

## **Abstracts (ordenados alfabéticamente)**

### **El oratorio en Barcelona: espacios y prácticas**

Lluís Bertran Xirau, Universidad de La Rioja

Barcelona destaca musicalmente en el panorama hispánico del siglo XVIII por un cultivo del oratorio particularmente intenso. Se conservan más de 300 libretos publicados en la ciudad entre 1717 y 1808. Aunque esta excepcionalidad ha sido señalada por numerosos autores en el pasado, es aún poco lo que sabemos sobre las dinámicas que acompañaban la creación, la ejecución y la audición de estas obras.

Fueron muchas y muy variadas las instituciones que quisieron solemnizar sus fiestas ordinarias y extraordinarias con oratorios. La interpretación gratuita de oratorios en muchos puntos de la ciudad, tanto en iglesias como en casas particulares, acabó por constituir una parte fundamental de la oferta musical urbana. Hacia 1785 llegaban a 30 las fiestas anuales en las que se ejecutaban uno o varios oratorios. Los de algunos colegios eclesiásticos llegaron a alcanzar gran fama y difusión. Este enraizamiento local del género facilitó la formación de un público asiduo y exigente con el valor estético de las obras, así como un fenómeno de emulación entre las distintas capillas musicales de la ciudad. Ese tipo de funciones extralitúrgicas representaba, además, para los músicos, un jugoso complemento salarial.

¿Qué tipo de prácticas compositivas, performativas y auditivas suscitó el oratorio en Barcelona? ¿Cómo se inscribía el género en el marco ceremonial y programático de la Iglesia? ¿De qué forma convivió y se adaptó su cultivo al desarrollo de otras ofertas musicales, como la de las academias por suscripción o la del teatro? ¿Cómo contribuía a mantener y reforzar las distintas identidades urbanas? Son algunas de las preguntas a las que trataremos de aportar respuestas a partir de un primer estudio seriado de los libretos, poniéndolo en relación con otros testimonios escritos de la época.

### **Concierto, conmemoración, historia: el surgimiento del “concierto histórico” en España**

Juan José Carreras, Universidad de Zaragoza

La audición de música del pasado resulta ser una manifestación más del historicismo del siglo XIX, escasamente explorada hasta la fecha en España. Una parte significativa de

las primeras interpretaciones de “música antigua” en Madrid y Barcelona aparecen ligadas a conmemoraciones históricas de rango nacional como fueron los centenarios de Cervantes, Velázquez o del descubrimiento de América. El estudio de los distintos modos de ejecución y audición de la música histórica en estas celebraciones —en el marco de una ceremonia o como ilustración de una conferencia, por ejemplo— permite un primer acercamiento tanto a la estética y la interpretación como a los distintos usos culturales y políticos de estos repertorios históricos.

### **La crítica musical madrileña y la "nueva musicalidad modernista" a principios del siglo XX**

Teresa Cascudo, Universidad de La Rioja

La primera obra de Claude Debussy que fue escuchada públicamente en Madrid fue el Cuarteto en sol menor (1893), estrenado en 1905 por el Cuarteto Francés en uno de los conciertos de la Sociedad Filarmónica de Madrid, que había sido fundada cuatro años antes. Posteriormente, la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Enrique Fernández Arbós, interpretó, en 1906, el *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), el primero de los *Nocturnes* para orquesta, “Nuages”, en 1908 y el segundo, “Fêtes”, el mes de abril de 1909. Camille Chevillard y l'Orchestre Lamoureux habían dado la primera audición de estas piezas en 1900 en París. Los tres *Nocturnes*, con “Sirènes”, fueron tocados por la Orquesta Filarmónica de Madrid el 10 de mayo de 1916 bajo la batuta de Bartolomé Pérez Casas. Es un número muy reducido de obras que, sin embargo, forman parte del conjunto de piezas representativas de «lo más avanzado de la musicalidad modernista» (en las palabras de Miguel Salvador) que se escucharon en la capital española durante los primeros años del siglo XX. La recepción crítica de la música del compositor francés ha sido objeto de estudios previos, respectivamente de la autoría de José María Laborda (2005) y Maria João Neves (2014), pero el tema está lejos de haberse agotado. De hecho, ambos musicólogos, más centrados en la "reacción" a dicha "musicalidad modernista", han obviado las voces de quienes se pusieron a favor del "debussismo" e intentaron acercarlo a los lectores de sus periódicos. Con la intención de colmar una laguna, por consiguiente, el principal objetivo de esta comunicación será analizar las estrategias discursivas desarrolladas por críticos como el citado Miguel Salvador o Cecilio de Roda, entre otros, para "explicar" las novedades contenidas en las obras de Debussy antes enumeradas. Esta comunicación forma parte del trabajo de redacción de un artículo que tengo que entregar en junio de 2016 y en ella se expondrán resultados

parcialmente presentados en congresos anteriores, realizados este año en París (Maison de la Recherche, Université de Sorbonne) y Córdoba (Universidad de Córdoba, congreso del grupo Música y Prensa de la Sociedad Española de Musicología).

### **La actividad concertística en Cádiz durante el primer tercio del siglo XIX**

Cristina Díez Rodríguez, Universidad Complutense de Madrid

A lo largo del primer tercio del XIX la actividad musical y, en especial, operística gaditana experimentaron un desarrollo extraordinario que situó a Cádiz como uno de los centros más destacados en la España de la época. Varias fueron las circunstancias que motivaron aquella situación: en primer lugar las particulares características de la sociedad gaditana, cuya emergente burguesía tuvo un papel fundamental como mecenas de diversos espectáculos musicales; y en segundo lugar, el intenso tráfico portuario de la ciudad, que mantendría a los diletantes gaditanos al día de las corrientes y gustos musicales imperantes en Europa.

El epicentro de aquella actividad fue el Teatro Principal donde se celebró un significativo número de conciertos y academias de música en los que se solía interpretar piezas de Haydn, Mozart, Beethoven, así como fragmentos operísticos de consagrados autores como Cimarosa o Paisiello. La llegada del repertorio rossiniano a Cádiz en 1817, motivó que los programas se vieran copados de manera casi exclusiva por el maestro de Pesaro. En este punto cabe precisar que ciertos números pertenecientes a Rossini se interpretaron por primera vez en Cádiz antes que en ninguna otra ciudad española.

Otro aspecto destacable de la actividad concertística gaditana son sus intérpretes, responsables de la circulación de ciertos repertorios y, en algunos casos, reconocidos músicos y cantantes procedentes de los principales centros operísticos italianos y de otros Peninsulares como Lisboa y Oporto.

### **Dinero, nombre y honor: las negociaciones del Teatro Real con los cantantes durante 1893**

José María Domínguez, Universidad de La Rioja

La propuesta profundiza en el archivo del empresario del Teatro Real, Ramón de Michelena, cuyo contexto y circunstancias de actuación al frente del coliseo madrileño ya han sido estudiados en un artículo anterior (Acta Musicológica, 2015). El archivo es especialmente rico en correspondencia y documentación administrativa del año 1893, lo

que permite ilustrar las estrategias de negociación entre la empresa y los artistas (cantantes, músicos). Si por una parte la rigidez del repertorio canónico tan duramente criticado desde la prensa invita a pensar en un sistema productivo ágil y eficaz, los casos que se discutirán demuestran que, por el contrario, la programación final era el resultado de un intenso proceso negociador, en tensión continua, condicionado por múltiples factores y agentes intermediarios. Algunos de estos son: los intereses económicos de los representantes (fueran las potentes agencias milanesas o los maridos de las cantantes), de los editores, las agendas de otros teatros europeos, el gusto del público, las novedades internacionales y también el interés y el prestigio artístico de los propios cantantes. Un último aspecto que se discutirá son las desigualdades entre los dos polos que intervenían en cada negociación, haciendo énfasis en las contradicciones del proceso: mientras que en mayo la empresa presiona para que Hariclea Darclée elimine la cláusula de exclusividad de su contrato, en junio obliga a Josefina Huguet a aceptar un contrato poco ventajoso. El marido de ésta escribe entonces con resignación: "lo que no se recoge en dinero, se obtiene en nombre y honor".

### **La hipertrofia diletante de la vida musical de Lisboa: las sociedades de conciertos de la capital portuguesa en los años 40 y 50 del siglo XIX**

Francesco Esposito, CESEM - Universidade Nova de Lisboa

Uno de los fenómenos más interesantes de la vida musical de Lisboa en el siglo XIX está representado por el asociacionismo musical de tipo diletante, fenómeno típicamente decimonónico común a gran parte del mundo occidental. En el caso de Lisboa, lo que parece muy significativo es el extraordinario protagonismo así como también el número notable de asociaciones que, de una manera formal, proponían conciertos de aficionados y que ocupan un espacio y una atención que en otras ciudades eran destinados sobre todo a las *performances* de los profesionales. El asociacionismo será también el instrumento escogido por la clase de los músicos profesionales para defender mejor sus intereses, determinando otro aspecto peculiar de la vida musical de Lisboa en el siglo XIX, a saber, la radicalización del corporativismo de sus músicos profesionales. En 1846, de hecho, la Academia Melpomenense, sociedad de conciertos emanación directa de la clase de los músicos, intentará promover el papel de los músicos profesionales en la vida socio-mundana de la capital y así contrastar el protagonismo de los concertistas diletantes.

Las sociedades de conciertos de los aficionados de la buena sociedad local destacan por una serie de iniciativas muy importantes en el contexto de la capital portuguesa del tiempo como, por ejemplo, las primeras ejecuciones en Portugal de muchas óperas de éxito italianas y francesas y el primer intento de crear una ópera lírica en portugués, constituyendo también un incentivo para la composición de obras vocales e instrumentales por parte de autores portugueses. Sin embargo, la hipertrofia diletante, así como la radicalización del corporativismo de los músicos profesionales, pueden considerarse también el reflejo de la condición de inseguridad y precariedad de la clase de los músicos profesionales portugueses de la época que, durante mucho tiempo, estuvo entre las principales causas de los retrasos en la afirmación de una mentalidad y de una práctica concertística “moderna” en la capital portuguesa.

**Michel’angelo Lambertini y la novedad de los “Conciertos Históricos” con instrumentos antiguos en Lisboa (1906): ¿cosmopolitismo o arqueología musical?**

Cristina Fernandes, INET-md (FCSH-UNL)

Fue en el contexto de la Sociedad de Música de Cámara, establecida en 1899 por Michel’angelo Lambertini (1862-1920) y por un grupo de “aficionados entusiastas”, que tuvieron lugar en Lisboa los primeros “Conciertos Históricos” dedicados al repertorio barroco y clásico, interpretado con instrumentos antiguos. A pesar del interés por la música antigua demostrado por personalidades como la Condesa de Proença-a-Velha (Cascudo 2006) y compartido por figuras como António Lamas, organizador de los conciertos de 1906 con Lambertini, esta fue una iniciativa cuya verdadera dimensión sólo se consolidaría varias décadas más tarde. Sin embargo, tiene especial importancia por su estrecha vinculación con los principios que rigieron la creación de un Museo Instrumental en Lisboa y por su sintonía con iniciativas pioneras de aquella época a nivel europeo. El principal modelo inspirador fue el de la *Société des Instruments Anciens*, fundada por el pianista y clavecinista Louis Diémer, que dio sus primeros conciertos en 1895, después que algunos de sus miembros se hubiesen presentado en la Exposición Universal de París de 1889. La otra sociedad con el mismo nombre, creada en París en 1901 por Henri Casadesus, también actuó en Portugal en 1906 y 1909, en la ciudad de Porto, durante las temporadas del Orpheon Portuense, por donde pasaron asimismo el sexteto *Société des Concerts d’Autrefois* (1908) y Wanda Landowska (en 1909 y 1931). De hecho, fueron dos instrumentistas de la primera de estas sociedades — el belga Louis Van Waefelghem (viola de amor) y el francés Georges Papin (viola da

gamba) — quienes viajaron hasta Lisboa para tocar en los “conciertos históricos” y a los cuales se unieron los portugueses António Lamas (2ª viola de amor), Hernâni Braga (clave) y la cantante Berthe Daupias en la interpretación de obras de Rameau, Couperin, Locatelli, Caix d’Hervelois, Bach, Gluck, Haydn y Mozart.

La comunicación se centrará en el proceso y en los criterios que dieron origen a los “Conciertos Históricos” de 1906, fruto de la mentalidad cosmopolita de Lambertini y de sus compañeros, y en su recepción en la prensa periódica, sin perder de vista otras iniciativas del mismo género en el contexto ibérico e internacional.

### **La edición práctica como un nuevo escenario interpretativo a comienzos del siglo XX. El caso de *Classiques Espagnols du Piano* de Joaquín Nin**

Sonia Gonzalo Delgado, Universidad de Zaragoza

En una época en la que las grabaciones eran escasas y la programación de repertorios pre-románticos incipiente, las pioneras ediciones prácticas de música antigua nos ofrecen una reveladora – y hasta ahora inexplorada – aproximación a las diferentes posturas interpretativas de estos repertorios, más si tenemos en cuenta que en muchos casos fueron realizadas por compositores e intérpretes que programaban las obras editadas en sus recitales y que, por las características de las ediciones y del repertorio estaban destinadas a un mercado amateur.

Un caso representativo es el de los *Classiques Espagnoles du Piano* (Max Eschig, 1925, 1928) editados por Joaquín Nin en París. Estas ediciones se sitúan a medio camino de su carrera como intérprete especializado en repertorios antiguos. Algunas de las piezas incluidas habían sido anteriormente programadas e interpretadas en conjunción con obras de J.S. Bach, D. Scarlatti y los clavecinistas franceses en numerosos recitales por Europa. Esta ponencia pretende reconstruir en la medida de lo posible la opción interpretativa que Joaquín Nin aplicó a la recuperación de los compositores del pasado. La contextualización y análisis comparativo de sus ediciones con las ediciones que el pianista hispano-cubano empleó en sus recitales – como la edición Longo de sonatas de Scarlatti (Ricordi, 1906-1913), la edición de Saint-Saëns de *Pièces de clavecín* de Philippe Rameau (Durand, 1895) o la edición de Wilhelm Rust del Concierto para tecla en re menor BWV 1052 para la Bach-Gesellschaft Ausgabe (1869) – así como con ediciones coetáneas de repertorios similares – como la *Antología de Organistas Clásicos Españoles* de Felipe Pedrell (Ildefonso Alier, 1908) o las 33 Sonatas de Domenico Cimarosa revisadas por Felice Boghen (Max Eschig, 1928) – nos

permitirán avanzar un paso más en el conocimiento de los primeros estadios de la interpretación historicista de la música antigua en España.

#### **40 años de "música antigua" en España (1975-2015): programación, recuperación y recepción de repertorio hispano del siglo XVIII**

Ana Lombardía, Universidad de La Rioja

Desde 1975 han proliferado los festivales de música antigua a lo largo y ancho de la geografía española, desde Sevilla o Baeza hasta Gijón, Zamora o los Pirineos. Se detecta una mayor concentración en Cataluña, sede del principal centro educativo en este terreno (ESMUC) y de empresas privadas e iniciativas turísticas relacionadas. La etiqueta "música antigua" se entiende de modo muy flexible, siendo programados repertorios de una amplia cronología (siglos XII-XVIII) y procedencia. Uno de los ganchos comerciales de estos festivales es la recuperación del patrimonio musical hispano e incluso local, en parte debido a la fuerte vinculación con administraciones públicas. Dada la escasa tradición interpretativa de estos "re-estrenos absolutos", los músicos tienen una gran libertad creativa, pero también asumen la responsabilidad de ir construyendo un nuevo canon sonoro.

Esta investigación pretende trazar un mapa actual de las aproximaciones a la música compuesta en España durante el siglo XVIII en los festivales especializados del país, analizando las decisiones tomadas por programadores e intérpretes y su recepción por parte del público y la crítica. Para una primera fase del estudio se han seleccionado una serie de fuentes y cuestiones a debatir en el seminario. Entre las fuentes destacan los textos promocionales de los propios festivales y los informes de la Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua (GEMA). Entre otras preguntas, serán planteada las siguientes:

¿Cómo condiciona la gestión de cada festival la elección del repertorio? ¿En qué proporción se interpreta música compuesta en España, y cuánta del XVIII? ¿Se han ido consolidando tendencias interpretativas concretas para este repertorio? ¿Cómo se entiende la idea de "recuperación"? ¿Cómo acoge el público estas iniciativas?

#### **¿Qué son los performance studies?**

Miguel Ángel Marín, Universidad de La Rioja

Los performance studies están impulsando un profundo cambio en la musicología reciente (y también en otras disciplinas como el teatro). Hasta el punto de que

cuestionan una de las premisas fundamentales al reivindicar —en palabras de Nicholas Cook— el paso de una orientación tradicional que entiende la música como texto a otra más reciente que considera la música como interpretación. Esta perspectiva, con consecuencias de calado para la disciplina, toma pues el mismo acto performativo como objeto central de estudio. Este giro conceptual desafía las metodologías establecidas y las prácticas académicas, al tiempo que abre un panorama desconocido de nuevas perspectivas de estudio que, sin embargo, hasta la fecha apenas han tenido impacto en la investigación española. Esta comunicación, concebida como un *work in progress*, quiere presentar una panorámica de los nuevos campos de investigación que se abren con los performance studies en un intento por clasificar las problemáticas y retos a los que se enfrenta una musicología interesada en este reciente ámbito de investigación.

### **El repertorio de los conciertos públicos de Madrid a finales del siglo XVIII. Nuevas perspectivas para su reconstrucción**

Josep Martínez Reinoso, Universidad de La Rioja

La Biblioteca Histórica de Madrid, aunque es mayormente conocida por albergar música de comedias, tonadillas y sainetes, contiene muchos materiales musicales relacionados con los conciertos celebrados en los teatros de Madrid entre 1767 y 1808. Estos materiales, la gran mayoría hasta ahora desconocidos, han pasado desapercibidos a causa del tipo de catalogación de los fondos musicales de los teatros que realizó en su momento el musicólogo José Subirá (tarea que no pudo completar y que, a pesar de ello, es la base del actual catálogo de la biblioteca). La comunicación presenta los resultados del proceso de cotejo de correspondencias entre los materiales de concierto recientemente identificados y los avisos de conciertos del *Diario de Madrid*, proceso que ha permitido reconstruir con un alto grado de detalle el repertorio ejecutado en este periodo y del que se obtienen nuevas perspectivas sobre las características programáticas del establecimiento del concierto público en Madrid.

### **Organización y gestión de la música de cámara en la Corte de Fernando VII**

Judith Ortega, ICCMU-Universidad Complutense de Madrid

Este trabajo plantea una primera aproximación al estudio de la música camerística en la Corte de Fernando VII, apenas estudiada hasta el momento. De hecho, se tienen muy pocas noticias sobre la actividad relacionada con la música profana promovida en este contexto. Esta investigación pretende iluminar, así, una etapa de la música en el ámbito

cortesano como un espacio habitual de celebración de conciertos (entendidos estos en su sentido más amplio) donde se cultiva repertorio vocal e instrumental.

En esta comunicación me centraré sobre todo en el estudio de algunos aspectos relacionados con la organización de las actividades vinculadas a la Real Cámara, departamento de la Casa Real del que depende en su mayor parte la práctica de la música profana. Explicaré las variadas denominaciones que reciben los distintos tipos de actividades relacionadas con el concierto y sus posibles significados. En relación a los músicos, además de presentar a los que ocupan un lugar preeminente, como Francisco Brunetti, Francesco Federici y Carlo Marinelli, examinaré qué papel asumen en la organización, gestión y programación de música.

Finalmente, plantearé el estudio de otros aspectos relacionados con el repertorio, la programación y los espacios de interpretación, en relación a las fuentes disponibles, para poderlo llevar a cabo.

### **El papel del crítico - compositor en los discursos sobre nueva música en Madrid en las primeras décadas del siglo XX**

María Palacios, Universidad de Salamanca

Como es sabido, la prensa periódica en Madrid y Barcelona en las primeras décadas del siglo pasado creció exponencialmente en número e impacto social<sup>1</sup>. Dentro de este desarrollo, también la crítica musical como género vivirá unos años especialmente importantes para la legitimación y configuración de un repertorio concreto. En mi propuesta abordaré brevemente los distintos discursos que surgen en Madrid a principios de siglo en torno a la nueva creación, en los que se desarrollaron una serie de conceptos y realidades que se alejaban de los decimonónicos textos centrados fundamentalmente en el teatro lírico. En estos artículos de prensa se pretendía marcar, desde la inmediatez característica del medio, un nuevo marco conceptual en torno a otras tradiciones musicales que disponían de menor trayectoria y espacios de representación pública, como eran la música sinfónica y de cámara. Dentro del repertorio y discursos vigentes en la prensa de estos años en la capital, se pondrá el foco especialmente en un perfil de crítico concreto, el crítico-compositor, y un tipo de música determinada, “la música nueva” (cuyo repertorio, finalidades, compositores, estéticas e ideología no serán compartidos en todos los textos). De esta forma, se pondrá

---

<sup>1</sup> Ver al respecto el clásico trabajo de Desvois, Jean Michel. *La prensa en España (1900-1931)*. Madrid: Siglo XXI, 1977

especial atención a cómo los discursos en prensa de autores como Turina, Falla, Mantecón, Halffter, Bacarisse o incluso Villar y Salazar (quienes ejercieron más como críticos pero también tendrán un catálogo de composiciones importante) configuraron una serie de conceptos e ideologías relacionadas con un tipo de creación musical, que para ellos estaba vinculado con lo que tenía que hacer el compositor de su época. Estos aspectos, en cierta medida, aunque no en todos los casos, también estaban relacionados con parte de sus partituras.

Planteo la propuesta como ‘work in progress’, donde se pondrá el foco especialmente en los problemas metodológicos y conceptuales de este tipo de trabajo, más allá de los contenidos concretos. Me centraré así en cómo se han tratado los discursos críticos de estos autores en los estudios musicológicos<sup>2</sup>, qué elementos se podrían desarrollar con más profundidad o de qué forma la interrelación de estos discursos permitiría un análisis más profundo del significado en la época de ese repertorio. Por último, y con especial énfasis, se plantearán problemas metodológicos en torno a cómo realizar este tipo de trabajo: tipos de enfoques, perspectivas de análisis, reflexiones en torno al análisis de los discursos, y otros aspectos similares.

### **La grabación como una copia sin original. El concierto y su simulación hiperreal a través del disco.**

Pablo L. Rodríguez, Universidad de La Rioja

La perfección que escuchamos habitualmente en las grabaciones ha cambiado profundamente nuestras expectativas acerca de cómo suena realmente la música en vivo. En cierto sentido, la grabación de música clásica refleja a la perfección lo que el filósofo francés Jean Baudrillard ha llamado el tercer orden de simulación: el primero sería una copia que puede distinguirse de la realidad, como el mapa de un país; el segundo simula con tal perfección la realidad que impide su distinción, como sucede en el famoso cuento de Borges *Del rigor de la ciencia* donde unos cartógrafos dibujan un mapa tan detallado que llega a cubrir exactamente todo el territorio; el tercer orden produce lo hiperreal, es decir, una situación donde el mapa precede al territorio y donde la copia precede a la realidad. En mi intervención ofreceré una reflexión histórica y estética acerca de cómo la grabación se ha desarrollado en paralelo pero también en

---

<sup>2</sup> Se tendrán en cuenta los trabajos de autores como Alfredo Morán en torno a Turina, Christine Heine sobre Bacarisse, Laura Prieto sobre Mantecón, Emilio Casares y Consuelo Carredano sobre Salazar o Elena Torres en torno a Manuel de Falla.

perpendicular al concierto. Se pretende avanzar hacia la comprensión de la situación actual donde los discos simulan conciertos que no existen ni han existido nunca, como si fueran copias sin original.

### **“Obertura a la Misa del Gallo”: interpretación de música orquestal en las ceremonias religiosas de la Catedral de León entre 1770 y 1820**

Héctor Santos, Universidad de La Rioja

Entre 1770 y 1820, la Catedral de León fue un importante centro religioso donde se recibía, componía e interpretaba música orquestal. Diversas fuentes documentales y los repertorios musicales conservados en esta institución corroboran la existencia de esta triple práctica. Pero éste no fue un caso aislado. Las investigaciones realizadas en otras catedrales, así como las evidencias que presentan los repertorios conservados en distintos archivos demuestran que la práctica instrumental fue un fenómeno común en los entornos catedralicios. Esta comunicación se centra concretamente en el ámbito de la interpretación y plantea la cuestión de los momentos ceremoniales específicos en los que podía integrarse la música orquestal. Aunque el caso de estudio es la catedral leonesa, se contrastará con información procedente de otros centros catedralicios.

### **Tic o tic-tac: el tiempo como carácter o como velocidad**

Thomas Schmitt, Universidad de La Rioja

Uno de los pilares de la interpretación de la música instrumental del siglo XVIII y parcialmente del XIX es el carácter intrínseco de la composición, que se manifiesta en múltiples elementos musicales (tonalidad, compás, textura, etc.). Y es este carácter el que, en última instancia, condiciona el tiempo como velocidad. Sin embargo, con la invención del metrónomo las prioridades cambian, pese a que no queda del todo muy claro cómo los compositores entendían exactamente el tiempo. En este *paper* se discuten algunos problemas vinculados con la "metronomización" de las obras y se proponen posibles soluciones interpretativas.