

DE LA NOCIÓN DE *TEMPO* Y SU EVOLUCIÓN EN EL PERÍODO CLÁSICO-ROMÁNTICO: DIRECTRICES PARA INTÉRPRETES

NOTION OF TEMPO AND ITS EVOLUTION IN THE CLASSIC-ROMANTIC PERIOD: GUIDELINES FOR INTERPRETERS

Marta Vela González
Universidad Internacional de la Rioja

RESUMEN

El *tempo* resulta fundamental en la interpretación, dado que remite a la velocidad de la música, que ha sido, a través de los años, difícil de medir y, sobre todo, de fijar en papel, de cara al intérprete del futuro, con los rudimentarios medios de notación musical. Así pues, desde el siglo XVII entran en juego los llamados *tempi ordinari*, procedentes del italiano, como referencia de un *tempo* básico, con una mezcla entre *tempo* y carácter, que tuvieron validez, prácticamente, hasta la mitad del siglo XX. Sin embargo, el carácter general de estos términos, junto a la imposibilidad de *mecanizar* la música con una pulsación siempre absolutamente regular, propició todo tipo de discusiones. Los distintos efectos de *rubato*, desde el siglo XVII, y sus múltiples exageraciones hasta el final del siglo XIX, junto a la aparición del metrónomo, hacia 1815, son fenómenos que demuestran la complejidad del asunto y el afán del ser humano, respectivamente, de *liberar* y *congelar* el parámetro del *tempo* con fines interpretativos más allá del momento presente. Este artículo pretende ofrecer, según criterios históricos, directrices para intérpretes en cuanto al *tempo* relativas al período clásico-romántico.

Palabras clave: música, *tempo*, *rubato*, interpretación

ABSTRACT

Tempo is fundamental in the interpretation, given that it refers to the speed of the music, which has been, over the years, difficult to measure and, above all, to fix on paper, facing the interpreter of the future, with the rudimentary means of musical notation. Thus, since the seventeenth century come into play the so-called *tempi ordinari*, from Italian, as a

reference of a basic tempo, with a mixture of tempo and character, which were valid, practically, until the middle of the twentieth century. However, the general nature of these terms, together with the impossibility of mechanizing the music with a pulsation that is always quite regular, led to all kinds of discussions. The different effects of *rubato*, from the seventeenth century, and its multiple exaggerations until the end of the nineteenth century, together with the appearance of the metronome, around 1815, are phenomena that demonstrate the complexity of the subject and the desire of the human being, respectively, free and freeze the *tempo* parameter with interpretive purposes beyond the present moment. This article aims to offer, according to historical criteria, guidelines for interpreters regarding the tempo relative to the classic-romantic period.

Keywords: music, *tempo*, *rubato*, performance

INTRODUCCIÓN

El *tempo* se revela como uno de los parámetros fundamentales de la interpretación musical, sobre todo, en cuanto a que tiene la capacidad de *encarnar* la música, del *papel* al sonido, de ahí la necesidad, desde el punto de vista del intérprete, de conocer las diversas directrices históricas del *tempo* y sus correspondientes transformaciones estéticas.

En otros términos, la música no es un objeto físico, ni siquiera un objeto real, es una *imagen* que con la *ejecución* y sólo con la *ejecución* se comunica al oyente por una cierta manera de ligar, modelar y acentuar los sonidos. Si es verdad que la obra musical se puede concebir en la imaginación hasta los menores detalles, de hecho no se realiza más que por la ejecución y es en la ejecución donde se presenta como un lenguaje de imágenes melódicas en el que el *verbo* es el *movimiento armónico*, que, junto con el *tempo*, mantienen conducen el despliegue melódico (Ansermet, 2000: 62).

Así pues, el *tempo* incide sobre otros parámetros fundamentales del discurso musical, a saber, el carácter o la expresividad, que, en el transcurso de una de las épocas más esplendorosas de música instrumental, el período clásico-romántico, fueron evolucionando según las premisas estéticas marcadas por el estilo. De hecho, precisamente a causa de la condición *simbólica* de la música (Vela, 2018) y de su pobre sistema de notación (Rosen, 2010:23), el *tempo* se revela como una noción temporal efímera y volátil, asociada al acto de la interpretación misma, por un lado y, por el otro, a las múltiples convenciones estilísticas más allá de lo anotado en papel y, en realidad, de lo que es posible anotar.

En un *tempo* rápido, en las notas ligadas, como, por ejemplo, las notas corcheas que vinculan dos tiempos de un compás (no sólo en el Barroco y en el Clasicismo), han de ejecutarse casi siempre como silencios. Quien no sepa esto fracasará ya en la ejecución técnica; el intérprete de cuerda, por ejemplo, tendrá problemas con la división del arco. La exposición adecuada en la dinámica y en la articulación se ve distorsionada debido al esfuerzo por tocar de una manera *fidel al texto* (Mantel, 2010: 30).

De este modo podemos observar una utilidad muy limitada en las corrientes que propugnan esta mencionada –y *pretendida*– *fidelidad* a las notas, un fenómeno, en cierto sentido, antiguo, que ya criticaba Furtwängler en el período de entreguerras del siglo XX, dada su restricción en la labor creativa del intérprete:

Por otro lado, surgió el molesto postulado de la *interpretación fiel a las notas*, que no sólo quisiera castigar con la muerte cualquier desviación de lo escrito por el autor, lo cual no carece de importancia, sino que desea reducir al mínimo imaginable cualquier libertad subjetiva (Furtwängler, 2012: 77).

Por tanto, en un parámetro como el *tempo*, sutil y delicado, sujeto, en efecto, a diversos preceptos estéticos en constante evolución, resulta relativamente fácil caer en determinados giros extremos y/o exagerados, como han denunciado, en tiempos recientes, algunos intérpretes de nuestra época:

Muchos artistas juegan con grandes *crescendi*, con *tempi* rápidos. Utilizan como valor primordial la excitación. Tiene sus valores esto, claro está, ¿pero son realmente valores musicales? (Ros Marbà en Madigan, 2008: 56).

Hay extremistas del *tempo*: tocan los pasajes rápidos aún más rápidamente y los pasajes lentos aún más lentamente que el resto de los mortales comunes y corrientes. También hay extremistas del volumen; en su caso queda yermo el pasaje musical entre el volumen más fuerte posible y el más bajo. ¡Cultívense los espacios intermedios! Toda la amplitud de la dinámica, toda la variedad de *tempi* están a nuestra disposición. Sólo deberíamos recurrir a los estrenos cuando la música lo requiere de verdad (Brendel, 2013: 42).

Asimismo, sería conveniente considerar el parámetro del *tempo* en el conjunto de su evolución a lo largo del tiempo, particularmente, la aparición y consolidación de los *tempi ordinari*, el fenómeno de la metronomización y el *rubato*, un efecto que ya se conocía a finales del siglo XVII y que alcanzó su culmen durante la primera mitad del siglo XIX. Como ha recordado Schoenberg (1990:143), de la misma manera que “una abrumadora proporción de las formas musicales está compuesta estructuralmente por tres partes”, otra abrumadora mayoría de las obras que se interpretan –y, por ende, se enseñan– en la actualidad pertenecen, igualmente, al período clásico-romántico, que podemos considerar como un gran período artístico unitario (Vela, 2017), motivo por el cual ha sido elegido para el presente estudio.

DE LOS *TEMPI ORDINARI* Y LA APARICIÓN DEL METRÓNOMO

Desde comienzos del siglo XVIII, los compositores comenzaron a escribir, con más minuciosidad que en la centuria precedente, la velocidad de la música, a partir de términos procedentes del italiano, la *lingua franca* en el mundo musical de la época. Inevitablemente, ya desde fechas tempranas, la anotación del *tempo* se mezcló la del carácter de la música, dado que, originariamente, *allegro* significaba *alegre* –en vez de rápido–, y *adagio*, *suave* –en lugar de lento–. Sin embargo, *circa* 1750, la mayoría de las indicaciones de *tempo* en italiano poseían ya el significado aproximado que conocemos en la actualidad, mezclando, de esta forma, velocidad con carácter.

En el *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* de Quantz (1752), se observa una aproximación a los valores del *tempo*, a partir de las indicaciones de estos mencionados *tempi ordinari*, en el siguiente cuadro:

<i>Presto, Allegro Assai</i>	 = 160
<i>Vivace, Allegro, Allegro moderato</i>	 = 120
<i>Allegretto</i>	 = 80
<i>Adagio cantabile</i>	 = 80
<i>Adagio Assai</i>	 = 40

Figura 1: J. J. Quantz, *tempi ordinari* (adaptado de Ferguson, 2003: 57)

Así pues, la utilización de los *tempi ordinari* pretendía fijar una referencia estable de *tempo*, salvo, quizá, en el caso de las variaciones de tipo seccional o tema y variaciones (Gauldin, 2009), cuyos contrastes de *tempo*, carácter e, incluso, tonalidad, variación a variación, permitían una concepción más libre. Sin embargo, durante todo el siglo XVIII, estos *tempi ordinari* poseían un valor aproximado, a causa de su maridaje entre *tempo* y carácter, por lo que su velocidad oscilaba ligeramente en cada caso –como la afinación–, aunque, con el tiempo, se extendieron por toda Europa. En las obras elaboradas a partir de la forma sonata, que acaparó gran parte de la música culta desde 1750 –a través de los géneros de sonata, sinfonía, concierto y cuarteto–, los *tempi ordinari* clasificaron los distintos movimientos que la conformaban: el primer tiempo solía ser *allegro*; el tiempo lento, *adagio* o *andante*, incluso, *allegretto* –en este caso, similar al minuetto–; mientras que el último tiempo, o *finale*, solía ser *allegro assai* o *vivace, presto* o, incluso, en Haydn y Mozart, también *allegretto*, un *tempo* ligeramente más lento.

Pero, ya en los albores del siglo XIX, el carácter seguía mezclado con la velocidad, dado que sólo en algunas ocasiones se utilizaba un término para el *tempo*, de los anteriormente mencionados, y otro distinto para el carácter, como se puede observar en el movimiento lento de la *Sonata KV 457* de Mozart (1784), lo que demuestra el afán de exhaustividad del compositor a la hora de plasmar el sonido sobre el papel, aunque no se convirtiera en una costumbre sistemática.



Figura 2. W. A. Mozart, *Sonata KV 457*, II

A partir de 1800, cuando los *tempi ordinari* se habían establecido en la música como noción de *tempo* básico, desde los términos italianos, la norma empezó a variar de nuevo, dado que, durante el período romántico, se convirtió en un parámetro más flexible y, por ende, más rápido, mientras que sus gradaciones intermedias se fraccionaban cada vez más, en pos de movimientos más originales y sutiles que los del período clásico. Paradójicamente, mientras los *tempi* de las dos primeras décadas del siglo XIX trataban de liberarse de la estandarización clasicista, se inventó un artilugio mecánico capaz de

determinar con milimétrica precisión el *tempo* de la música, permitiendo al compositor fijar la velocidad exacta al intérprete venidero: el metrónomo.

Fue en 1815 cuando el relojero vienés Mälzel, en cuyo recuerdo Beethoven escribió el *Allegretto* de la *Octava Sinfonía Op. 93*, patentó el metrónomo. A partir de ese año, Beethoven comenzó a metronomizar frenéticamente algunas de sus obras anteriores –especialmente, las de género sinfónico– que, en algunas ocasiones, había escrito quince o veinte años atrás, con el miedo de que la muerte le sorprendiera sin haber acabado la tarea de fijar la velocidad exacta de cada obra, y ya, apenas dos años después, en 1817, apareció un folleto en la *Allgemeine Musikzeitung* con las indicaciones de las ocho primeras sinfonías metronomizadas por el compositor y, al año siguiente, el *Septimino Op. 20* y los once primeros cuartetos, editados por Steiner (Metzger y Riehn, 2003: 94)¹.

De hecho, la separación entre las nociones de *tempo* y carácter, incipiente ya en la obra de Mozart, fue advertida también por Beethoven a raíz de la invención del metrónomo, que se la representó en la dualidad simbólica de cuerpo-espíritu, como ha señalado Kolisch (Metzger, 2003). No obstante, la anotación de ambos términos, separada y sistemática, ni siquiera fue constante en la obra del propio Beethoven a partir de los años 1816-1817, ni en las obras nuevas, ni en la metronomización de las antiguas.

Me alegra de veras la opinión que comparte conmigo respecto a las denominaciones del *tempo*, que provienen del período bárbaro de la música, pues, ¿puede haber un contrasentido mayor que el del término *Allegro*, cuyo significado no es, ni más ni menos, que el de *alegre*? A menudo estamos tan lejos del significado de este *tempo*, que la misma pieza dice *lo contrario de su designación* (...) Otra cosa ocurre con las palabras que designan el carácter de la pieza; en este caso, no podemos prescindir de ellas, pues, mientras el compás es más propiamente el cuerpo, *ellas hacen relación al espíritu de la pieza*. En cuanto a mí hace ya tiempo que he pensado en abandonar estas denominaciones sin sentido de *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto*. El metrónomo de Mälzel nos ofrece, en este punto, la mejor ocasión, y aquí mismo le doy *mi palabra* de que *nunca* más las utilizaré en mis nuevas composiciones (carta de Beethoven al consejero de la corte Von Mosel, diciembre de 1817, en Metzger y Riehn, 2003: 93).

Sin embargo, la alegría inicial de Beethoven por la aparición del metrónomo progresivamente se fue tornando en desengaño, porque pronto advirtió las limitaciones de las indicaciones de *tempo* a partir de un número de pulsaciones determinado, que, en el fondo, *mecanizaba* la música, por lo que se lee en el manuscrito de su canción *Nord oder Süd* de 1817:

[*Tempo*]: 100 según Mälzel, pero esto debe considerarse aplicable solo a los primeros compases, ya que el sentimiento también tiene su tiempo y no puede ser expresado completamente mediante este número (Rosen, 2005: 69).

En el afán de dejar al intérprete del futuro la velocidad *justa* en cada una de sus obras, Beethoven cometió numerosos errores: no recordaba con exactitud el *tempo* de las obras más tempranas, y su sordera, casi total hacia 1815, le provocaba una suerte de *ilusión acústica* (Stadlen, 2003) que también pudo deformar, en buena medida, la metronomización de algunas obras. Por otro lado, numerosas referencias en su correspondencia de la época muestran que, en ocasiones, el metrónomo se estropeaba y era preciso mandarlo a arreglar: “podrías traer contigo el metrónomo, pues no se puede reparar”, Beethoven a su sobrino el 14 de septiembre de 1824; “próximamente les enviaré los *tempi* de metrónomo, el mío está enfermo y el relojero le ha de hacer recuperar nuevamente su pulso constante y forme”, Beethoven a Schott, en marzo de 1825, (Riehn, 200: 98).

¹En esta referencia se puede consultar una fiel reproducción del mismo, donde también se encuentra una recopilación de cartas y documentos referidos a la metronomización de las obras de Beethoven por él mismo.

De hecho, aunque encontramos una última referencia al metrónomo en una carta del 18 de marzo de 1827, sólo doce días antes de su muerte (Riehn, 2003: 101), la obra tardía de Beethoven muestra que perdió poco a poco la confianza en la utilidad del metrónomo – incluso, encontró diferencias de pulsación entre los distintos metrónomos diseñados por Mälzel (Stadlen, 2003)–, como demuestra el hecho de que tanto en las últimas tres sonatas para piano –compuestas entre 1820 y 1822–, como en los últimos cinco cuartetos, del duodécimo al decimosexto –entre 1825 y 1826–, Beethoven incumplió su *promesa*, suprimiendo la velocidad metronómica en favor de los antiguos *tempi ordinari* –por el contrario, la *Novena Sinfonía Op. 125*, de 1824, fue metronomizada hasta en dos ocasiones, con resultados muy dispares entre sí...–.



Figura 3: L. v. Beethoven, Sonata Op. 110, II (primera edición)

DEL ORIGEN DEL *RUBATO*

El *rubato* –del italiano, robado, *derobé*, en francés–, una leve alteración del tiempo general o, en otros casos, una ligera acentuación en parte débil, era ya un fenómeno conocido durante la primera mitad del siglo XVIII, sobre todo, en el canto, motivo por el cual aparece ya en fechas tempranas (1723), en *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, de Tosi (1653-1732), que refiere un *rubamento di tempo* en las arias italianas del final del siglo XVII.

En el *Versuch* de Quantz (1752), en uno de los capítulos finales –en concreto, el XVII, sección VI, párrafo 7, dedicado al acompañamiento con instrumentos de tecla–, aparece una definición de *tempo rubato* como prolongación de un determinado diseño melódico, sobre todo, en el caso de la ornamentación, muy profusa en la época, tanto a nivel instrumental vocal.

El acompañante debe mostrar seguridad en el pulso, pero también saber contener sus ansias por apresurarse en el *tempo rubato*, cuando el solista, justo en medio de sus ornamentaciones, en su mejor momento, quiere retener una nota, dejar un instante de silencio y lanzarse de nuevo a tocar adelantándose un poco. Si el acompañante no secunda al solista, además de sobresaltarle, también despertará su desconfianza, y terminará por atemorizar hasta al mejor de los músicos, entorpeciendo su deseo de realizar con libertad y atrevimiento cualquier ocurrencia agradable que se le ocurra (Cirillo, 2015: 1017).

Tal cual refiere Hudson (2001), el *rubato* aparece, posteriormente, en diversos escritos de la segunda mitad del siglo XVIII, hasta bien entrado el XIX, en Agricola (1757), Marpurg (1763), Hiller (1774, 1780), Lasser (1798), Corri (1810), Bacon (1824) y Nathan (1836). Se advierte, por tanto, una influencia primordial de la música vocal italiana del siglo XVII en el *rubato*, que, con el paso del tiempo, devino en dos modelos estéticos, a saber, uno inicial (*earlier rubato*), de carácter melódico, en efecto, centrado en los elementos derivados de la ornamentación, como *fermatas* o *cadenzas*, con un ligero efecto sincopado entre melodía y acompañamiento –que debía ser respetado por el acompañante, como menciona Quantz–,

y otro posterior, *later rubato*, de carácter general a nivel de textura, común, por tanto, para todos los elementos del discurso musical, acompañamiento y melodía, y semejante a un *ritenuto*, de gran flexibilidad rítmica, idóneo para unir distintas secciones entre sí:

Since then rubato has been used for two basic types of rhythmic flexibility: that of a solo melody to move in subtly redistributed or inflected note values against a steady pulse in the accompaniment, and flexibility of the entire musical texture to accelerate, to slow down, or to slightly lengthen a single note, chord, or rest. In most cases rubato implies a rhythmic elasticity that will soon return to the original beat or tempo (Rosenblum, 1994: 33).

En el contexto de los instrumentos de tecla, Ferguson (2003) ha resumido estos dos tipos de *rubato* como *rubato melódico*, una alteración del *tempo* básico desde la melodía, libremente interpretada por la mano derecha, superpuesta a un acompañamiento estricto en la izquierda, coincidiendo ambas en las partes fuertes del compás, y como *rubato estructural*, en que melodía y acompañamiento se retiran simultáneamente del *tempo* inicial, bien en *accelerando* o en *ritardando*, con objeto de cambiar de tiempo o de unir dos secciones de distintas velocidades.

Así pues, Mozart fue un maestro consumado en el arte del *rubato melódico*, aunque también podemos encontrar ejemplos de *rubato estructural* en sus obras tardías. Este efecto puede observarse, sobre todo, en los movimientos lentos de sus sonatas –u otros fragmentos libres como las fantasías–, donde predomina el aliento lírico en el canto de la mano derecha sobre los diseños de acompañamiento de la mano izquierda, cuyo perfecto equilibrio motivó la admiración de sus contemporáneos:

A todos les sorprende que yo pueda mantener el compás tan estrictamente. Esta gente no comprende que en *tempo rubato* en un *adagio* la mano izquierda debe continuar siguiendo el compás estrictamente. Para ellos la mano izquierda siempre debería acompañar (1777) (Schonberg, 1990: 38).

El *Adagio* de la *Sonata en Do menor KV 457* se revela especialmente interesante para observar ambos tipos de *rubato* y otras alteraciones del *tempo* básico, a partir de una fluida ornamentación de clara influencia italiana:



Figura 4: W. A. Mozart, *Sonata KV 457*, II, fragmento de *rubato melódico*



Figura 5. W. A. Mozart, *Sonata KV 457, II*, fragmento de *rubato estructural*

De hecho, a finales del siglo XVIII, mientras finalmente se establecían los *tempi ordinari*, los compositores buscaban nuevas gamas intermedias entre ellos, motivadas por un afán *espressivo* que preconizaba ya algunas de las directrices del estilo decimonónico. De este modo, en el movimiento lento de la sonata clasicista, en muchas ocasiones, de carácter *quasi* improvisatorio, eran frecuentes las anotaciones de alteración de *tempo*, como *mancando*, *morendo*, *ritardando*, *calando*, etc., pero más infrecuentes e innovadoras resultan estas indicaciones en un primer o tercer movimiento, formalmente más rígidos, como la que se encuentra en el tiempo final de la *Sonata KV 457, a piacere*, muestra de una nueva sensibilidad:

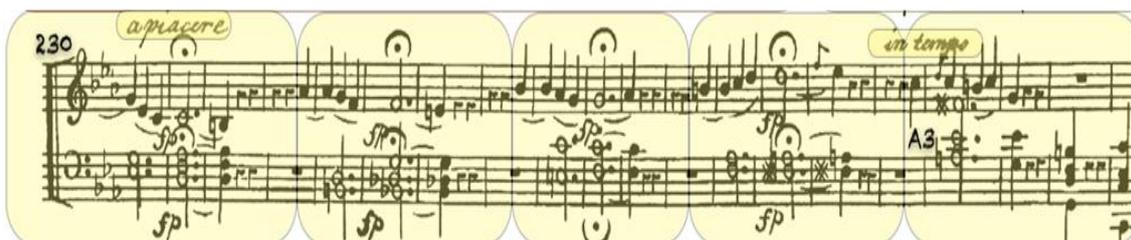


Figura 6. W. A. Mozart, *Sonata KV 457, III*

DEL *TEMPO* EN EL SIGLO XIX

Durante el Romanticismo, los *tempi* procedentes del período clásico solían mezclar, igualmente, velocidad con carácter, aunque, como se ha mencionado, ya Beethoven, en torno a 1817, aportó un sistema de anotación independiente, con el valor de *tempo* expresado mediante la indicación metronómica, y el carácter, a su vez, a partir de una indicación en lengua vernácula, propuesta que no fue seguida de manera constante por él mismo –dado que regresó a los *tempi ordinari* del siglo XVIII en sus últimas obras–, ni por los compositores del siglo XIX.

Así se observa en algunas obras de la época, como en la *Sonata Op. 90*, de 1814, donde la indicación de *tempo* y carácter aparecen en la misma expresión, sin *tempo ordinario* –*Mit Lebhaftigkeit and durchaus mit Empfindung und Ausdruck* [con vivacidad y bastante sentimiento y expresión]–, mientras que, por el contrario, en la *Sonata Op. 101*, de 1816, observamos dos anotaciones, una para la velocidad, con aspecto de *tempo ordinario*, *Allegretto ma non troppo*, y otra para el carácter –*Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung* [un poco animado y con el sentimiento más íntimo]–, sin marcas de metrónomo –aunque, por aquella época, 1816, Beethoven estaba inmerso en el proceso frenética de metronomización de sus obras sinfónicas–.



Figura 7. L. v. Beethoven, *Sonata en Mi menor Op. 90, I* (primera edición)



Figura 8. L. v. Beethoven, *Sonata en La mayor Op. 101, I* (primera edición)

El metrónomo, empero, siguió funcionando como referencia de velocidad en la música, sin embargo, no evitó, de nuevo, diversas controversias similares a las suscitadas en torno a la obra de Beethoven. Ante la falta de indicaciones metronómicas *originales* del autor, en la década de 1860, Clara decidió revisar todas las marcas de metrónomo de la obra de su esposo y añadir las que faltaban, bajo la sospecha –curiosamente, igual que en el caso de Beethoven– de que el dispositivo utilizado hubiese sido defectuoso, opinión que apoyó Hans von Bulow, por lo que la primera edición metronomizada fue publicada por Breitkopf und Härtel en 1879, más de treinta años después de la muerte de Robert y, en algunos casos, hasta cincuenta años después de la composición de muchas obras.

En la *Fantasia Op. 17* (1836), por ejemplo –una obra dedicada a Beethoven, precisamente, para el homenaje organizado por Liszt en Bonn–, podemos encontrar indicaciones de carácter en todos los movimientos, junto a las marcas de metrónomo añadidas por Clara:

- I. *Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen* [recitar bastante apasionado y fantástico].
- II. *Mässig, durchaus energisch* [moderado, bastante enérgicamente].
- III. *Langsam getragen, durchweg leise zu halten* [lentamente apoyado, mantener constantemente tranquilo].

Por otra parte, a nivel general, el *tempo* en el Romanticismo se hizo más fluido, incluso, mucho más flexible, principalmente, gracias a un nuevo modelo de articulación, a saber, un *legato* extremadamente *cantabile*, a semejanza de la ópera belcantista. A causa de esta nueva idea de articulación surgieron, a su vez, nuevos modelos dinámicos y texturales, que desterraban la simplicidad de la melodía acompañada del Clasicismo, a los que colaboró el uso sistemático del pedal en el piano, de modo que, a finales de los años veinte del siglo XIX, los antiguos *tempi ordinari* se volvieron más rápidos que los del siglo XVIII, baste mencionar el ejemplo del *allegretto*, que se convirtió en un *allegro* expresivo. Por este motivo, afloraron los temas de carácter lírico e íntimo –de gran influencia italiana, propiciados por la circunstancia *social* de la música de salón–, que encontraron en la técnica del *rubato* un aliado idóneo en el afán de expresividad de los compositores de la época.

Así pues, tanto el *rubato melódico* como el *estructural* se hallaron presentes en la música de la primera mitad del siglo XIX, sobre todo, en la música de Chopin, cuya filiación estética con la obra de Mozart, por un lado y, por otro, con la ópera italiana y la mazurka polaca, le permitieron poseer la técnica de *rubato* más depurada de la época:

Rubato nunca debería ser una invitación a la anarquía. El secreto, tal como Chopin lo practicaba, era que siempre se mantenía el sentido de los valores de las notas individuales, fuera cual fuera el desplazamiento rítmico temporal. El ritmo podía fluctuar pero nunca el pulso métrico subyacente. Así una negra así sería siendo una negra y una corchea con puntillo seguía siendo una corchea con puntillo (...) Von Lenz, cita a Chopin diciendo “la mano izquierda es la que guía, no debe vacilar ni

perder terreno. Con la mano derecha se puede hacer lo que se quiere o lo que se puede. Supongamos que una pieza dura un número dado de minutos; tocar el total llegará ese tiempo, pero en los detalles podrá haber desviaciones” (...) La famosa definición de Liszt dice casi lo mismo, pero alegóricamente: “¿Ven esos árboles? El viento juega entre las hojas, la vida se despliega y se desarrolla abajo, pero el árbol permanece siempre igual: ¡Eso es el *rubato* de Chopin! (Schonberg, 1990: 131).

De esta forma, encontramos algunas indicaciones de *rubato* –incluso, *poco rubato*–, sobre todo, en las obras de Chopin pertenecientes a su juventud y primeros años en París, a saber, *Trio Op. 8* y *Rondó Op. 16*, publicadas, por primera vez, en Londres por Wessel & Co; el final del tercer tiempo del *Concierto Op. 21*, en la parte de piano; *Mazurka Op. 6/2* y *Nocturno Op. 9/2*, publicados, por primera vez, en Leipzig, por Kistner y comercializados en París por Schlesinger; *Nocturno Op. 15 n.º 3* y *Mazurka Op. 24 n.º 1*, publicados por Schlesinger, y, finalmente, dos obras, con anotaciones de *rubato* más dudosas, dado su carácter póstumo, la *Mazurka Op. 67 n.º 3* y la *Polonesa en Sol sostenido menor*. Todo indica, según ha elucidado Eigeldinger (1986), que, a partir de 1836, Chopin dejó de anotar el término *rubato*, que inducía a la confusión de sus contemporáneos, con interpretaciones exageradas, lejos de los *tempi* sutiles de los modelos mozartianos del siglo XVIII.

Por tanto, aunque las anotaciones de *rubato* en la música de Chopin son más bien limitadas, la propia textura de su música, profusa en ornamentación, propicia constantes alteraciones, con pasajes de gran elaboración rítmica e indicaciones de *tempo* y carácter que varían, de manera muy sutil, el *tempo* básico establecido desde el comienzo. De este modo, Chopin se convirtió en el gran maestro del *tempo* hasta su muerte, en 1849, dado que adaptó los dos modelos del siglo XVIII y los transformó en esquemas típicamente románticos –muy imitados, incluso, hasta el siglo XX–, a saber: el *rubato melódico*, con el precedente instrumental de Mozart, devino en una escritura más ajustada al sonido resultante, con la ligera sincopación entre melodía y acompañamiento, a través de numerosos ejemplos de *fermatas*, grupos irregulares y pasajes de ornamentación, mientras que el *rubato* estructural, por su parte, devino en complejos experimentos polimétricos y polirrítmicos, de gran inspiración para los compositores del siglo XX a causa de su hábil superposición de planos.

Al igual que la de Mozart, salvando las típicas distancias estético-históricas, la textura chopiniana que posibilita el *rubato melódico* contiene un modelo sumamente estable de acompañamiento –a través de patrones fijos–, bajo una melodía *legato*, entendida desde una gran elasticidad rítmica, *cantabile*, a imagen de la fluidez de la voz humana:



Figura 9. F. Chopin, *Barcarolle Op. 60*

Incluso, la progresiva desincronización entre melodía y acompañamiento, ya presente en las arias italianas del XVII, puede observarse, anotada de manera literal, en muchos pasajes chopinianos, a causa de una marcada elasticidad en la melodía sobre el diseño fijo del acompañamiento, en evidente desfase, textura que requerían, a su vez, su famoso *ataque sin percusión* (Chiantore, 2002: 336).

Figura 10. F. Chopin, Nocturno en Do sostenido menor Op. posth

En el caso del *rubato estructural*, en el siguiente ejemplo se advierte un ejemplo de *ralentización* de la melodía, igualmente flexible, a partir de un diseño de tres planos superpuestos con una compleja estructura rítmica de carácter polimétrico.

Figura 11. F. Chopin, Cuarta Balada Op. 52

Al margen de Chopin, el *rubato*, en todas sus variantes, se convirtió en un fenómeno generalizado de la época, como se observa, por ejemplo, en el tercer movimiento de la *Fantasia Op. 17* de Schumann, en este caso, mediante el *rubato melódico*, en un tema que comparte *contorno melódico* (Reti, 1951) y diseño de acompañamiento con el segundo tema del *Scherzo n.º 2* de Chopin²:

² El *Scherzo n.º 2* de Chopin fue escrito y publicado en 1837, mientras que la *Fantasia Op. 17* fue compuesta en 1836, pero no se publicó hasta 1839, después de una revisión por parte del autor frente a la versión original. Probablemente, a estas alturas es casi imposible conocer cuál de las dos obras fue compuesta primero y si inspiró la segunda, o no.

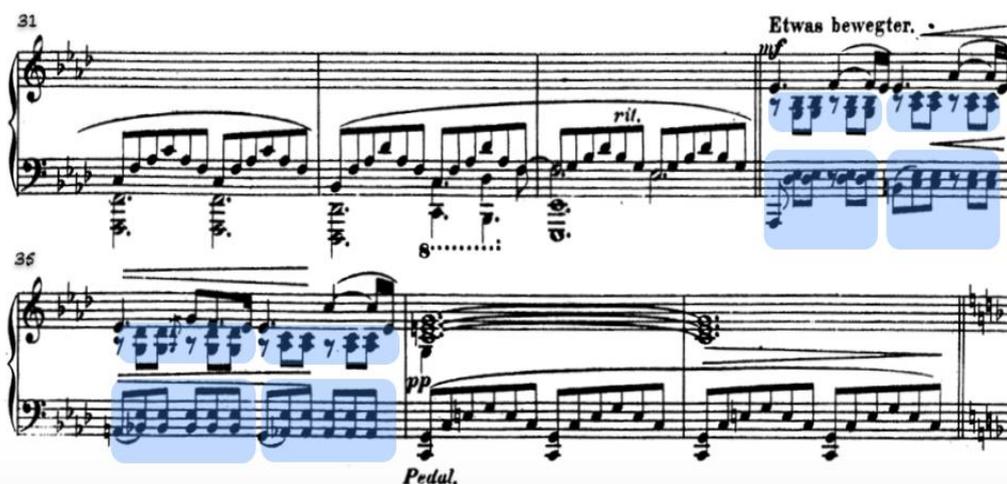


Figura 10. R. Schumann, *Fantasie Op. 17, III*

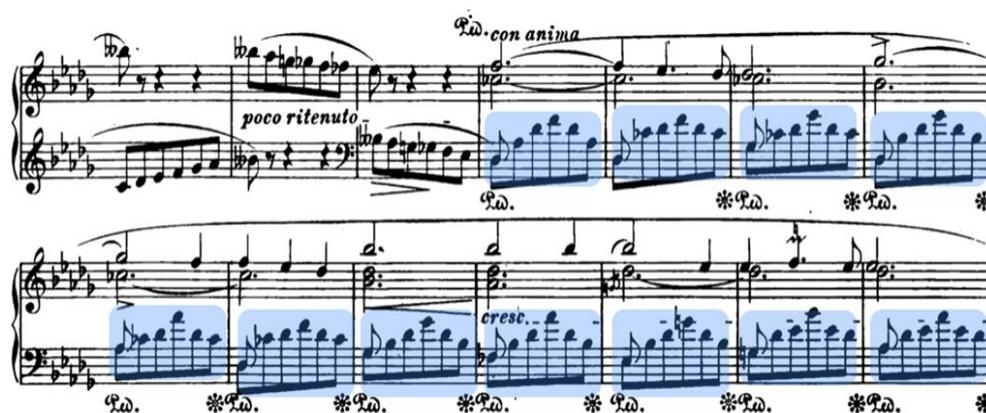


Figura 11. F. Chopin, *Scherzo n.º 2*

En el caso de una de las obras paradigmáticas del siglo XIX, la *Sonata en Si menor* de Liszt (1852), se aprecia una gran profusión de indicaciones de *tempo*, *rubato melódico* y *rubato estructural*, de hecho, una de las virtudes de la obra reside en concatenar, de manera fluida, en un sólo movimiento, los cuatro tiempos de la sonata y los cinco temas integrantes –a partir de tres únicos motivos generadores– con la coherencia discursiva que exigía una obra de gran formato y larga tradición estructural anterior, como la forma sonata.

Los casos de *rubato* estructural y melódico se suceden en Liszt con gran facilidad, dado que su técnica de transformación temática permite cambiar no sólo la configuración musical de un tema dado, sino también, el carácter del mismo. En el siguiente diagrama se puede apreciar un *rubato* de tipo estructural, en el enlace entre el tema introductorio y el tema conclusivo –que contiene una nota repetida en el bajo y una secuencia cromática en la línea de la melodía–, con ayuda de una indicación de *smorzando*, y, a continuación, un *rubato* de tipo melódico en el tema conclusivo, con la indicación de *cantando espressivo*, a través de la línea superior, inspirada en el tema de la segunda sección de la sonata –la nota repetida–, sobre un acompañamiento a partir de bloques, que debe ser interpretado conforme al *tempo* básico, independientemente de las fluctuaciones de la mano derecha:

33

Figura 12. F. Liszt, *Sonata en Si menor, I*.

Incluso, en el ámbito del desarrollo temático, el *tempo* juega un papel fundamental en el contexto del limitadísimo material musical de la obra, visto que un mismo tema puede transformarse según las necesidades estructurales de la sonata –en el ejemplo siguiente, como tema principal de la segunda sección y, posteriormente, como tema conclusivo–, pero, también, en función de las condiciones expresivas requeridas, donde, en efecto, *tempo* y carácter son determinantes a la hora de definir la identidad del tema, sobre todo, si es susceptible de adoptar alteraciones procedentes del efecto del *rubato melódico*:

Figura 13. F. Liszt, *Sonata en Si menor, I*, tema 4 (segunda sección)

Figura 14. F. Liszt, *Sonata en Si menor, I*, tema 4 (tema conclusivo)

De este modo, a partir de 1850, el fenómeno del *rubato* continuó presente en el discurso musical, sin embargo, debido a diversos excesos procedentes, en buena medida, de las

corrientes *dilettantes* de la época, el término *rubato* cobró un significado casi despectivo, como efecto amanerado y excesivamente sentimental, relativo a la interpretación de músicos *amateur* –en especial, en el ámbito doméstico–, pero también de músicos profesionales, incluso, consagrados –lo que motiva la expresión de *anarquía* de Schonberg–, que obligó a muchos tratadistas de comienzos del siglo XX –de ahí la expresión de Debussy (2003), *Monsieur Croche anti-dilettante*–, a advertir sobre los peligros del *rubato* excesivo, o sobre su aplicación indebida en compositores ajenos a este fenómeno, como J. S. Bach:

En mis frecuentes viajes y estancias en Alemania, que hice a partir del año 1899, me sorprendió en extremo la interpretación tan elástica y llena de emoción que daban los directores de orquesta célebres y los grandes pianistas a las obras de Bach, Mozart y Beethoven, cuando en nuestro país existía la tradición de la cuadratura rítmica y la precipitación de los tiempos de tales obras, y sólo concebían el *rubato* en algunas obras, especialmente, las de Chopin (Riemann, 2005: 169-70).

De esta forma, a finales del siglo XIX, el uso de un *rubato* exagerado, que deformaba los sutiles *tempi* de los primeros compositores románticos, conllevó la aparición, durante las primeras décadas del siglo XX, la corriente de *fiel a las notas*, criticada por Furtwängler, como paso previo, tal vez, a la progresiva *mecanización* del *tempo* de la música durante el resto del siglo XX –fenómeno que coincide con la invención del gramófono y otros sistemas de grabación y reproducción del sonido, con una nueva vuelta de tuerca, en esta ocasión, tecnológica, a la cuestión del *tempo*–.

CONCLUSIONES

A partir de las reflexiones anteriores, se infiere la importancia del *tempo* sobre la expresividad de la música y las sucesivas transformaciones estéticas habidas en la música del período clásico-romántico. Asimismo, la interpretación instrumental sufrió una marcada evolución desde el siglo XVIII, a través de lo que se denominó *gusto*, un precepto fundamental en el Clasicismo preconizado por Tosi, y que dependía, en buena medida, de la capacidad de alteración del *tempo* básico del intérprete:

Quien no sabe robar el tiempo al cantar, no sabe componer, ni sabe acompañarse a sí mismo, y se queda privado del mejor gusto y de la mejor comprensión. / El *tempo rubato* en el estilo patético es un hurto glorioso propio de quien canta mejor que los demás, siempre que la sabiduría y el ingenio sepan cómo realizarlo bellamente (Tosi en Cirillo, 2015: 222).

En el estilo clásico, el *gusto* se convirtió en la mejor cualidad que podía adornar a un ejecutante, como quintaesencia de la comunión entre las ideas del compositor y la propia creatividad del intérprete:

Hoy día, cuando decimos que un músico tiene gusto, en general queremos decir que no hace pesar demasiado su personalidad sobre su música. Pero cada época tiene sus propias nociones sobre el gusto y en el siglo XVIII se le daba el sentido precisamente opuesto: la habilidad que tenía el músico de introducir su propia personalidad –su técnica, su estilo, su maestría musical– en lo que tocaba, fuera una música compuesta por él o no. Pero había límites y según ellos se juzga el gusto del músico. Si realmente quería algo propio a partir del esqueleto de notas que tenía enfrente, tenía buen gusto, si excedía los límites de su responsabilidad haciéndose en una exhibición estúpida, insulsa o sin originalidad, se sospechaba de su gusto (Schonberg, 1990: 25-26).

Así pues, el *gusto*, que regía la composición y, por tanto, la interpretación de la música en el Clasicismo (Rosen, 2010), se sustituyó, durante el siglo XIX, por *expresión*, con sus correspondientes directrices estéticas, dictadas por el nuevo estilo musical:

Lo creativo en el clásico es la elaboración de los temas, el tipo de una construcción formal, por el cual la adopción de un tema o una melodía de otro compositor todavía no es un plagio. Lo creativo en el romántico es, sin embargo, la creación de la melodía. En el Clasicismo, la sucesión de notas es una pieza para la construcción de las ideas; en el Romanticismo, se agota la construcción de ideas en la sucesión de notas (Swarowsky, 1989: 25).

En muchos aspectos, a Beethoven se le puede considerar el primer pianista romántico: violó todas las leyes en nombre de la expresión –porque en el siglo XIX la palabra *expresión* ocuparía el lugar del *gusto* del siglo XVIII–, y pensó en términos de orquesta, y logró efectos orquestales con el piano (Schonberg, 1990: 38).

De esta manera, podría decirse que la expresividad de la música romántica, frente a la de la música clásica, no es más apasionada, sino que surgió a causa de la densidad en varios parámetros simultáneos, en especial, *tempo*, articulación y textura, que incidieron, directamente, sobre el aspecto del discurso musical y, por ende, sobre el poder afectivo de la música.

Así pues, el *tempo* se erige como uno de los parámetros fundamentales de la transición entre Clasicismo y Romanticismo, por lo que, junto a las indicaciones escritas de la partitura, deberían considerarse las convenciones estilísticas que le son propias en cada momento, a partir de las siguientes directrices, es decir, las conclusiones de este estudio:

- Que los *tempi ordinari* del Clasicismo se establecieron como referencia en la música del siglo XVIII como mezcla de *tempo* y carácter.
- Que la fluida articulación romántica posibilitó *tempi* más rápidos en el siglo XIX.
- Que los *tempi ordinari* del Clasicismo eran más lentos que los del Romanticismo.
- Que Beethoven descubrió la necesidad de separar las indicaciones de *tempo* de las de carácter, pero que no fue exhaustivo en las obras de sus últimos años.
- Que las indicaciones de metronomización no son absolutamente fiables y que no indican la misma velocidad para toda la obra, sujeta a diversas alteraciones, como el *rubato*.
- Que el *rubato* es un fenómeno más antiguo de lo que habitualmente se cree, referenciado desde el siglo XVII.
- Que el *rubato melódico*, el más antiguo, es susceptible de aparecer en cualquier tema *cantabile*, que supone un ligero efecto de síncopa entre acompañamiento y melodía, y que aparece en las obras de Mozart, durante el siglo XVIII, cuyo estilo fue adaptado por Chopin en el siglo XIX.
- Que el *rubato estructural*, que afecta al discurso musical por completo, es susceptible de aparecer, como un *ritenuto*, en cambios de frase y/o sección.
- Que el *rubato estructural* resulta más evidente y utilizado, sobre todo, en pasajes de transición del discurso musical, por el contrario, el *rubato melódico* puede aparecer en cualquier tema *cantabile*, de modo que puede resultar más difícil de identificar, pero forma parte del estilo interpretativo de buena parte de los compositores procedentes del período estudiado.

De este modo, reivindicamos, por parte del intérprete, el conocimiento de los códigos *simbólicos* de la partitura, como método de re-creación y co-creación de la obra musical, a través de la herramienta de la escucha.

La algo trivial expresión de los pedagogos «tienes que escucharte mejor» posee en ese momento un significado útil, al referirse a la disponibilidad por separado de los distintos aspectos de la música. Tales aspectos o parámetros son la conducción del *tempo*, el ritmo, la dinámica, la articulación y el timbre (Mantel, 2010: 26).

Así será posible utilizar la capacidad de audición interior, tan necesaria en el proceso de estudio del alumno y, por ende, del futuro intérprete, a partir del manejo del *tempo*, en función de las condiciones estéticas de cada obra, que plantean, siempre, nuevos y apasionantes desafíos.

REFERENCIAS

- Agricola, J.F. (1757). *Anleitung zur Singkunst*. Berlin.
- Ansermet, E. (2000). *Escritos sobre música*. Barcelona: Idea Música.
- Bacon, R. M. (1824). *Elements of Vocal Science, being a Philosophical Enquiry into some Principles of Singing*. London.
- Brendel, A. (2013). *De la A a la Z de un pianista*. Barcelona: Acantilado.
- Chiantore, L. (2002). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza.
- Corri, D. (ca.1810) *The Singers Preceptor*. London.
- Cirillo, A. (2015). *Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. (Tesis, documento no publicado). Universidad de Murcia. Murcia.
- Debussy, C. (2003). *El señor Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza.
- Eigeldinger, J. J. (1986.) *Chopin: pianist and teacher – as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferguson, H. (2003). *La interpretación de los instrumentos de teclado*. Madrid: Alianza.
- Furtwängler, W. (2012). *Sonido y palabra*. Barcelona, Acantilado.
- Gauldin, R. (2009). *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Akal.
- Hiller, J.A. (1774). *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange*. Leipzig.
- Hiller, J.A. (1780). *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig.
- Hudson, R. (2001). *Rubato*. Grove Music Online. London: Oxford University Press.
- Kühn C. (2007). *Tratado de la forma musical*. Madrid: Mundimúsica.
- Lasser, J.B. (1798). *Vollständige Anleitung zur Singkunst*. Munich.

- Madigan, M. (2008). *Un acto de libertad. Charlando con Antoni Ros-Marbà*. Madrid: Ediciones Autor.
- Mantel, G. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid: Alianza.
- Marpurg, F.W. (1755). *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin.
- Metzger, H. K., y Riehn, R. (eds.) (2003). *Beethoven: el problema de la interpretación*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Metzger, H. K. (2003). Restitutio Musicae, en Metzger, H. K., y Riehn, R. (eds.), *Beethoven: el problema de la interpretación*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Nathan, I. (1836). *Musurgia vocalis*. London.
- Reti, R., (1951). *The thematic process in music*. New York: The Macmillan Company.
- Riehn, R. (2003). La relación de Beethoven con el metrónomo en Metzger, H. K., y Riehn, R. (eds.), *Beethoven: el problema de la interpretación*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Riemann, H., (2005). *Manual del pianista*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Rosen, C. (2010). *Música y sentimiento*. Madrid: Alianza.
- Rosen, C. (2005). *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza.
- Rosenblum, Sandra P. (1994) The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries, *Performance Practice Review*: Vol. 7: No. 1, Article 3. DOI: 10.5642/perfpr.199407.01.03
- Schoenberg, A. (1990). *Fundamentos de la composición musical*. Barcelona: Labor.
- Schonberg, H. C. (1990). *Los grandes pianistas*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- Stadlen, P. (2003). Beethoven y el metrónomo, en Metzger, H. K., y Riehn, R. (eds.), *Beethoven: el problema de la interpretación*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Swarowsky, H. (1989). *Defensa de la obra*. Madrid: Real Musical.
- Vela, M. (2018). Códigos simbólicos de la obra musical: influencia sobre la construcción de la interpretación instrumental. *Revista musical de Venezuela*, número 55, pp. 94-118.
- Vela, M. (2017). La noción de paradigma en el estilo musical. *Sinfonía virtual*, Vol. 32.