

bemol, opus 7, de Chopin, representa un tipo de melodía que, por sus amplios intervalos y sus saltos, se adapta más a los instrumentos que a la voz. (*Opus*, abreviatura: *Op*, del latín “obra”, se usa junto con un número para indicar el lugar cronológico de la pieza —o de un grupo de piezas— dentro de la producción de un compositor; el número de *opus* se puede referir al orden de composición o al orden de publicación.) Nótese el contraste entre esta melodía y la actividad restringida del *Preludio en Mi menor* de Chopin, que se mueve en su mayor parte paso a paso y dentro de cortos intervalos. Un buen ejemplo de cómo el ritmo puede hacer memorable una melodía lo ofrece el coro del “Aleluya” del *Mesías* de Haendel. El ritmo, agudamente definido, sobre la palabra “Aleluya”, repetida una y otra vez en el transcurso de la pieza, se graba indeleblemente en la mente del que lo escucha.

“La melodía —escribe el compositor Paul Hindemith— es el elemento en el cual se revelan más clara y obviamente las características personales del compositor”. La melodía es, pues, la unidad esencial de la comunicación en la música: a través de ella se transmite el significado del compositor al oyente.

4 Armonía: espacio musical

“La música, para crear armonía, debe investigar lo desacorde”.

PLUTARCO.

Estamos acostumbrados a escuchar melodías que se destacan sobre un fondo de armonía. Al movimiento de la melodía, la armonía añade otra dimensión: profundidad. La armonía es a la música lo que la perspectiva a la pintura. La armonía introduce la impresión de espacio musical. La función de soporte de la armonía se hace evidente cuando un cantante acompaña su melodía con los acordes de la guitarra o del banjo, o cuando un pianista toca la melodía con su mano derecha mientras la izquierda toca los acordes. Nos damos cuenta si toca un acorde equivocado, pues en ese punto sentimos que se ha roto la necesaria unidad entre melodía y armonía.

La *armonía* atañe al movimiento y a la relación de los intervalos y acordes. Un *intervalo* puede ser definido como la distancia y relación entre dos notas. En la escala *do-re-mi-fa-sol-la-si-do*, el intervalo *do-re* es de segunda, *do-mi* de tercera, *do-fa* de cuarta, *do-sol* de quinta, *do-la* de sexta, *do-si* de séptima, y de un *do* al siguiente hay una octava. Las notas del intervalo pueden tocarse en sucesión o simultáneamente.

Un acorde puede ser definido como una combinación de tres o más notas que constituyen una unidad armónica aislada. Así como el arco en arquitectura descansa sobre columnas, la melodía se desarrolla sobre los acordes de soporte: la armonía. La línea melódica constituye el aspecto horizontal de la música; la armonía, compuesta de bloques de tonos o notas (acordes), constituye el aspecto vertical:

La función de la armonía

Un acorde adquiere significación sólo en relación con los demás acordes, es decir, sólo en cuanto a que uno conduce al otro. La armonía, por lo tanto, implica movimiento y progresión. En un sentido más amplio, la armonía implica la organización total de tonos en una obra musical, de forma tal que se traduzcan en orden y unidad.

El acorde más común en nuestra música es una cierta superposición de tres notas llamada *acorde de tres sonidos* o *triada*. Dicho acorde puede construirse combinando el primero, tercero y quinto grados de la escala *do-re-mi-fa-sol-la-si-do*: *do-mi-sol*. Un acorde de tres sonidos puede estar constituido por el segundo grado (notas 2-4-6 o *re-fa-la*); por el tercer grado (notas 3-5-7 o *mi-sol-si*); o por cualquiera de los otros grados de la escala.

El acorde de tres sonidos es una estructura básica en nuestra música. “En el mundo de los tonos —opina un conocedor— el acorde de tres sonidos corresponde a la fuerza de gravedad. Sirve como nuestro constante punto de referencia o unidad de medida, y como nuestra meta”.

Aunque el acorde de tres sonidos es un bloque vertical de sonido, sus tres tonos aparecen a menudo horizontalmente como una melodía. Las tres primeras notas del *Vals del Danubio Azul* forman un acorde de tres sonidos, así como las tres primeras del *Himno Nacional Mexicano* (sobre la palabra “me-xi-ca-nos”). Cuando el tono más bajo o raíz del acorde es duplicado una octava más arriba, tenemos una versión de cuatro tonos del acorde de tres sonidos. Esto sucede en un pasaje de *Allá en el rancho grande* sobre las sílabas “co—mo los u. . .”.

Melodía y armonía no funcionan independientemente una de la otra, por el contrario, la melodía implica la armonía que va con ella, y cada una influye constantemente sobre la otra.

Acordes activos y pasivos

La música es un arte de movimiento. Para tener significado, el movimiento debe tener una finalidad. Durante siglos, los músicos han tratado de dotarlo de un sentido que dé significado a la progresión de los acordes.

En el capítulo anterior observamos que diversas melodías terminaban —es decir, llegaban a un punto de reposo— sobre el tono central. Éste es el *do* que viene al principio y al final de la escala *do-re-mi-fa-sol-la-si-do*. El acorde de tres sonidos de *do* (*do-mi-sol*) es el primer acorde o *tónica*, que funciona como acorde de reposo. Pero el reposo tiene significado solamente en relación con la actividad. El acorde de reposo se contrapone a otros acordes que son activos. Los acordes activos buscan ser complementados, o *resueltos*, en el acorde de reposo. Este deseo de resolución es la fuerza dinámica de nuestra música. Le da forma al movimiento hacia adelante y le imparte dirección y meta.

El quinto grado de la escala *do-re-mi-fa-sol-la-si-do* es el principal representante del principio activo. Por lo tanto, obtenemos dos puntos principales: el acorde de tres sonidos activo en *sol* (*sol-si-re*), *v* acorde o *dominante*, que busca ser resuelto en el acorde de tres sonidos de reposo en *do*. La *dominante*, moviéndose hacia la *tónica*, constituye una fórmula compacta de actividad, un movimiento que llega al reposo.

Hemos visto que la cadencia es un punto de reposo dentro de la melodía. Este punto de reposo es subrayado por la armonía. Por ejemplo, una *dominante* resolviéndose en *tónica* es la cadencia final más común de nuestra música. La escuchamos una y otra vez al final de muchas composiciones que datan de los siglos XVIII y XIX. Después de generaciones de condicionamiento, hemos llegado a tener la certeza de que un acorde activo se resolverá en el acorde de reposo.

A continuación presentamos la estructura armónica de la conocida canción de ronda infantil *Matarile-rile-rón*, que posee una progresión sencilla de *tónica* a *dominante* y viceversa.

Amo	a-tó	Matarile-rile-rón
I ———	V ———	I ———
Qué quiere us-ted	Matarile-rile-rón. . .	
I ———	V ———	I ———

La triada de sonidos construida en el cuarto grado (*fa*) de la escala (*fa-la-do*) se conoce como el *IV* acorde o *subdominante*. La

progresión *IV—I* crea una cadencia menos decisiva que la anterior. Es familiar para nosotros a través de los dos acordes asociados con el “Amén” que se canta a menudo al final de los himnos. Generalmente se usa también a la mitad de una frase; en este caso el acorde casi siempre pide su resolución a la *tónica* (*I*) o a la *dominante* (*V*), como se muestra en la conocida canción popular *La Llorona*:

Ay de mí llo-rona, llorona,	
I ———	IV ———
llo-rona llévame al río.	
— I ———	V ———

Concordancia y disonancia

Como hemos visto, el movimiento armónico es originado por la tendencia de los acordes activos a ser resueltos en los acordes de reposo. Este movimiento recibe su máximo ímpetu con la *disonancia*. *Disonancia* es movimiento y actividad, mientras que *concordancia* es relajación y plenitud. El acorde disonante crea tensión, el acorde concordante la resuelve.

La *disonancia* inyecta en la música la tensión necesaria; sin ella las obras serían intolerablemente aburridas e insípidas. La *disonancia* es a la música lo que el suspenso y el conflicto son al arte dramático. Crea las áreas de tensión sin las cuales las áreas de relajación no tendrían significado. Una complementa a la otra; ambas son parte necesaria del todo artístico.

En general la música se ha vuelto más disonante a través del tiempo, y eso es fácil de comprender. Una combinación de tonos que sonaba extremadamente estridente cuando se le introdujo por primera vez empezó a parecerlo menos al ser escuchada muchas veces, y acabó por convertirse en algo familiar. Como resultado, la generación posterior de compositores tenía que encontrar combinaciones de tonos aún más disonantes para producir la misma tensión que sus predecesores. Este proceso se ha ampliado a través de los siglos y se hace aparente cuando escuchamos, sucesivamente, música de diferentes épocas. Por ejemplo, el “Sanctus” de la *Missa Ascendo ad Patrem* de Palestrina (fines del siglo XVI) posee toda la calma seráfica que asociamos con la música sacra de ese compositor; sin embargo, debe haber sonado mucho más disonante a los oídos de los contemporáneos de Palestrina de lo que nos



La armonía imprime a la música un sentido de profundidad, como la perspectiva en la pintura. *La Avenida, Middleharnis*, pintura de Meindert Hobbema (1638-1709). (Cortesía de los administradores de la National Gallery, Londres).

suenan a nosotros. Si después escuchamos el segundo movimiento de *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart o el dueto "Là ci darem la mano" de su ópera *Don Giovanni* (ambas obras datan de 1787), la armonía nos parecerá consonante, aunque en menor grado que la obra de Palestrina. En el Preludio a su drama musical más romántico, Wagner trató de expresar la aspiración sin esperanza de Tristán por Isolda (1859). Allí encontramos un nivel más alto de *disonancia* que en la música de Mozart. Finalmente, como un ejemplo de *disonancia* en el siglo xx, escuchemos la "Danza de los adolescentes" de *La Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky (1913). Esta pieza nos demostrará la distancia que separa a la música de nuestro siglo —en lo que se refiere a tensión disonante— de la música de épocas anteriores.

La armonía es un fenómeno mucho más complicado que la melodía. Históricamente apareció mucho más tarde, hace unos 1000 años. Su desarrollo verdadero tuvo lugar sólo en Occidente. La música del Oriente, hasta nuestros días, es predominantemente melódica. En realidad, podemos considerar que la armonía (es-

cuchar en profundidad) es el mayor logro de la música occidental, así como la perspectiva (mirar en profundidad) constituye el logro principal de la pintura. Nuestro sistema armónico ha avanzado incesantemente durante los últimos diez siglos. Hoy en día se está ajustando a nuevas necesidades. Éstas constituyen el último capítulo en el milenar intento del hombre para imponer leyes y orden sobre los crudos materiales de que se compone el sonido, para organizar los tonos en forma tal que puedan manifestar una idea de unidad, una imaginación selectiva y una mente razonadora.

5 Ritmo: tiempo musical

"En el principio era el ritmo".
HANS VON BÜLOW

Ritmo —la palabra significa "fluir" en griego— es el término que usamos para referirnos al desplazamiento controlado de la música en el tiempo. La duración de los sonidos, su frecuencia y la regularidad o irregularidad con la cual suenan determinan el ritmo de un pasaje musical. El ritmo es el elemento musical más cercano al movimiento del cuerpo, a la acción física. Sus patrones más simples pueden tener un efecto hipnótico para nosotros si se repiten una y otra vez. Por esta razón, al ritmo se le ha llamado el latido de corazón de la música, el pulso que indica vida. Es este aspecto del ritmo lo que la gente tiene en mente cuando dice de un músico que "tiene ritmo", dando a entender con ello una cualidad electrizante, una vitalidad casi independiente de las notas. Sin embargo, como la música es un arte que existe sólo en el tiempo, el ritmo en su sentido más amplio controla todas las relaciones existentes dentro de una composición, hasta el más pequeño detalle. De allí la declaración de Roger Sessions de que "una adecuada definición del ritmo constituye casi una definición de la música misma".

La naturaleza del ritmo

Es el ritmo lo que hace que la gente marque el paso cuando oye a una orquesta, o que mueva la cabeza o los pies o dé golpes a compás. El ritmo desencadena nuestros reflejos motores aun si no respondemos con movimiento físico real. Lo sentimos dentro de nosotros como una especie de movimiento ideal; parece que bailamos sin levantarnos de nuestras sillas.

El ritmo surge de la necesidad de orden inherente a la mente humana. Automáticamente imponemos un patrón al ruido de las

ruedas de un tren o al tic-tac del reloj. Percibimos esos sonidos como una pulsación regular de golpes fuertes y débiles. De hecho, nuestra percepción del tiempo la organizamos por medio del ritmo.

Los antiguos reconocían en el ritmo el principio creador del universo, manifestado tanto en el movimiento de los planetas como en el ciclo de las estaciones y mareas, de la noche y del día, del deseo y la tranquilidad, de la vida y la muerte. Sin embargo, esos ritmos enmarcaban una existencia que a menudo carecía de propósito y significación. Los ríos se desbordaban sin razón aparente, los rayos caían y los enemigos mataban. Expuesto al capricho de un destino implacable, el hombre inventó para sí mismo un universo ideal donde el orden divino reinaba y lo inesperado estaba excluido. Este universo era el arte, y el principio que lo controlaba era el ritmo. Las proporciones simétricas de la arquitectura, los grupos equilibrados de la pintura y la escultura, los diseños de la danza, los metros regulares de la poesía, cada uno dentro de su propia esfera, representa la necesidad —profundamente arraigada— que el hombre tiene de un orden rítmico. Pero es en la música, el arte del movimiento ideal, donde el ritmo encuentra su más rica expresión.

Métrica

Si vamos a entender el fluir de la música a través del tiempo, el tiempo debe estar organizado. El tiempo musical se organiza en una unidad básica de duración, conocida como *pulsación* o *tiempo de compás* —la pulsación regular en la cual podemos mover los pies. Algunos tiempos son más fuertes que otros y se les conoce como *tiempos acentuados* o *fuertes*. En gran parte de la música que escuchamos, estos tiempos fuertes ocurren a intervalos regulares —cada segundo tiempo, cada tercer tiempo, cada cuarto tiempo, y así sucesivamente—, y por eso los percibimos en grupos de 2, 3, 4 o más. Estos grupos se llaman *compases* y cada uno contiene un número determinado de tiempos. El primer tiempo de un *compás* recibe por lo general el acento más fuerte.

La *métrica*, por lo tanto, indica los patrones fijos de tiempo dentro de los cuales se desarrolla la música. Dentro del marco métrico, el ritmo fluye libremente. En una orquesta de baile el tambor puede sonar dentro de un patrón regular con un acento en el primer tiempo de cada compás, mientras que el trompetista u otro solista toca una melodía que contiene muchas notas de diversa duración que fluyen libremente por encima del patrón regular. Juntos, el tambor y la trompeta articulan el ritmo o fluir general de la música. Podemos decir que todos los valsés tienen la misma medi-

da: UNO-dos-tres. Dentro de la métrica, sin embargo, cada vals sigue su propio diseño rítmico.

Aunque la métrica es un elemento del ritmo, es posible observar una sutil diferencia entre ambos si hacemos una comparación con la poesía. En la lectura métrica de un poema, como en estas líneas de Ramón López Velarde, se observa un patrón regular de sílabas acentuadas e inacentuadas:

**Pátria: tu mutilado terrítório
se viste de percál y de abalórío.**

Por otra parte, cuando leemos rítmicamente, ponemos en relieve la fluidez natural del lenguaje dentro de la métrica básica y, lo que es más importante, el significado expresivo de las palabras. Ésta es la distinción que el crítico inglés Fox-Strangways tenía en mente cuando observó: “Una melodía —tal vez un *reel* irlandés— tiene una medida estricta, o la gente no la podría bailar correctamente; sin embargo, si no tuviera también ritmo, no la podrían bailar apasionadamente”.

Patrones métricos

Los patrones métricos más sencillos, en música como en poesía, dependen de la recurrencia del acento. El más sencillo de todos es la sucesión de tiempos en la cual uno fuerte alterna con uno débil: UNO-dos, UNO-dos o, en la marcha, IZQUIERDA-derecha, IZQUIERDA-derecha. Esto se conoce como *medida doble* o *compás binario*, y a menudo se le encuentra como un tiempo de dos-cuartos (2/4). El patrón binario aparece en muchas canciones infantiles y en marchas. En *La víbora de la mar*, tenemos un ejemplo:

los de-ade	-lante	corren	mucho-y		
dos	UNO	-dos	- UNO	-	
los de-a	-trás-se	queda	-rán,	trás	trás. .
dos	UNO	- dos	UNO	-dos	UNO. .

La mejor manera de percibir el ritmo es sentirlo a través de la respuesta física con un movimiento de la mano hacia abajo (UNO) y otro hacia arriba (dos).

El *compás binario* o medida doble contiene, por lo tanto, dos tiempos con el acento, por lo general, en el primer tiempo.

Otro patrón rítmico básico es el de tres tiempos, cuyo acento cae normalmente sobre el primer tiempo. Este es el patrón de tres cuartos (3/4), que se asocia tradicionalmente con el vals y el minueto. Veamos la estructura rítmica de la popular canción *Cielito lindo*, y la *Canción Mixteca*:

por	qué	can	tán	- do	se a	lé	- gran
tres	UNO-	dos - tres	UNO-	dos - tres	UNO-	dos -	
cie	li	- to	lín	- do	los	co	-
tres	UNO-	dos - tres	UNO-	dos - tres	UNO-	dos -	
ra	zô	- nes	...				
tres	UNO-	dos - tres					
qué	lé	- jos	es	tóy	del	sué	lo
tres	UNO-	dos - tres	UNO-	dos - tres	UNO-	dos -	
don	dé	he	na	cí	- do	...	
tres	UNO-	dos - tres	UNO-	dos - tres			

La medida cuádruple se conoce también como *medida común* y contiene cuatro tiempos. En este compás el acento principal cae en el primer tiempo, con un acento secundario sobre el tercer tiempo: UNO-dos-TRES-cuatro. Esta medida (4/4) se encuentra en muchas melodías conocidas. Veremos un ejemplo en la canción popular *La Adelita*:

Si Ade	lí	ta se	fue	-	ra con	ó	- tro
cuatro	UNO-	dos	tres-	cuatro	UNO-	dos	- tres
la segui	rí	- a	por tierra	y por	már		
cuatro	UNO-	dos - tres	- cuatro	UNO-	dos - tres		
si por	már	en un	bu	- que de	gué	- rra	
cuatro	UNO-	dos - tres	- cuatro	UNO-	dos - tres		
si por	tié	rra en un	tren	mili	tar		
cuatro	UNO-	dos - tres -	cuatro	UNO-			

Las medidas o compases dobles, triples y cuádruples se conocen como *compases simples*. Los *compases compuestos* poseen 5, 6, 7 o más tiempos por compás, con acentos primarios y secundarios marcando el patrón rítmico. La medida compuesta más frecuentemente utilizada es la de seis cuartos (6/4) o seis octavos (6/8). Es-

ta medida se distingue a menudo por un amable efecto de fluidez. Un ejemplo de ello lo constituye *Yo vendo unos ojos negros*:

yo	vén	-do u	-nos	o	-jos
seis	UNO	-dos	-tres	-cuatro	-cinco -
	né	-gros			
seis	UNO	-dos	-tres	-cuatro	-cinco -
quién	mé	los	quie	-re	com
seis	UNO	-dos	-tres	-cuatro	-cinco -
	prár	...			
seis	UNO	-			

Se pueden escuchar ejemplos de compases binarios en la *Marcha militar* de Schubert, en la *Danza húngara No. 5* de Brahms y en la gavota de la *Suite No. 3* de Bach. De la medida de tres tiempos hay ejemplos en el minueto de *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart, en la *Mazurca No. 1 en Si bemol, opus 7* de Chopin y en el *Vals Emperador* de Johann Strauss. La "Marcha triunfal" de *Aída* de Verdi es un buen ejemplo de la medida 4/4, como lo es también la marcha de *El amor por tres naranjas* de Prokofiev. Para ejemplos de 6/8 escuchemos la "Mañana" de la *Suite No. 1* de Peer Gynt de Grieg, o la *Canción veneciana* de Mendelssohn. Cuando la medida de 6/8 se toca a mayor velocidad, el oído percibe los 6 tiempos en dos grupos de tres, así que el efecto es similar al de una medida de 2/2. Un ejemplo de ello está en la giga de la *Suite No. 3* de Bach.

Las medidas o compases arriba mencionados se encuentran con frecuencia en la música folklórica y en la música culta de los siglos XVIII y XIX.

Síncopas

En la música basada en ritmos de danza la métrica debe estar muy claramente definida. Así tenemos acentos tan marcados en una pieza como la *Danza húngara No. 5* de Brahms, o la *Mazurca en Si bemol* de Chopin. Por otra parte, las piezas líricas adquieren un efecto más fluido al no marcar los acentos demasiado fuerte, como en la "Mañana" o en la *Canción veneciana*. En el conocido *Clair de Lune (Claro de luna)* de Debussy casi no existe un acento, y la métrica fluye, como en un ensueño, de un compás al siguiente.

Los compositores han inventado muchas formas para evitar que el acento recurrente se vuelva monótono. Dentro de los compases han usado patrones rítmicos cada vez más complejos, y han aprendido a variar los tiempos básicos de muchas y muy sutiles maneras.

El procedimiento más común es la *síncopa*. Este efecto denota un cambio deliberado del acento normal, debido a la colocación de uno o más acentos sobre las partes de un compás que no se encuentran comúnmente acentuadas. Es de hacer notar que existen varios casos en que ella se produce. Uno muy típico es cuando aparece una diferencia de valores entre las figuras. A través de esta irregularidad se logra que el acento entre en conflicto con el patrón que existe en la mente del oyente. El placer de ver satisfecha su expectación se abandona ante el placer igualmente importante de ser sorprendido. La *síncopa* ha formado parte de la música europea durante siglos, y fue utilizada por los grandes maestros con gran sutileza. En la mente popular se asocia con los ritmos de danza de la música afroamericana, a partir de la cual evolucionó el jazz.

La música es, pues, un arte de movimiento, de progresión en el tiempo. El ritmo —la organización artística del movimiento musical— impregna todos los aspectos del proceso musical. Le da forma a la melodía y a la armonía y une las partes dentro del todo: las notas dentro de los compases, los compases dentro de la frase y las frases dentro de los períodos. A través del poder del ritmo, el compositor logra una dimensión en el tiempo que es comparable a lo que el pintor, el escultor y el arquitecto logran en el espacio. El tiempo es la dimensión crucial en la música, y su primera ley es el ritmo.

6 Tempo: velocidad musical

“La función del director de orquesta está comprendida, en su totalidad, en la habilidad que posea para indicar el *tempo* correcto”.

RICHARD WAGNER

La métrica nos indica cuántos tiempos hay en el compás, pero no nos dice si esos tiempos ocurren lenta o rápidamente. El *tempo*, que significa la velocidad, el paso de la música, nos da la respuesta a esa cuestión vital. Por lo tanto, el fluir de la música en el tiempo comprende tanto la métrica como el *tempo*.

El *tempo* lleva consigo implicaciones emocionales. En momentos de agitación, nuestro lenguaje adquiere velocidad. Nuestros cuerpos se agitan cuando estamos ansiosos y se relajan en momentos de lasitud. El vigor y la alegría se asocian con un paso brusco, y la desesperación exige un paso lento. En un arte de movimiento como lo es la música, la proporción de ese movimiento es de primera importancia. Respondemos física y psicológicamente al *tempo* musical. Nuestro pulso, nuestra respiración, nuestro ser entero

se ajusta a la medida de movimiento y al sentimiento originado por él a niveles conscientes y subconscientes.

Debido a la estrecha relación entre *tempo* y estado de ánimo, las indicaciones de *tempo* hacen evidente no sólo el carácter de la música, sino también su velocidad. Los términos de *tempo* se dan por lo general en italiano, y son una supervivencia de la época en la cual la ópera de ese país dominaba la escena europea. En la siguiente tabla, el término *andante* (literalmente “yendo”, del verbo italiano *andare*, ir) indica la velocidad de un paso de marcha normal. Tomando ese término como punto medio, la tabla presenta las indicaciones italianas más usuales para determinar los diversos *tempos*:

<i>grave</i>	solemne (muy, muy lento)
<i>largo</i>	amplio (muy lento)
<i>adagio</i>	bastante lento, reposado
<i>lento</i>	lento
<i>andante</i>	paso normal
<i>andantino</i>	un poco más rápido que <i>andante</i>
<i>moderato</i>	moderado
<i>allegretto</i>	moderadamente rápido
<i>allegro</i>	rápido, alegre
<i>vivace</i>	vivaz
<i>presto</i>	muy rápido
<i>prestissimo</i>	muy, muy rápido

Frecuentemente se encuentran también adverbios como *molto* (muy), *meno* (menos), *poco* (poco) y *non troppo* (no demasiado), que modifican el carácter del *tempo*. Hay que hacer notar, además, que el término *andante*, que el siglo XVIII indicaba una velocidad normal de “ir”, se convirtió, en el siglo XIX, en “bastante lento”.

Los términos que indican un cambio de *tempo* son también de considerable importancia. Los principales son *accelerando* (acelerando) y *ritardando* (más lento). El término *tempo* (en tiempo) indica un retorno a la velocidad original. Para ejemplo de los diversos tiempos, se citan algunas partes de las siguientes obras:

<i>largo</i>	Dvorák, <i>Sinfonía del Nuevo Mundo</i> , segundo movimiento. Chopin, <i>Preludio en Mi menor</i> .
<i>adagio</i>	Beethoven, <i>Sonata Patética</i> , segundo movimiento.