

5
25

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Escuela Nacional de Música

TESIS

LOS PROBLEMAS TECNICOS DE LA PARTITA # 3
EN MI MAYOR DE BACH ENFOCADOS AL RESULTADO MUSICAL

Francisco Alejandro Maldonado Sepúlveda

17 de agosto de 1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PREFACIO

A MODO DE PRELUDIO

Decidí emprender este trabajo, que para muchos resultará trivial- por la razón de que cuando era estudiante de violín y enfrenté el estudio de la partita #3 en mi mayor de Bach, me invadió una gran confusión personal.

Las siguientes consideraciones forman parte del camino, o mejor dicho de los caminos que tomé para intentar reconstruirlos cronológicamente a fin, de ubicar en esta retrospectiva a los amables lectores de este trabajo, en el proceso de dudas, preguntas y desorientación en mi estudio, camino que tuve que pasar tan larga como penosamente -al menos en mi caso- para obtener un resultado, mismo que expondré en una interpretación que oírán un reducido grupo de personas que difícilmente podrán darse cuenta del camino que seguí y del cual solo podrán percibir el resultado musical, que puede que guste o puede que no, pero perdiéndose en ello mucha de la información que en mi opinión es más ilustrativa que el resultado en sí de la interpretación, de tal suerte que se pueda aprender de mis errores y lo cuál probablemente traiga al interesado en este trabajo un ahorro de estudio y energías.

La historia comienza cuando había resuelto los problemas técnicos -según yo- y abordaba lo problemas interpretativos, que por alguna extraña razón yo consideraba como dos cosas diferentes, que tenían un origen no común- y me di cuenta con gran asombro que no tenía ninguna justificación o base para hacer las cosas como las hacía, es más las hacía como podía - que no podía mucho y como dios me dió a entender que realmente no tenía mucho entendimiento entonces como tampoco hoy.

Al enfrentar la obra en su conjunto uno de mis principales problemas era que no sabía que tiempos ni de qué manera pasar el arco era la conveniente, entre otras cosas; ya que entre las partituras (primera fuente que hay que tomar) las maneras de resolver los problemas son de todas las formas imaginables, pero lo que es más grave, a veces son incluso contradictorias y por lo tanto decidí que si en lugar de aclararme dudas me las propiciaban, era obligado recurrir a otra fuente de información como podía ser la discográfica y en este ámbito lo que encuentre no fueron sino más dudas ya que quitando las cosas que no se pueden cambiar -como la afinación- las demás se modificaban de una manera impredecible, unos muy rápido otros no tanto, unos con un golpe de arco otros con el opuesto, de tal suerte que, después de muchas energías invertidas estaba peor que antes.

Como no tenía ninguna otra opción, tuve que regresar a las partituras pero con mucho más cuidado que antes. Ahora las leería como intentando exprimirles la máxima información posible siendo de esta manera que me di cuenta de que a través de las ediciones "arregladas" por fulano o merengano, estaba más lejos de la fuente original, porque al revisar varias de ellas me daba la impresión de que no había una idea conductora del porque y sí un cierto aire de ser "tradicionales" por seguir la "tradición" de alguien que así la tocó porque de esa forma le gustó y punto.

Quizás viendolo ahora, saqué esas conclusiones por mi inmadurez ya que si soy objetivo

yo desconocía algo que ahora veo como fundamental y es el hecho de no saber en que se fijaba tal o cual persona al poner sus indicaciones porque sencillamente nadie edita con un folleto explicativo. Aún así en una de tantas ediciones se publicaban las 6 obras como si pertenecieran a una misma familia 1-6 y hoy como ayer creo que uno de los más meticulosos compositores fué Bach y si se conocían con el título de sonatas y partitas era porque así las había ideado él. Esta última edición me decidió a un cambio de estrategia.

Estando así las cosas decidí buscarme una edición lo más cercana al original, sin ninguna indicacion agregada por un editor y realizar una investigación que me diera pauta a seguir partiendo de la música e intentando, lo pongo así INTENTANDO estar lo más cerca de la idea del compositor.

En este punto mi atención se dirigía a esa pequena información que me proporcionaba una transcripción facsimilar en apariencia. Quizá pequena sí, distorcionada por el tiempo tal vez, pero más cercana al compositor y con una gran certeza de que lo que era escrito de primera mano provenía, todo con la finalidad de tener un respaldo sólido.

Mi siguiente paso fué saber lo que ignorara y fuera más evidente y como ésto fué título, me dediqué a saber cuál era el significado de las indicaciones titulares, hecho que resulta muy clarificador al momento de decidir lo ténpos, matices, etc. Siendo el producto de esa búsqueda lo que a continuación escribo.

LOS PROBLEMAS TECNICOS DE LA PARTITA # 3
EN MI MAYOR DE BACH ENFOCADOS AL RESULTADO MUSICAL

PARTITA (it.) Partie (fr.) Parthie (al.)- Palabra de origen italiano que proviene del verbo *partire* "partir" que significa partida, (sonata-sonada, cantata-cantada) de donde nos damos la idea de una obra formada de secciones distintas.

Para el diccionario Oxford de la Música, la definición de partita agrupa por un lado la idea de suite, variaciones, air con variaciones, etc. Y por otro lado da la idea de un conjunto de algo (partida de...). (p.p. 763).

Para la enciclopedia Larousse de la Música puede agrupar todo esto: pieza aislada, suite de danzas y obra en distintos movimientos principalmente en Italia y Alemania en el siglo XVII y XVIII.

Para mi trabajo la definición que usaré es la de obra en distintos movimientos, porque como veremos más adelante la partita, suite, sonata da chiesa y sonata da cámara están muy relacionadas entre sí y para evitar también caer en el error de definir un término con él mismo intentaré evidenciar sus diferencias, que no son muchas ni muy claras. (hay que recordar que no es un trabajo de investigación musicológica).

La sonata de cámara solía comenzar con un preludio seguido de danzas como la alemana, corriente, sarabanda, giga etc. que son los nombres de danzas bajas la mayoría de ellas, lo que significa que los pies se deslizan por el piso sin apenas separarse de él. Esta forma musical estaba destinada a tocarse como su nombre lo indica, en la cámara de palacio y por el grupo (de cámara) que en ella se ubicaba, esto es, para varios instrumentistas.

La suite (fr. serie, sucesión, continuación. dic. Larousse francés - español) usaba formas bailables también; danzas que en su mayoría eran de origen aldeano y como una expresión de la moda de la época, revalorizadas en las cortes. La suite también era usada por los compositores ingleses para interpretarse en grupo o para un instrumento solista (quizá primera diferencia).

La partita usaba las mismas danzas y en particular la que nos interesa por ahora (mi mayor de Bach) fué escrita para un instrumento solista, siendo ésta de las pocas diferencias con la sonata da camera, más no así con la suite. Dentro de las tres formas anteriores el orden no era fijo, pudiendo substituirse algunos movimientos por otros y solamente había tendencias generales como abrir con una alemana y terminar con una giga (lo del orden interno de los movimientos no rige para la sonata da chiesa). Se supone que la costumbre en el siglo XVI de los apoyos sólidos para el nacimiento y desarrollo de la suite. Este conjunto de situaciones refleja una forma musical en evolución y de una concepción bastante amplia y como ejemplo es suficiente tomar las obras para violín solo de Bach y darse cuenta del orden tan diverso en la partitas:

PARTITA I

Alemana
Doble
Corriente
Doble
Tiempo de Bourrée
Doble

PARTITA II

Alemana
Corriente
Sarabanda
Giga
Chacona

PARTITA III

Preludio
Loure
Gavota en Rondó
Minué I
Minué II
Bourrée
Giga

La sonata da chiesa estaba formada no por danzas sino por movimientos contrastantes de adagios-allegros (lentos-rápidos) particularmente con un carácter mas solemne y por regla general de cuatro movimientos -Corelli tiene sonatas a tres-. Se le atribuye a Corelli (fines del siglo XVII) el haber cambiado el primer movimiento o preludio (sonata da cámara) por un adagio mezclandose de esta manera los dos géneros después de 1700. Pese a ello la sonata da chiesa daría origen a la sonata como la conocemos actualmente y la sonata da camera a su vez formaría la suite y formas análogas (enc. Larousse de la música p.p. 1117).

En la obra de Bach para violín solo podemos diferenciar -en mi opinión- dos conjuntos de obras claramente: aquellas en cuyos movimientos viene la indicación titular de adagio, fuga; andante, presto etc. siempre un movimiento lento seguido por otro rápido (sonata da chiesa) que son la BMW 1001, 1003, 1005 y por otro lado aquellas en cuyos movimientos se lee palabras como alemana, sarabanda, corriente minueto, bourrée, giga etc. que son nombres de danzas (suite,sonata da camera) y por ésta causa, con toda certidumbre les podemos conferir, en términos generales, más ligereza ya que estaban destinadas más a la diversión cortesana que las otras tres.

Anteriormente mencioné que había encontrado una publicación en la que se agrupaban bajo el título de sonatas I-VI, pero por lo anteriormente expuesto prefiero el título de sonatas y partitas. A continuación expongo brevemente una explicacion de los nombres de los danzas de ésta partita y con ello algunas de sus principales características:

PRELUDIO (es. it. fr.) Prelude (ing.) Praeludium (latín prea-antes, ludere-jugar. gran diccionario enciclopédico ilustrado p.p. 3060). El uso de la palabra en música viene desde los compositores de la época de la reina Elizabeth, quienes a menudo lo utilizaban para abrir los movimientos de sus obras (enc. lar. mús.).

Por otro lado se dió posteriormente éste nombre a toda obra tocada como preliminar a otras o incluso antes de tocar puede ser llamada así (dic. oxford mús.)

Otra idea para clasificar los preludios se la debemos a Howard Ferguson -1908, escritor de música para piano, de cámara y poca música orquestal.-

- A).- El integrado a un conjunto en el que preludia a otra pieza.
- B).- El Desligado, destinado a introducir toda pieza de la misma tonalidad y para el mismo instrumento.
- C).- El Independiente.

Las dos primeras se conocieron en el S. XVI y S. XVII con títulos como intonación toccata, intrada, ricercare. En el S. XVII y S. XVIII fué usado como introducción de fugas o suites que en su conjunto daba la idea que su primordial objetivo era establecer en el oyente, con toda claridad la tonalidad de lo que se oíría.

LOURE (fr. louter v. tr. ligar. Larousse francés p.p. 438). Es el nombre de un aire y de una danza que se suele escribir en el compás de 6/4 que toca lento o gavemente marcando notoriamente el primero y un poco menos el cuarto tiempo del compás.

Puede iniciarse en anacruza, lo que le confiere un carácter ligero (S. de Brossard dictionnaire 1703). Tiene dos significados conectados:

- 1).- Una vieja gaita normanda.
- 2).- Una rústica danza, anteriormente acompañada por una gaita, usualmente

parecida a la giga, pero de velocidad más lenta, usando un compás de tres o seis. Como característica fundamental es:

UNA NOTA PEQUENA ACENTUADA,
SEGUIDA POR OTRA LARGA.

1 | 1 | 0

LOURÉ. Es una clase de instrumento de cuerda y arco, derivado de la manera de tocar o bailar la loure. Algunas notas eran tocada en un movimiento de arco, pero ligeramente separadas unas de otras y con una presión distinta.

LOURER significa tocar de esta manera (Oxf. dicc. 582 p.p.).

GAVOTA EN RONDÓ. Danza original de PAYS DE GAP, en Dauphiné, Francia, cuyos habitantes se demoninan gavotes, que aparece en el siglo XVI y posiblemente tuvo su origen en el brandle.

Este baile francés generalmente en estructura binaria a dos tiempos y con repeticiones era un baile alegre y podemos encontrar ejemplos con o sin anacruzas y constituidas en compases múltiples de dos, fué muy popular hasta antes de la revolución francesa. La gavota y el minué crecieron junto, ambos eran lentos y estaticos pero el minué era en tres y la gavota en dos o cuatro (en cuatro con alla breve), además de que los pies en el minué eran arrastrados al caminar mientras que en la gavota eran levantados (recordar danzas bajas).

En su época aristocrática el beso era una parte ritual de la danza, pero fué reemplazado por la presentación de ramos o guirnaldas (flores).

De Francia pasa a Inglaterra y a otras ciudades volviéndose uno de los miembros opcionales de la suite clásica, siguiendo o a veces precediendo a la sarabanda (suites para teclado). Como otras danzas de la suite la gavota tiene una forma binaria simple con cada sección usualmente repetida. El ritmo era fijo y estable sin ser roto aun dentro de una multitud de pequeñas notas, cada sección y verdaderamente cada frase, abierta a medio compás (tercer tiempo).

Como dijimos anteriormente su posible origen fué el brandle aún cuando otros consideran que la gallarda también pudo serlo sin dar un veredicto definitivo.

La gavota estuvo muy en boga en la época de Luis XIV-XV, solía formar parte también de la suite de los laudistas y luego de los clavecinistas que podía ir seguida de una gavota o de una museta (tercera suite inglesa de Bach), la cual tenía una persistente nota baja imitando el sonido del musette (instrumento parecido a la gaita).

MINUET (ing.) MENUET (fr.) MINUETTO (it.) MENUETT (ger.) MINUÉ (esp.)

MENUETTO NO EXISTE a pesar de que fué usado por Beethoven.

De las cientos o miles de danzas en Europa ésta es una de las que deja marcada influencia en la música. El nombre proviene de menú-francés que significa menor. Comenzó en Francia como una danza rústica probablemente como una variante del brandle o de la gallarda (no hay acuerdo).

Lully y otros compositores la introdujeron a la corte de Luis XIV donde comenzó su refinamiento y posteriormente se introdujo a otras ciudades incluida la Inglaterra del siglo XVII y XVIII convirtiéndose en parte de la vida de la ciudad declinando al rededor de 1790 después de 120 años de gran favor.

Se cree generalizadamente que fué Beauchamp, (maestro de danza de Luis XIV, durante 20 años y fundador de la Real Academia de Danza en 1662; tiempo en el cual surge el francés como lengua oficial para la danza.) el inventor.

Su importancia llegaba a el extremo de ser aprendido no solamente con fines dancísticos sino también con fines de presentación personal (Lord Chesterfield -dicc. Oxf. mús.-).

El minué se bailaba entre dos personas, era un baile lento donde los pies eran arrastrados -danzas bajas- y de tiempo ternario.

BRANDLE (menear, bambolear). Era un rústico baile en un tiempo binario muy comun en diferentes provincias. Había de diferentes tipos, uno en particular era el de Pointou en tres por compás como el minué, que al paso del tiempo se convirtió en la gran danza siendo usado en sonatas, cuartetos y sinfonías.

GALLARDA. Era el nombre de otra danza escrita en compás ternario de origen italiano que fué substituida por el corriente que a su vez fué substituida por el minué.

RONDÓ. Es una forma utilizada en el siglo XIV de canción a veces acompañado de baile siendo cultivada por trovadores y troveros (dicc. Oxf.).

A B A

A B A C A

A B A C A D A

FAJETA

Preludio.

The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp). The piece begins with a treble clef and a common time signature. The first staff contains the opening melody. The second staff includes dynamic markings for *piano* and *forte*. The third staff features a *(piano)* marking. The fourth staff has a *piano* marking. The fifth staff is marked *forte*. The sixth through eighth staves continue the melodic development. The ninth staff concludes with a *dim.* (diminuendo) marking. The tenth staff ends with a final note and a fermata.

X

XX

XXX

This image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is heavily annotated with handwritten marks:

- Staff 1:** Contains several groups of notes marked with 'X' and 'XX'.
- Staff 2:** Features a group of notes marked with 'XXX'.
- Staff 3:** Includes a group of notes marked with 'XXX' and 'XX'.
- Staff 4:** Shows a group of notes marked with 'XXX' and 'XX'.
- Staff 5:** Contains a group of notes marked with 'XXX' and 'XX'.
- Staff 6:** Features a group of notes marked with 'XXX' and 'XX'.
- Staff 7:** Includes a group of notes marked with 'XXX' and 'XX'.
- Staff 8:** Shows a group of notes marked with 'XXX' and 'XX'.
- Staff 9:** Contains a group of notes marked with 'XXX' and 'XX'.
- Staff 10:** Features a group of notes marked with 'XXX' and 'XX'.

Dynamic markings are present throughout the score:

- Staff 5:** 'piano' and 'XX' markings.
- Staff 6:** 'forte' markings.
- Staff 7:** 'piano' and 'forte' markings.
- Staff 8:** 'piano' marking.
- Staff 9:** 'piano' marking.
- Staff 10:** 'forte' and 'piano' markings.

There are also several instances of handwritten notes and symbols, such as 'f' for forte and 'p' for piano, and various 'X' and 'XX' marks scattered across the staves.

forte

XX

XXX

X

SONATA DE LA ...

This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano sonata. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. There are several dynamic markings, including *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The paper shows signs of age, with some ink bleed-through from the reverse side.

Loure.

Musical score for "Loure" in G major, 3/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and a bass line with chords and single notes. Dynamic markings include *mf* and *ff*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Gavotte en Rondeau.

Musical score for "Gavotte en Rondeau" in G major, 3/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is characterized by a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *mf*, *ff*, and *pp*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of handwritten musical notation consists of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols and markings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes and rests. Dynamic markings 'V' and 'M' are present above the staff.
- Staff 2:** Continues the musical line with similar note values and rests. A 'V' marking is visible near the end of the staff.
- Staff 3:** Features more complex rhythmic patterns with many beamed notes. 'M' markings are placed above the staff.
- Staff 4:** Shows a continuation of the melodic and rhythmic ideas. 'M' markings are used throughout.
- Staff 5:** Includes a large slur over a group of notes. 'M' and 'V' markings are present.
- Staff 6:** Contains a variety of note values and rests. 'M' and 'V' markings are used.
- Staff 7:** Features a series of beamed notes, possibly representing a fast passage. 'M' and 'V' markings are present.
- Staff 8:** Shows a continuation of the musical texture. 'M' and 'V' markings are used.
- Staff 9:** Includes a large slur over a group of notes. 'M' and 'V' markings are present.
- Staff 10:** The final staff on the page, showing the concluding measures of the piece. It includes various note values and rests.

Mennet I.

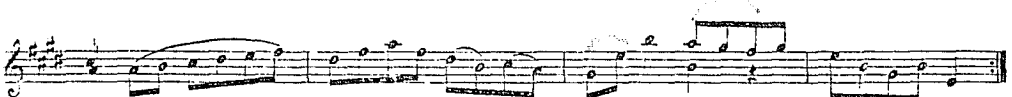
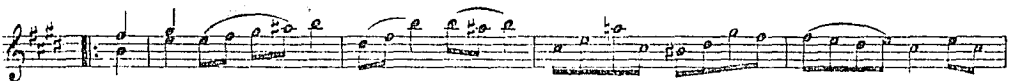
Musical score for Mennet I, consisting of six staves of handwritten notation. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations include the letters 'V', 'n', 'g', and 'u' written above the staves, and a circled 'L' on the fifth staff. The notation is dense and appears to be a working draft or a specific manuscript.

simile V Mennet II.

Musical score for Mennet II, consisting of four staves of handwritten notation. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations include the word 'simile' and the letter 'V' written above the staves. The notation is dense and appears to be a working draft or a specific manuscript.



Bouyrée



Gigue.

This musical score is for a piece titled "Gigue." It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with slurs and accents, and some notes are marked with a "p" for piano. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.