mozart-Jahrbuch*, 1976-1977, pp. 204-224.

<sup>55</sup> *Don Giovanni... arranged for the piano forte, with accompaniment for flute or violin...* Londres, sin fecha [en torno a 1825]. Las indicaciones metronómicas hasta "Batti batti" están recogidas en Zaslaw, "Mozart's Tempo Conventions".

<sup>56</sup> Acerca de las indicaciones metronómicas de Hummel de las sinfonías de Mozart, véase R. Munster, "Authentische Tempi zu den sechs letzten Sinfonien Mozarts?", *Mozart-Jahrbuch*, 1962-1963, pp. 185 y ss. Acerca de las indicaciones metronómicas de Czerny de obras de Haydn y Mozart, véase William Malloch: "Carl Czerny's Metronome Marks for Haydn and Mozart Symphonies", *Early Music*, 16, 1988, pp. 72-81.

<sup>57</sup> Véase Nicholas Temperley: "Haydn Tempos in *The Creation*", *Early Music*, 19, 1991, pp. 235-245 y *Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung*, i, 1813, p. 628.

Czerny para las doce Sinfonías *Londres*, que, aunque interesantes, se ven expuestas a las mismas objeciones que las que proporcionaba de las obras de Mozart. Las indicaciones metronómicas de los cuartetos de cuerda de Haydn que nos proporciona Karol Lipínsky parecen todavía menos verosímiles, excepto como documento de la visión que a mediados de siglo XIX se tenía de la música de Haydn; con todo, su edición contiene algunas sorpresas para los intérpretes actuales, especialmente por lo que se refiere a los tempi de los minuetos y los tríos, pues reflejan una concepción prewagneriana de esos movimientos<sup>58</sup>.

En consecuencia, carecemos de la clave que nos permitiera traducir con cierta seguridad los tempi de Haydn y de Mozart en indicaciones cronométricas. Sólo es posible hacer hipótesis probables acerca de las relaciones entre ellos, aunque en el caso de los tempi más lentos los documentos tampoco se ven libres de ambigüedades<sup>59</sup>. Como sucedía con otros muchos músicos de finales del siglo XVIII, especialmente con los compositores italianos que trabajaban en Italia, seguramente había menos preocupación por definir el tempo estrictamente que por situarlo en una de las tres, cuatro o a lo sumo cinco categorías de tempo básicas. Los compositores italianos que trabajaban en el resto de Europa, especialmente los que tenían una relación más o menos estrecha con el mundo de la publicación, parecían bastante más cuidadosos al respecto; así lo sugieren las instrucciones para la dirección y las indicaciones metronómicas que los compositores Clementi (1752-1832) y Cherubini (1760-1842), contemporáneos de Mozart y de Haydn, proporcionaron para las obras compuestas al final de sus carreras.

### Los tempi preferidos por Beethoven

Tan sólo en el caso de Beethoven es posible establecer con un grado importante de objetividad la medida en que un compositor importante del Clasicismo manejaba con coherencia las convenciones teóricas de la ecuación del tempo, y lo que significaban para él en términos de tempo absoluto. Él sí nos ha dejado indicaciones metronómicas –aunque muchas de ellas de carácter retrospectivo– de un número considerable de obras importantes, las primeras de las cuales fueron compuestas en torno a 1800. Sus meditaciones acerca del asunto del tempo, que apuntó en un borrador de la sección *minore* de su canción “Klage” (“Lamento”), WoO. 113 (circa 1790), nos demuestran que conocía perfectamente los principios que están detrás del análisis que hacen Kirnberger y Schulz de las relaciones entre tempo, metro, término de tempo y duración de las notas:

<sup>58</sup> *Vollständige Sammlung der Quartetten für zwei Violinen, Viola u. Viloncelle von Joseph Haydn. Neue Ausgabe. Revidirt und mit Tempobezeichnung von Carl Lipinsky*, Dresde, 1842-1852. Hay copia en la British Library, Londres, Hirsch III, 266.

<sup>59</sup> Para discusiones adicionales sobre el asunto, véase el capítulo 10 del libro al que pertenece este artículo.

Lo que sigue ha de cantarse todavía más lentamente, *adagio*, o como mucho *andante quasi adagio*. El *Andante* en compás de 2/4 debe tomarse mucho más rápido que el tempo de esta canción. Tal como se presenta, esta última no puede dejarse en compás de 2/4, porque es demasiado lenta para éste. Parece mejor poner ambas en compás ♩

La primera [parte], en mi mayor, debe permanecer en compás de 2/4, pues de otro modo se cantaría demasiado lentamente.

En el pasado, las figuras rítmicas más largas se tocaban siempre más lentamente que las más cortas: por ejemplo, las negras más lentas que las corcheas.

Las figuras rítmicas más cortas determinan el tempo: por ejemplo, las semicorcheas y las fusas en compás de 2/4 hacen el tempo muy lento.

Quizás lo contrario también es cierto<sup>60</sup>.

Las indicaciones metronómicas de Beethoven sugieren que a lo largo de su vida continuó considerando válida gran parte de la concepción del tempo que estas notas manifiestan, e indican que se tomaba mucho cuidado a la hora de escoger los términos de tempo que, en relación con los demás factores relevantes, indicaban con más precisión la velocidad que él había imaginado para su música. (Esto, desde luego, da por supuesto que, en general, Beethoven no modificó significativamente su visión acerca del tempo de las piezas entre el momento de su composición y el momento en que les proporcionó la correspondiente indicación metronómica). En la mayor parte de los casos, las piezas pueden agruparse en torno a varias franjas bastante estrechas de acuerdo con la relación entre el término de tempo, el metro, la indicación metronómica y la figura rítmica más rápida empleada en la música. Las diferencias entre los tres grupos principales: *Adagio*, *Andante-allegretto* y *Presto*, son por lo general muy nítidas. Las desviaciones aparentes de la secuencia estrictamente ordenada dentro de esos grupos (cuando no se trata de meras indicaciones erróneas) a menudo se explican por la cantidad de notas más rápidas de la pieza y por la manera en que se usan. A los efectos de la discusión que sigue, la cantidad de notas más rápidas con valor funcional de una pieza se expresará como un porcentaje que representa el número de compases que contienen tres o más de esas notas más rápidas en relación con el número total de compases de la pieza. Esta es sólo una de las maneras posibles de calcular esa proporción, y los resultados son evidentemente aproximados, pero los otros métodos que se han ensayado para ello no manifiestan una diferencia significativa por lo que respecta al resultado final. No obstante, en la música orquestal, es importante distinguir entre la cantidad de compases en los que las notas rápidas aparecen en figuraciones reales, por así decir, y aquéllos en que se usan meramente como efecto tremolando, porque estos efectos se pueden hacer a velocidades más elevadas y a la vez producen una menor impresión subjeti-

<sup>60</sup> Kramer, Richard: "Notes on Beethoven's Education", *Journal of the American Musicological Society*, 18, 1975, p. 75.

va de velocidad que las figuraciones reales al mismo tiempo. Más abajo, en las tablas 2, 3 y 4, los números entre paréntesis representan el porcentaje de compases en el movimiento en que las notas rápidas aparecen sólo como tremolando. Al decidir qué figura rítmica hay que considerar la más rápida se han ignorado los floreos y las figuraciones ornamentales meramente ocasionales, aunque estén escritas con notas de tamaño normal. Naturalmente, esta clase de análisis no resulta útil aplicado a secciones muy cortas.

Tabla 2. La influencia de las notas rápidas en la indicación de tiempo

Opus	Término de tiempo	Compás	MM	Notas más rápidas	% aproximado de compases con notas más rápidas
21/ iv	Allegro molto vivace	2/4	$\text{♩} = 88$		24 (16)
55/iv	Allegro molto	2/4	$\text{♩} = 76$		51 (8)
18/5/i	Allegro	6/8	$\text{♩} = 104$		18
59/2/i	Allegro	6/8	$\text{♩} = 84$		58

Tabla 3. La influencia de las notas rápidas en la indicación de tiempo

Opus	Término de tiempo	Compás	MM	Notas más rápidas	% aproximado de compases con notas más rápidas
59/I/ i	Allegro	<b>C</b>	$\text{♩} = 88$		21
59/3/i	Allegro vivace	<b>C</b>	$\text{♩} = 76$		34
68/i	Allegro ma non troppo	2/4	$\text{♩} = 104$		26
68/iii	In tempo d'allegro	2/4	$\text{♩} = 84$		60

Tabla 4. Indicaciones metronómicas de Beethoven para los movimientos en compás **c**

Opus	Término de tiempo	Compás	MM	Notas más rápidas	% aproximado de compases con notas más rápidas
18/4/i	Allegro ma non tanto	$\text{♩} = 84$			11
125/iv	Allegro assai	$\text{♩} = 80$			17
68/5/iv	Allegro	$\text{♩} = 80$			70 (40)
74/i	Allegro	$\text{♩} = 84$			19
67/iv	Allegro	$\text{♩} = 84$			39 (24)
59/I/i	Allegro	$\text{♩} = 88$			21

Opus	Término de tempo	Compás	MM	Notas más rápidas	% aproximado de compases con notas más rápidas
59/3/i	Allegro vivace	$\text{♩} = 88$	$\text{♩}$		34
95/i	Allegro con brio	$\text{♩} = 92$	$\text{♩}$		52
36/i	Allegro con brio	$\text{♩} = 100$	$\text{♩}$		50 (18)

El efecto que tiene este factor se puede hacer explícito mediante la comparación de varios movimientos, tales como los Finales de la Primera y de la Tercera Sinfonía o los primeros movimientos de los cuartetos op. 18 n°5 y op. 59 n°2, que tienen el mismo metro, indicaciones similares de tempo y el mismo abanico de figuras rítmicas. Estas relaciones se presentan en la tabla 2. En otras palabras, la mayor cantidad de notas rápidas en el op. 55 y en el op. 59 requiere un pulso más lento, pero en términos de sensación subjetiva de tempo son equivalentes a las piezas de pulso más rápido pero con menos notas rápidas.

Algo parecido se aprecia, aunque contemplado desde un ángulo algo distinto, en la tabla 3, que compara los primeros movimientos de los cuartetos op. 59 n°1 y 3 y el primer y el tercer movimiento (el trío) de la Sexta Sinfonía op. 68. Aquí encontramos los mismos metros e indicaciones metronómicas pero con diferentes términos de tempo. No obstante, el término más rápido del op. 59 n°3 se explica por el hecho de que las notas más rápidas son semicorcheas, a diferencia de los tresillos de corchea del op. 59 n°1; y el término de tempo más rápido del tercer movimiento de la Sexta Sinfonía, en comparación con el primero, parece compensar la mucho mayor cantidad de notas rápidas de éste.

Unos pocos casos que en primera instancia parecen anómalos se explican con un rápido examen de la naturaleza de la música; así, el primer movimiento de la Primera Sinfonía, un Allegro con brio en compás  $\text{♩}$  con una indicación metronómica de  $\text{♩} = 112$  y semicorcheas como notas más rápidas, aparentemente, debería tener un tempo más rápido que el Finale del Septeto op. 20, en Presto  $\text{♩}$  con la misma indicación de  $\text{♩} = 112$  y que tiene corcheas de tresillo como notas más rápidas, pero las figuraciones virtuosísticas de tresillos de corchea del septeto dan una sensación subjetiva de velocidad mayor que las semicorcheas de la sinfonía, que casi siempre corresponden a efectos de tremolando con algún floreo ocasional. A veces, la relación entre el término de tempo y la indicación metronómica se ve modificada también por otros factores, especialmente por el carácter de los temas o un intenso elemento de contraste (por ejemplo, en los primeros movimientos del op. 18 n° 4, op. 95 y op. 36), pero en la vasta mayoría de los casos el margen de variación es relativamente pequeño, y la información transmitida por los factores descritos por Schulz define la velocidad efectiva de la música muy estrictamente.

La comparación recogida en la tabla 4, que representa los movimientos beethovenianos en compás  $\text{C}$  que contienen el término *allegro*, ilustrará el grado de coherencia de los tempi más rápidos en este metro (para los tempi más lentos en la mayoría de los metros la escasez de ejemplos sólo permite algunas conclusiones muy generales). Las dos últimas indicaciones metronómicas indican que, a pesar de que los factores principales sean en apariencia los mismos, puede haber una apreciable diferencia de velocidad; pero en este caso parece probable que la diferencia resulte del hecho de que el cuarteto contiene figuraciones de semicorcheas que han de atacarse con movimientos de arco separados, mientras que en la sinfonía una buena cantidad de semicorcheas aparecen en efectos de tremolando y además las figuraciones son *legato*. La indicación más rápida de los *allegro* es, como cabía esperar, la del primer movimiento del Cuarteto op. 59 n.º1, que tiene como figuración más rápida los tresillos de corchea en lugar de semicorcheas; y la más lenta, la del cuarto movimiento de la Sinfonía *Pastoral*, que es el que tiene más semicorcheas. La indicación del Allegro assai del Finale de la Novena Sinfonía confirma la opinión de que para Beethoven “assai” significa “bastante” en lugar de “muy”<sup>61</sup>.

Las indicaciones asociadas al compás  $\text{C}$  son bastante claras; pero en otros metros encontramos dificultades mayores para reconciliar las diferencias aparentes. Algunas de esas discrepancias quizás revelen que Beethoven no siempre supo encontrar la combinación que reflejaba más precisamente sus deseos, o que cambió de opinión acerca de la velocidad de un movimiento entre la época de su composición y la fecha en la que le añadió la indicación metronómica, o quizás que la indicación metronómica que nos ha llegado no es correcta<sup>62</sup>.

### El impacto producido por la llegada del Metrónomo

Antes de examinar lo que las indicaciones metronómicas revelan acerca de las actitudes de los contemporáneos más jóvenes de Beethoven y sus convenciones relativas al tempo<sup>63</sup>, será conveniente considerar en qué medida el éxito que tuvo el metrónomo cuando apareció se debió a los intereses e ideas que predominaban a comienzos del siglo XIX y examinar algunos de los problemas inherentes al uso e interpretación de las indicaciones metronómicas. Muchos músicos de comienzos del siglo XIX manifestaban un gran interés por encontrar un procedimiento de indicar el tempo que no diera lugar tan fácilmente a malentendidos como los anteriores, pues precisamente entonces reinaba la controversia y la confusión sobre el tema. Los

<sup>61</sup> Como, por ejemplo, había avanzado Stuart Deas en su artículo “Beethoven’s “Allegro assai””, *Music & Letters*, 31, 1950, p. 333.

<sup>62</sup> Para un examen particular de dos indicaciones metronómicas de la Novena Sinfonía, véase Brown, “Historical Performance”, pp. 253 y ss.

<sup>63</sup> Véase el capítulo 10 del libro al que pertenece este artículo.

métodos anteriores de indicar el tempo cronométricamente<sup>64</sup> no habían alcanzado demasiada difusión, no a causa de sus deficiencias, sino más bien porque todavía no existía una necesidad tan grande de echar mano de ellos, y eso a pesar de los lamentos ocasionales por la supuesta carencia de tales métodos eficaces. La rápida aceptación del metrónomo y la proliferación de su uso en las décadas segunda y tercera del siglo XIX fueron la respuesta directa al cambio de las circunstancias. Incluso antes de que el éxito comercial del metrónomo de Maelzel se hiciera evidente, muchos compositores se sintieron atraídos por la idea de poder incorporar regularmente a sus composiciones indicaciones cronométricas precisas de tempo con otros medios. Gottfried Weber aconsejó vehementemente el uso del péndulo en varios artículos precisamente en torno a la época en que apareció el primer metrónomo de Maelzel, y Spohr, entre otros, adoptó este sistema antes de sustituirlo por el metrónomo en torno a 1820.

Durante las primeras décadas del siglo XIX se produjeron cambios graduales pero importantes en los planteamientos de los compositores acerca de la manera de especificar el tempo en sus piezas. En gran medida, esto se debió al hecho de que los principios sobre los que se sustentaba todo el sistema se estaban desmoronando junto con el sistema social aristocrático paneuropeo que había prevalecido durante gran parte del siglo XVIII. La idea de que el *tempo giusto* de cada metro podía llegar a comprenderse y dominarse por medio del estudio de toda clase de música de danza –pues cada danza tenía su tempo definido, determinado por el metro y por las figuras rítmicas utilizadas en ella<sup>65</sup>– no pudo sobrevivir a la desintegración de un orden social que poco a poco se vio debilitado y finalmente cayó hecho pedazos por la Revolución Francesa y las Guerras Napoleónicas, pues esa forma de cultura musical estaba simbióticamente ligada a este orden social periclitado. Los drásticos cambios sociales y culturales, especialmente los relativos al extraordinario crecimiento en número y en influencia de las clases medias europeas, vieron el progresivo desuso y finalmente la desaparición del repertorio de danzas cortesanas dieciochescas que constituían el patrón de medida del *tempo giusto*.

Ciertamente, el sistema antiguo no se vino abajo del todo ni lo hizo inmediatamente, pero cada vez parecía menos fiable en las manos de compositores que carecían ya de una sensibilidad bien enraizada e instintiva para todo aquello en lo que se basaba. En esas circunstancias, la medida cronométrica del tempo, que no había podido imponerse durante el siglo XVIII, a pesar de que ya entonces se disponía de cierto número de procedimientos perfectamente practicables para ello, fue adoptada con prontitud por un número importante de músicos. Parece muy probable que la rápida adopción del metrónomo, que en teoría hacía redun-

<sup>64</sup> Véase Rosamond E.M. Harding: *Origins of Musical Time and Expression*, Londres, 1938; y David Martin: "An Early Metronome", *Early Music*, 16, 1988, pp. 90-92.

<sup>65</sup> Kirnberger: *The Art of Strict Musical Composition*, p. 376.

dantes los otros medios de especificar el tiempo, ayudara a acelerar la decadencia del sistema anterior. Con todo, parece más ajustado a la realidad atribuir el entusiasmo con el que muchos músicos se mostraron entonces partidarios de los medios mecánicos de designar el tiempo al reconocimiento del hecho de que la cada vez mayor diversidad de estilo y de individualidad de expresión en la música de finales del siglo XVIII y principios del XIX hacía cada vez más difícil percibir la relación de una obra con el conjunto de convenciones descritas por los teóricos dieciochescos. La aguda conciencia que Gottfried Weber tenía del problema se hace evidente en el Prefacio a su Requiem op. 24 de 1813, en el que proporciona indicaciones cronométricas por medio de longitudes del péndulo. Allí recomienda a otros compositores que utilicen este método, porque de esta manera “el tempo deseado por el compositor quedará prescrito por éste de manera inmutable e inconfundible a pesar de todos los cambios de los tiempos, de las modas y de los gustos”<sup>66</sup>. También Beethoven manifiesta una conciencia semejante, expresada en su estilo característico, en una carta a Schott en la que le promete una serie de indicaciones metronómicas para su *Missa solemnis*: “Espere a tenerlas. Ciertamente, en nuestro siglo estas indicaciones son necesarias... Apenas podemos disponer ya de *tempi ordinari*, puesto que tenemos que asumir las ideas del genio sin cortapisas”<sup>67</sup>.

El hecho de que esta observación aparezca en una carta relativa a la publicación de la Misa sugiere otra circunstancia importante que pudo impulsar el uso cada vez más frecuente del metrónomo: la enorme expansión de la publicación de obras musicales durante la vida de Beethoven, que debía abastecer un mercado cada vez mayor de amateurs, debió de hacer temer a los compositores que su música llegara a manos de gente que tenía un conocimiento muy imperfecto o prácticamente nulo de un asunto tan difícil. Que los contemporáneos de Beethoven estaban preocupados de verdad por el conocimiento cada vez más escaso de las convenciones relativas al tiempo que manifestaban tanto los profesionales como los amateurs queda claro por las quejas cada vez más frecuentes de los autores de la época de que cierta música resultaba distorsionada casi hasta la incoherencia porque se interpretaba a velocidades radicalmente diferentes de las imaginadas por el compositor. Así, Andersch lamentaba, en 1829, las consecuencias que tenía el que algunos compositores no recurrieran al metrónomo, pues sucedía, como era de esperar, que “a menudo se perdía el tiempo correcto y el carácter de la composición queda desfigurado”<sup>68</sup>.

Los comentarios de los compositores de principios del siglo XIX acerca de diversas circunstancias particulares en las que surgían problemas con el tiempo ponen de manifiesto difi-

<sup>66</sup> Offenbach am Main, André, [circa 1816], p.iii.

<sup>67</sup> Anderson, Emily (trad. y ed.): *The Letters of Beethoven*, Londres, 1961, p. 1325.

<sup>68</sup> Andersch, Johann Daniel: *Musikalisches Wörterbuch*, Berlín, 1829, art. “Allegro”.

cultades como las diferencias regionales o nacionales, o la aplicación de criterios inapropiados a músicas de períodos anteriores, o las dificultades de comprensión que se producen en las interpretaciones de músicos sin experiencia o cuando los intérpretes pertenecen a una tradición distinta a la del compositor. Por ejemplo, en 1809, un autor advertía que “la música alemana no debe interpretarse a los tempi franceses”<sup>69</sup>; y tres décadas más tarde Bernhard Romberg constataba que el *allegro* se tocaba más rápido en París que en Viena, y más rápido en Viena que en el norte de Alemania<sup>70</sup>. Otro crítico había observado, en 1807, que algunas escuelas de intérpretes se inclinaban por los tempi extremadamente rápidos mientras que otras, especialmente la escuela de Viotti, tendían al extremo contrario; y lamentaba que “si esto continúa así, va a suceder en Alemania lo mismo que con la ortografía –que ya no la tendremos en absoluto, y todo quedará abandonado al capricho”<sup>71</sup>. Así, pues, aunque las quejas acerca de las discrepancias en el tratamiento del tiempo no eran cosa nueva, sino que ya existían en otras épocas (por ejemplo, no todos estaban de acuerdo con las ideas de Quantz<sup>72</sup>), la frecuencia y la naturaleza de esas quejas a principios del siglo XIX manifiestan una situación verdaderamente grave.

Resulta fácil encontrar pruebas concretas de la manera en que la amplia adopción de la medida cromométrica del tiempo dio el *coup de grâce* al antiguo sistema en varias de las discusiones de principios de siglo relativas al metrónomo y sus usos. Un breve informe de Hummel resulta muy revelador de la nueva actitud referente a la indicación del tiempo. Como Gottfried Weber, destaca que:

Para los compositores, ofrece la gran ventaja de que sus composiciones, si disponen de una indicación de acuerdo con los grados del metrónomo, se interpretarán a tempi exactamente iguales en cualquier país; y el efecto causado por sus obras no se verá perjudicado, como antes sucedía (incluso cuando se escogían con sumo cuidado los términos correspondientes), a causa de un movimiento demasiado apresurado o demasiado lento<sup>73</sup>.

Y la frase siguiente revela que el autor había abandonado ya del todo el sistema antiguo:

Ya no son necesarias las extensas instrucciones cargadas de numerosos epítetos, puesto que el sistema del tiempo ha quedado dividido en tres clases principales de movimiento: el *lento*, el *moderado* y el *rápido*, y por eso raramente será necesario añadir más de una palabra que indique la emoción o pasión concreta que predomine a lo largo de la pieza.

<sup>69</sup> *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 10, 1809, p. 603.

<sup>70</sup> Romberg, Bernhard Heinrich: *A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello*, p. 110

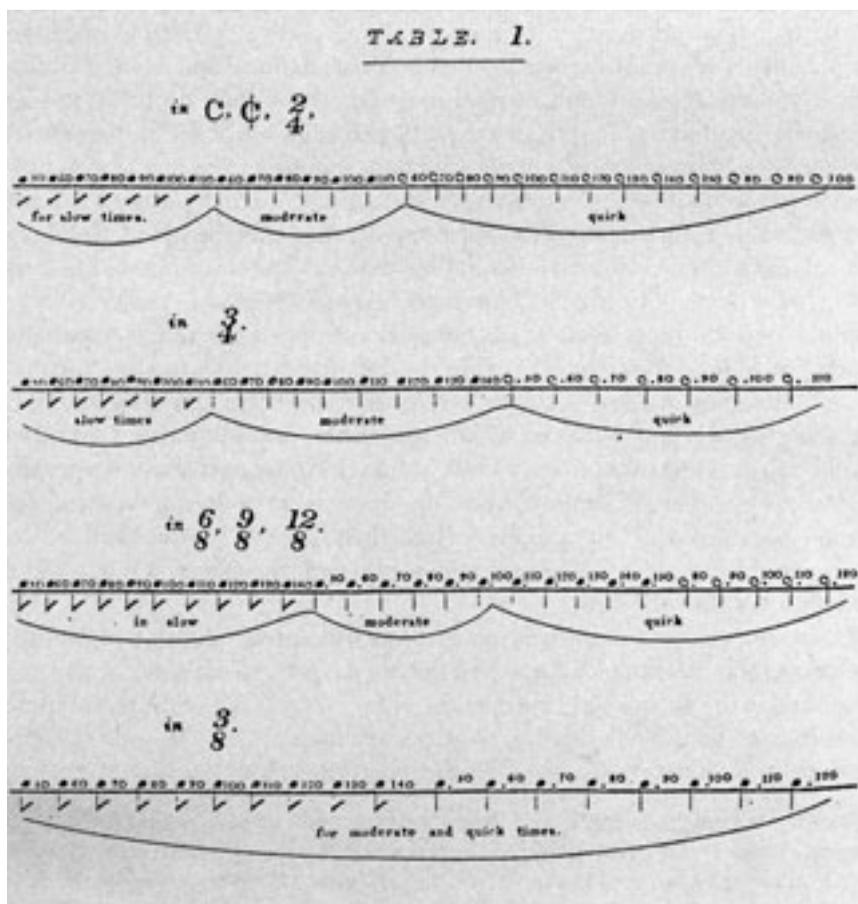
<sup>71</sup> *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 9, 1806-1807, p. 265.

<sup>72</sup> Véase el capítulo 10 del libro al que pertenece este artículo, p. 369.

<sup>73</sup> Hummel, Johann Nepomuk: *A Complete Theoretical and Practical Course of Instruction on the Art of Playing the Pianoforte*, Londres, 1828, iii, p. 65 (edición original en Viena, 1828).

La tabla de indicaciones metronómicas apropiadas para las piezas lentas, moderadas o rápidas en los diversos metros que había elaborado el propio Maelzel y que Hummel incluye con total aprobación en su informe, implica inmediatamente una simplificación grosera de las sutilezas del antiguo sistema, al no hacer distinción aparente entre las unidades temporales de los metros  $C$ ,  $\mathcal{C}$  y  $2/4$  (véase el ejemplo 1). La escala graduada del metrónomo original de Maelzel tan sólo recogía números, pero poco después pasó a recoger también términos de tempo, estableciendo un nexo entre cada término y un margen estrictamente circunscrito de velocidades para el pulso (véase el ejemplo 2), reforzando así la idea de que los términos de tempo correspondían a una velocidad determinada del pulso de la música.

Ejemplo 1. Hummel, *A Complete*, iii, 67



Ejemplo 2. Escala metronómica

40	Grave	42
44	Largo	46
48	Larghetto	50
52	Adagio	54
56		58
60	Andante	63
66	Andantino	69
72		76
80	Moderato	84
88		92
96	Allegretto	100
104		108
112	Allegro	116
120	Vivace	126
132	Presto	138
144		152
160		168
176	Prestissimo	184
192		200
208		

Otra de las tablas que reproduce Hummel intenta demostrar la “incoherencia” de los compositores del antiguo sistema (ejemplo 3), pero en su intento no acierta a establecer las comparaciones correctas. Los metros se confunden (todos los compases con cuatro negras aparecen indiscriminadamente como *c*), y falta un elemento esencial de la ecuación del tempo: la clase de notas de la pieza. Más aún, las indicaciones metronómicas supuestamente determinadas por los compositores son dudosas: las tres ilustraciones del *presto* en compás *c* que supues-

tamente corresponden a Beethoven no coinciden con ninguna de sus indicaciones, y sólo dos de ellas coinciden con *prestos* en compás  $\phi$ .

Ejemplo 3. Hummel, *A Complete*, iii, 68

68

### Appellations of the Movements.

*Names of the Authors. Original Indication. Time in common time to the Authors. Degrees of the Movement. Measures.*

Names of the Authors.	Original Indication.	Time in common time to the Authors.	Degrees of the Movement.	Measures.
Haydn	Allégo Moderato	0 - 50	C	
Haydn	Allégo Moderato	0 - 80	C	
Nicol	Allégo Moderato	0 - 72	C	
Nicol	Allégo Moderato	0 - 88	C	
Cramer	Allégo	0 - 54	C	
Cramer		0 - 50	C	
Cherubini		0 - 172	C	
Cherubini		0 - 126	C	
Cherubini		0 - 72	C	
Nicol		0 - 96	C	
Berton	Allégo molto	0 - 176	C	
Spatini	Presto	0 - 72	C	
Spatini		0 - 88	C	
Beethoven		0 - 152	C	
Beethoven		0 - 176	C	
Beethoven		0 - 224	C	
Cherubini		0 - 96	C	
Cherubini	Andantino	0 - 76	C	
Cherubini		0 - 164	C	
Cramer	Moderato	0 - 65	C	
Cramer		0 - 116	C	
Cramer	Allégo non moto	0 - 138	C	
Cramer	Presto	0 - 138	C	
Cramer	Moderato	0 - 100	C	
Cramer		0 - 258	C	
Viotti	Andante	0 - 52	C	
Berton		0 - 152	C	
Nicol	Andantino	0 - 52	C	
Catel		0 - 126	C	
Parr	Andante	0 - 50	C	
Berton		0 - 100	C	
Cramer	Fin tempo Moderato	0 - 92	C	
Cramer	Allégo Agitato	0 - 66	C	
Parr	Leuto	0 - 120	C	
Parr	Andante	0 - 120	C	
Parr		0 - 172	C	
Berton		0 - 200	C	

Nº 5.  
Graduated Scale  
of the Metronome.

50 50  
52  
54  
56  
58  
60 60  
62  
64  
66  
68  
70 70  
72  
74  
76  
80 80  
82  
84  
86  
88  
90 90  
92  
94  
96  
98  
100 100  
102  
104  
106  
108  
110 110  
112  
114  
116  
118  
120 120  
122  
124  
126  
128  
130 130  
132  
134  
136  
138  
140 140  
142  
144  
146  
148  
150 150  
152  
154  
156  
158  
160 160

Consecuencia de la tendencia que tan bien ilustra el tratamiento del tiempo que hace Hummel en su informe es que el término de tiempo poco a poco acabó siendo considerado como una palabra que describía un fenómeno auditivo en lugar de tomarse como uno sólo de los factores de la compleja ecuación del tiempo. Si una pieza se designaba como *adagio*, *andante*, *allegro* o *presto* es porque se percibía así. La elección del término de tiempo y su relación con la velocidad prevista parecía haberse hecho más subjetiva, y esto creaba problemas verdaderamente serios a los intérpretes que no estuvieran familiarizados con las prácticas del compositor en el caso de que éste no proporcionara indicaciones metronómicas<sup>74</sup>.

### Las convenciones relativas al tiempo durante el siglo XIX

Fueron pocos los compositores nacidos después de 1800 que parecían tener un conocimiento real del antiguo sistema para indicar el tiempo; no obstante la influencia del sistema, aunque fuera de manera más bien difusa, se puede detectar todavía en algunos aspectos de la práctica de ciertos compositores de formación más conservadora o con más conocimientos históricos, como por ejemplo Dvořák o Brahms. Ya hemos mencionado la sensibilidad de Mendelssohn a las relaciones entre el término de tiempo, el metro y los valores de las notas: quizás pueda explicarse por su profunda formación con Carl Friedrich Zelter. Resulta revelador que su riguroso contemporáneo y colega Schumann, cuya temprana formación musical no fue ni mucho menos tan profunda, no pareciera poseer esa sensibilidad en grado similar –si es que la poseía en alguna medida–. Cuando revisó su Sinfonía en re menor, por ejemplo, Schumann alteró la notación de los movimientos externos: en el primer movimiento conservó el metro igual pero alteró las duraciones de las notas; en el Finale cambió el metro de 2/4 a 4/4 pero retuvo los valores originales. En ambos casos los términos de tiempo en la primera versión eran *allegro* y en la segunda *Lebhaft*, demostrando una falta de sensibilidad clara a la antigua relación entre el término, el metro y los valores de las figuras rítmicas.

Los principales estudios teóricos aparecidos de 1820 en adelante apenas aluden a esa relación, si es que lo hacen. Gottfried Weber, en su ampliamente difundido e influyente *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* estableció la pauta que siguieron muchos tratados teóricos posteriores. Comentando la importancia del metro, destaca el efecto de los diferentes metros y de los valores de las notas en el estilo de la interpretación, pero parece excluir del todo su relación directa con el tiempo. Después de afirmar que 2/1, 2/2 y 2/4 son básicamente “sólo diferentes maneras de representar la misma cosa por medio de signos”, continúa:

Se sigue de esto que si en cierta especie de compás en la que sus partes se representan mediante notas o figuras rítmicas largas, tales notas largas, en igualdad de las demás circuns-

<sup>74</sup> Véase el capítulo 10 del libro al que pertenece este artículo.

tancias, se interpretan igual de rápido que las notas cortas en las especies de compás en que las partes se representan por medio de notas o figuras rítmicas más pequeñas. Puesto que, por ejemplo, en el compás de  $2/2$  las blancas representan exactamente lo mismo que las negras en el compás de  $2/4$ ; y las negras en el primero lo mismo que las corcheas en el segundo; las corcheas del primero lo mismo que las semicorcheas del segundo, etc. —de este modo, resulta que las blancas se tocan igual de rápido en el primero que las negras en el segundo, etc. Por lo tanto, finalmente resulta que es indiferente la manera de escribir que uno escoja: toda pieza que esté escrita en compás de  $2/4$  puede escribirse no sólo en compás de  $2/2$ , sino también en compás de  $2/1$  o de  $2/8$ , etc. Esto es así si consideramos el asunto en sí mismo y en su relación con el tiempo. Pero hay que conceder que el compás de  $2/2$  ha de tener una forma de presentación ligeramente diferente del compás de  $2/4$  o del compás de  $2/8$ , y que el compás de  $3/2$  debe tener también un modo de presentación algo diferente del compás de  $3/8$ ; esto quiere decir que una pieza musical, en cierta manera, se presenta más ligera y suavemente [delicadamente] en proporción a si está escrita en notas más pequeñas, o, en otras palabras, cuanto más grande es el denominador —y tanto más pequeña es la figura de la fracción; y, por otra parte, la presentación es más pesada y firme en proporción a si la especie de la nota es más grande; y así, por ejemplo, la manera de presentar las negras en *allegro* es diferente de la manera de presentar las semicorcheas en *adagio* aunque estas últimas sean quizás igual de rápidas en su movimiento que las primeras. En este respecto la diferencia en la designación de los compases proporciona al compositor un medio adicional para indicar, en cierto aspecto particular, el carácter con el cual quiere que se presente su composición; y consecuentemente no carece de importancia escoger la designación de compás más apropiada al efecto<sup>75</sup>.

Para determinar el tempo, Gottfried Weber, como ya se ha explicado, prefiere servirse de indicaciones cronométricas tal como las que incluyó en sus propias composiciones, aconsejando el uso del péndulo simple antes que el metrónomo.

Con Liszt y sobre todo con Wagner la tendencia a la simplificación en el uso de los metros estaba indisolublemente ligada al cambio en la significación de los valores de las notas [figuras rítmicas] para el tempo. La *Sinfonía Fausto* de Liszt, con sus constantes cambios de compás entre  $c$  ( $4/4$ ),  $6/4$ ,  $2/4$  y  $3/4$  (“Fausto”) o entre  $2/4$ ,  $6/8$ ,  $c$   $3/4$  y  $\phi$  (“Mefistófeles”), ilustra los imperativos de su música que obligan a reinterpretar las implicaciones que tiene el metro. La individualización cada vez mayor del gesto musical en cada sección concreta o en cada movimiento en particular debía de considerarse incompatible con la “colectivización” inherente al antiguo sistema: la compleja expresión que debía transmitir una pieza no podía comunicarse de ninguna manera mediante la elección del metro; los matices constantemente cambiantes debían indicarse por otros medios. El uso que hace Liszt de los compases  $c$  y  $\phi$  resulta

<sup>75</sup> *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Mainz, 1817-21, I, pp. 88-89.

especialmente reveladora, puesto que la elección de uno u otro parece tener que ver con la comodidad del director. Para mayor claridad, suele encabezar las secciones en  $\text{♩}$  con la instrucción “Alla breve taktieren” (es decir, marcar el compás en dos tiempos). Wagner, como hizo en otros muchos respectos, le siguió también en su tratamiento del *alla breve*<sup>76</sup>. Richard Strauss también parece haber pensado el metro en función de la dirección orquestal; en *Also sprach Zarathustra*, por ejemplo, acompañó un *accelerando* con la instrucción “sehr schnell (alla breve)” (“muy rápido (alla breve)”) y diez compases más tarde “Ziemlich langsam (in Vierteln)” (“más bien despacio (en negras)”)77. Asociado a este planteamiento cada vez más práctico del papel del metro, se desarrolló un planteamiento más subjetivo del uso de los términos de tempo\*.

En todo caso, aparte de la relación entre metro, valor de las notas y término de tempo, durante el siglo XIX alguna de las otras circunstancias que se suponía que debían influir en la velocidad a la que se había de interpretar una pieza conservaron su validez e incluso intensificaron su relevancia. La exigencia de un tempo más lento para la música religiosa (que, no obstante, debía de hacerse sentir más intensamente entre los músicos protestantes y del norte que entre los católicos y del sur) se refleja, por ejemplo, en las indicaciones metronómicas que Spohr dio para su oratorio *Die letzten Dinge* (en relación con las cuales Ferdinand Ries hizo comentarios negativos)<sup>78</sup>. Parece también que esta tendencia debió de influir en las indicaciones metronómicas muy lentas que aparecen en la edición de Novello de 1858 de *Die Schöpfung* de Haydn. Lo mismo parece valer para gran parte de la música religiosa del siglo XIX. Las indicaciones metronómicas de Mendelssohn para sus sonatas para órgano op. 65 (que quizás él consideró a la vez como pertenecientes al género de la música sacra y al de la música de construcción “estricta”) indican que en este género los términos de tempo habían de interpretarse como más lentos de lo que normalmente eran en otras clases de obras (compárese, por ejemplo, el Allegro con brio en “compás común” de la Sonata op. 65 n.º 4 con indicación  $\text{♩} = 100$  con el Allegro vivace de su Cuarteto op. 44 n.º 3, cuya MM es  $\text{♩} = 92$ , teniendo en cuenta que ambos contienen como notas más breves semicorcheas).

Un artículo aparecido en 1844 en la *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*<sup>79</sup>, en el que el maestro de capilla catedralicio F.G. Hölzl se lamentaba de “la moderna manía relativa al tempo” que hace que la música sacra se interprete, en su opinión, mucho más rápido de lo que pretendían sus compositores, parece sugerir la posibilidad de que, a la vez, en el sur de Europa, sobre-

<sup>76</sup> Véase el capítulo 9 del libro al que pertenece este artículo.

<sup>77</sup> Partitura miniatura, Leipzig, Eulenburg, EE 3506, sin fecha, pp. 94-95.

\* (N. del T.) El autor del artículo remite para el estudio de este planteamiento nuevo al capítulo 10 del libro del que está extraído.

<sup>78</sup> Hill, Cecil: *Ferdinand Ries: Briefe und Dokumente*, Bonn, 1982, p. 267.

<sup>79</sup> Vol. 4, 1844, p. 334.

viviera una tradición de tempi más rápidos para la música religiosa, especialmente en Austria y en Italia. No obstante, su comentario de que “No ha de resultar tarea fácil interpretar de nuevo a tempo más lento una obra que se ha interpretado más despacio durante muchos años” y otros semejantes indican que estos tempi rápidos no eran meramente un desvarío reciente, sino que se trataba de tempi a los que todos estaban ya habituados. El autor acompaña sus comentarios con una lista de indicaciones metronómicas para la Misa *Nelson* de Haydn en la que recoge para cada movimiento a la vez la indicación metronómica del tempo “al que uno está habituado” y otra para el tempo “que yo considero apropiado”, tal como aparece en la tabla 5.

Tabla 5. Indicaciones metronómicas de Hölzl para la Misa *Nelson* de Haydn.

Movimiento, término de tempo	Compás	Tempo habitual (MM)	Tempo rectificado (MM)
Kyrie, Allegro moderato		104	92
Gloria, Allegro		116	104
Qui tollis, Adagio		108	88
Quoniam, Allegro		116	104
Credo, Allegro con spirito		92	80
Et incarnatus, Largo		96	80
Et resurrexit, Vivace		126	108
Sanctus, Adagio		104	92
Pleni, Allegro		120	108
Agnus, Adagio		100	80
Dona, Vivace		120	100

Mucho más tarde, bastante avanzado el siglo, estas diferencias entre los puntos de vista alemanes e italianos se manifiestan en las reacciones alemanas a la interpretación que tuvo lugar en Colonia en 1877 del *Requiem* de Verdi, dirigida por el propio compositor, cuando algún crítico se mostró sorprendido por la rapidez de algunos tempi. En relación con las fugas del “Sanctus” y del “Libera me Domine”, el crítico comenta: “¡... aún debían de parecer poco rápidos al compositor!. Nosotros no estamos acostumbrados a un tratamiento semejante de las fugas para voces. Nuestros tempi para los coros de Bach o de Händel son tales que permiten a la fuerza en cierto modo rígida de las voces alemanas desplegarse con potencia y plenitud”<sup>80</sup>.■

Traducción: Juan Carlos Lores Gil

<sup>80</sup> *Kölnische Zeitung*, nº141 (22 mayo), 18; citada en Marcello Conati, *Interviews and Encounters with Verdi*, trad. al inglés de Richard Stokes, Londres 1984, p. 126.