



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

## POSIBILIDADES Y LIMITES DE LA INTERPRETACION MUSICAL

(ANALISIS COMPARATIVO DE CUATRO CRITERIOS DE INTERPRETACION BARROCA)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO INSTRUMENTISTA**

P R E S E N T A :

**ALFONSO MEAVE AVILA**

274685

ENM  
JNAM

MEXICO, D. F.

FEBRERO 2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.

*Es geht ein Wanderer durch die Nacht  
Mit gutem Schritt ;  
Und krummes Thal und lange Höhn -  
Er nimmt sie mit.  
Die Nacht ist schön -  
Er schreitet zu und steht nicht still,  
Weiss nicht , wohin sein Weg noch will.  
Friedrich Nietzsche*

*Mi más sincero agradecimiento  
al Mtro. Luis A. Estrada  
y a los profesores Nestor Castañeda,  
Alfredo Rovelo y Eloy Cruz.*

*Gracias a todos aquellos que han creído en mi*

## INDICE

Página

|                    |   |
|--------------------|---|
| INTRODUCCION ..... | 8 |
|--------------------|---|

## PRIMERA PARTE : La Visión Interpretativa de los Autores Barrocos

## CAPITULO 1

|  |   |
|--|---|
| KARL PHILIPP EMANUEL BACH, "VERSUCH ÜBER DIE WAHRE ART DAS CLAVIER ZU SPIELEN" ..... | 9 |
|--|---|

|   |    |
|---|----|
| 1.1 La Digitación.....                          | 10 |
| 1.2 La Ornamentación .....                      | 13 |
| 1.3 La Ejecución.....                           | 16 |
| 1.3.1 Respecto a la audición.....               | 16 |
| 1.3.2 El Sentimiento Vocal.....                 | 16 |
| 1.3.3 Articulación.....                         | 17 |
| 1.3.4 Fraseo.....                               | 17 |
| 1.3.5 Dinámica.....                             | 18 |
| 1.4 El Acompañamiento.....                      | 19 |
| 1.4.1 El Balance.....                           | 19 |
| 1.4.2 Dinámica.....                             | 20 |
| 1.4.3 Agógica.....                              | 21 |
| 1.4.4 El Efecto Vocal en el Acompañamiento..... | 21 |

## CAPITULO 2

|   |    |
|---|----|
| JOHANN JOACHIM QUANTZ, "VERSUCH EINER ANWEISUNG DIE FLÖTE TRAVERSIÈRE ZU SPIELEN" UN ENSAYO SOBRE INTERPRETACION..... | 22 |
|---|----|

|  |    |
|--|----|
| 2.1 Respecto a las Cualidades Requeridas en Aquellos que Desean Dedicarse a la Música..... | 24 |
| 2.2 Respecto a la Buena Ejecución Tanto al Cantar Como al Tocar.....                       | 27 |
| 2.3 Articulación. Respecto al Uso de la Lengua al Soplar.....                              | 31 |
| 2.4 Fraseo. Respecto a la Respiración al Tocar la Flauta.....                              | 34 |
| 2.5 Respecto a la Manera de Tocar Allegros y Adagios.....                                  | 37 |
| 2.6 Respecto al Acompañamiento.....  | 40 |
| 2.6.1 Tamaño del Ensemble.....   | 40 |
| 2.6.2 Balance.....   | 40 |
| 2.6.3 La Ejecución en las Voces Graves.....  | 42 |
| 2.6.4 Dinámica.....  | 42 |
| 2.6.5 Afinación.....   | 44 |
| 2.6.6 Tempo.....   | 45 |
| 2.6.7 Condiciones Acústicas.....   | 45 |

## CAPITULO 3

## ANALISIS COMPARATIVO DE LOS CRITERIOS DE BACH Y QUANTZ

|  |    |
|--|----|
| 3.1 Las Cualidades Musicales Requeridas..... | 47 |
| 3.2 La Ejecución.....                        | 47 |
| 3.3 Los Requerimientos Técnicos.....         | 48 |
| 3.4 La Articulación.....                     | 49 |

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| 3.5 El Fraseo.....              | 49 |
| 3.6 Dinámica.....               | 50 |
| 3.7 El Sentimiento Vocal.....   | 50 |
| 3.8 Balance.....                | 51 |
| 3.9 Tempo y Agógica.....        | 51 |
| 3.10 Afinación.....             | 52 |
| 3.11 Condiciones Acústicas..... | 52 |
| 3.12 Ornamentación.....         | 53 |

## SEGUNDA PARTE . La Visión de los Intérpretes Contemporáneos

### CAPITULO 4

#### NIKOLAUS HARNONCOURT, “MUSIK ALS KLANGREDE”

|   |    |
|---|----|
| LA VISION HISTORICA DE LA MUSICA.....   | 54 |
| 4.1 El Acercamiento Tradicional y el Acercamiento Histórico.....  | 56 |
| 4.2 <i>Musik als Klangrede</i> . La Música Como la Retórica de los Sonidos  |    |
| 4.2.1 Antecedentes.....   | 58 |
| 4.2.2 Inicio.....   | 58 |
| 4.2.3 Características del Nuevo Estilo.....   | 58 |
| 4.2.4 La Música Como Retórica de los Sonidos.....   | 59 |
| 4.2.5 Las Figuras Retóricas en la Música.....   | 59 |
| 4.3 Problemas de Notación   |    |
| 4.3.1 Principales Problemas de Nuestro Sistema de Notación: Inexactitud y<br>Temporalidad.....                                      | 61 |
| 4.3.2 Distinción Entre los Dos Principales Sistemas de Notación: La <i>Obra</i> es<br>Anotada y la <i>Ejecución</i> es Anotada..... | 61 |
| 4.3.3 Problemas que han Surgido por la Falta de Diferenciación Entre Estos Dos<br>Sistemas.....                                     | 62 |
| 4.3.4 Fuentes para la Interpretación de Música Escrita Bajo el Sistema de la <i>Obra</i><br>es Anotada.....                         | 62 |
| 4.3.5 El Conocimiento Histórico.....  | 63 |
| 4.4 Articulación  |    |
| 4.4.1 La música que <i>Habla</i> .....  | 65 |
| 4.4.2 Problemas de Notación en la Articulación.....   | 65 |
| 4.4.3 El Sistema de Jerarquías en la Música Barroca.....  | 66 |
| 4.4.4 Polifonía Rítmica en la Música Barroca.....   | 66 |
| 4.4.5 Los Principales Signos Barrocos de Articulación.....  | 67 |
| 4.4.5.1 Las Ligaduras.....  | 67 |
| 4.4.5.2 El Puntillo.....  | 68 |
| 4.4.6 La Dinámica Como un Elemento de la Articulación.....  | 68 |
| 4.4.7 Aprendiendo a <i>Hablar</i> la Música Barroca.....  | 68 |
| 4.5 Tempo.....  | 70 |
| 4.6 Sistemas Tonales y Afinación.....   | 73 |
| 4.7 Instrumentario.....   | 76 |
| 4.7.1 Factores que Intervienen en la Obtención de un Sonido ‘Original’ ....   | 76 |
| 4.7.2 Importancia del Instrumentario ‘Original’.....  | 76 |

|       |  |    |
|-------|--|----|
| 4.7.3 | Posibilidades de Ejecución de Música Antigua en Instrumentos Modernos..... | 76 |
| 4.7.4 | Respecto a la Selección y Uso de Instrumentos ‘Originales’.....            | 77 |
| 4.7.5 | La Música en Sí como Base de una Interpretación ‘Auténtica’.....           | 78 |
| 4.8   | Las Condiciones Acústicas.....   | 79 |
| 4.9   | El Tamaño del Ensemble.....  | 80 |
| 4.10  | La Maestría Técnica.....   | 81 |

## CAPITULO 5

### RALPH KIRKPATRICK, “DOMENICO SCARLATTI” E “INTERPRETING BACH’S WELL-TEMPERED CLAVIER”

|         |  |     |
|---------|--|-----|
|         | UN DISCURSO DEL METODO DEL INTERPRETE.....                                   | 82  |
| 5.1     | Posibilidades del Acercamiento Histórico.....                                | 84  |
| 5.2     | El Aspecto Idiomático.....   | 86  |
| 5.2.1   | Orígenes de la Música Instrumental Barroca.....                              | 86  |
| 5.2.2   | Imitaciones de Otros Instrumentos.....                                       | 87  |
| 5.3     | Posibilidades de Ejecución en Instrumentos Modernos.....                     | 90  |
| 5.4     | El Acercamiento Melódico.....  | 91  |
| 5.4.1   | Acercamiento Vocal.....  | 91  |
| 5.4.2   | Desarrollo del Oído Interno.....   | 92  |
| 5.4.3   | Influencia del Sentimiento Vocal en la Articulación Melódica.....            | 92  |
| 5.4.4   | Articulación, Fraseo e Inflexión.....  | 92  |
| 5.5     | El Acercamiento Rítmico.....   | 96  |
| 5.5.1   | El Problema de la Distinción Entre Metro y Ritmo.....                        | 96  |
| 5.5.2   | Características del Metro.....   | 96  |
| 5.5.3   | Algunos Elementos del Ritmo.....   | 98  |
| 5.5.3.1 | Los Cambios de Velocidad.....  | 98  |
| 5.5.3.2 | La Polifonía Rítmica.....  | 99  |
| 5.5.4   | Tempo.....   | 100 |
| 5.5.5   | Respecto a la Precisión en los Valores Rítmicos.....                         | 100 |
| 5.5.6   | Caracterización del Ritmo. La Relación entre el Ritmo y la Articulación..... | 101 |
| 5.6     | El Acercamiento Armónico.....  | 103 |
| 5.6.1   | La Inflexión Armónica.....   | 103 |
| 5.6.2   | La Estructura Tonal.....   | 104 |
| 5.6.3   | El Sentido Vocal de la Armonía.....  | 104 |
| 5.6.4   | El Bajo. Aspecto Clave en la Comprensión del Tejido Armónico.....            | 105 |
| 5.6.5   | La Expresión de las Intensidades Armónicas.....                              | 105 |
| 5.7     | El Acercamiento Interpretativo.....  | 107 |
| 5.7.1   | Consideraciones Previas.....   | 107 |
| 5.7.2   | Respecto a la Interiorización de Nuestro Conocimiento.....                   | 107 |
| 5.7.3   | La Técnica.....  | 108 |
| 5.7.4   | Las Malas Interpretaciones. Cinco Casos.....                                 | 108 |
| 5.7.5   | Ideales de Interpretación.....   | 109 |

## CAPITULO 6

### ANALISIS COMPARATIVO DE LOS CRITERIOS DE LOS AUTORES BARROCOS Y LOS INTERPRETES DEL SIGLO XX

|   |     |
|---|-----|
| 6.1 Factores Históricos.....                        | 111 |
| 6.1.1 El Acercamiento Histórico.....                | 111 |
| 6.1.2 El Instrumentario.....                        | 112 |
| 6.1.3 Sistemas de Notación.....                     | 113 |
| 6.1.4 Las Prácticas Tradicionales de Ejecución..... | 113 |
| 6.2 Factores Musicales.....                         | 114 |
| 6.2.1 La Música Barroca : Un Lenguaje Retórico..... | 114 |
| 6.2.2 Tempo.....                                    | 115 |
| 6.2.3 Agógica.....                                  | 117 |
| 6.2.4 Polifonía Rítmica.....                        | 118 |
| 6.2.5 Metro.....                                    | 118 |
| 6.2.6 Acercamiento Vocal.....                       | 119 |
| 6.2.7 Articulación y Fraseo.....                    | 120 |
| 6.2.8 Dinámica.....                                 | 121 |
| 6.3 Factores Extramusicales.....                    | 123 |
| 6.3.1 La Afinación.....                             | 123 |
| 6.3.2 Respecto al Tamaño del Ensemble. Balance..... | 123 |
| 6.3.3 La Técnica.....                               | 124 |
| 6.4 La Interpretación.....                          | 125 |
| CONCLUSIONES.....                                   | 127 |
| BIBLIOGRAFIA.....                                   | 129 |

## INTRODUCCION

La interpretación musical correcta es el principal objetivo de cualquier ejecutante. Si bien tocar música contemporánea ya implica problemas hermenéuticos, en el caso de la música del pasado el problema de la interpretación se acrecienta ya que gran parte de las prácticas tradicionales de ejecución se han perdido con el paso del tiempo. Es imposible saber exactamente como fue interpretada la música del barroco en dicho periodo. Este problema se vuelve aún más complicado si tomamos en cuenta que la ejecución musical es un fenómeno temporal y espacial. Existen un sin fin de factores, tanto externos como internos, cuya combinación fortuita conlleva interpretaciones distintas.

No obstante este panorama, ¿es posible lograr una interpretación correcta, una interpretación fiel a las intenciones del compositor tres siglos después? ¿Existen elementos permanentes, criterios interpretativos que se mantienen al paso del tiempo y que responden a cualidades intrínsecas de la música, o por el contrario, el auténtico significado o contenido de las obras del pasado sólo puede ser descifrado por los propios contemporáneos, puesto que los valores musicales estéticos cambian con el tiempo? Si éste último fuera el caso, ¿cuál es el papel que juega el conocimiento histórico en este proceso? Dar respuesta a estas incógnitas es el objetivo de la presente obra.

Reconocer la temporalidad o atemporalidad de la interpretación musical y sus recursos requiere la confrontación de los criterios de ejecución de los autores antiguos con la visión hermenéutica de los intérpretes de hoy. Para tal efecto hemos escogidos dos de los tratados más importantes del periodo barroco: el de Karl Philipp Emanuel Bach y el de Johann Joachim Quantz. Ambos pertenecen al barroco tardío y recogen en buena medida los ideales de interpretación de la época. Por otro lado, escritos de Nikolaus Harnoncourt y Ralph Kirkpatrick representan la visión contemporánea. Reconocidos mundialmente como especialistas en la música del pasado y poseedores, en apariencia, de enfoques hermenéuticos completamente diferentes, representan de buena manera las distintas perspectivas del panorama interpretativo contemporáneo.

Este trabajo está organizado en dos grandes secciones. La primera abarca un estudio individual de la visión interpretativa de los autores antiguos antes citados, así como la confrontación de los conceptos de ambos. La segunda, presenta también de manera individual el enfoque de los intérpretes contemporáneos. Finalmente, son confrontados los criterios de todos los autores.

Así pues, si bien es cierto que la interpretación musical posee más de cuatro enfoques, estoy convencido de que un estudio como éste es un indicador confiable, el cual puede ampliar las perspectivas para la comprensión del fenómeno hermenéutico.



## PRIMERA PARTE : La Visión Interpretativa de los Autores Barrocos

### CAPITULO 1

#### KARL PHILIPP EMANUEL BACH, "VERSUCH ÜBER DIE WAHRE ART DAS CLAVIER ZU SPIELEN"

Tercer hijo del aclamado músico Johann Sebastian Bach (1685-1750), Karl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) es uno de los máximos exponentes del *Empfindsamer Stil* (Estilo expresivo o sentimental); el cual hace énfasis en el uso de los contrastes emocionales, y que contribuyó en gran medida al desarrollo del estilo clásico. Su obra *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Ensayo sobre el verdadero arte de la ejecución de los instrumentos de teclado), editada por primera vez en 1753, si bien en gran medida está dedicada al estudio del bajo continuo y la armonía, recoge parte de las tradiciones interpretativas del periodo barroco que declina y el periodo clásico naciente.

Formada por dos partes, la obra expone y analiza los tópicos que el autor considera indispensables en toda interpretación. La primera parte presenta lo que Bach considera "los tres factores básicos de los que depende todo verdadero arte de la ejecución de los instrumentos de teclado."<sup>1</sup> Dichos factores son: *La correcta digitación*, *La buena ornamentación* y *La buena ejecución*. La segunda parte, editada hasta 1762, está dedicada al acompañamiento y los temas que de éste se derivan. *Los intervalos y su simbología*, *Bajo continuo*, *El acompañamiento* y *La improvisación*.

Los apartados que forman este capítulo son:

- 1.1 La Digitación.** Establece la relación que, desde la perspectiva del autor, existe entre la digitación y la interpretación. Posteriormente se presentan los principios básicos de Bach para digitar y, finalmente, se analizan algunos ejemplos de digitaciones y su relación con el contenido musical.
- 1.2 La Ornamentación.** Aquí se analiza por qué para Bach el uso de ornamentos es necesario, y expone los principios que rigen su correcta aplicación.
- 1.3 La Ejecución.** En este apartado analizamos la opinión de Bach respecto a tópicos que inciden directamente en la ejecución musical, tales como la audición, el sentimiento vocal, la articulación, el fraseo y la dinámica.
- 1.4 El Acompañamiento.** Aquí se comentan aspectos relacionados con el arte de acompañar que influyen decisivamente en la calidad de la ejecución en grupo, tales como el balance, la dinámica, la agógica y el efecto vocal.

<sup>1</sup> Bach, Karl Philipp Emanuel *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* pag. 30

## 1.1 LA DIGITACION

Como se mencionó anteriormente, para Bach la digitación es uno de los factores básicos de que depende una correcta interpretación. En este sentido apunta "un correcto uso de los dedos está inseparablemente relacionado con el arte de la ejecución"<sup>1</sup> Ahora bien, ¿cómo es que este 'uso de los dedos' que Bach señala se relaciona con el arte de la ejecución? Él responde: "cada figura llama por su propia digitación, la cual puede requerir ser modificada simplemente al haber un cambio de contexto."<sup>2</sup>

Esta aseveración del autor probablemente es un indicio de que la digitación durante el siglo XVIII no era considerada un elemento fijo y de repercusiones únicamente técnicas tales como la rapidez y la precisión, objetivo básico de las digitaciones actuales, sino que presenta a la digitación como un factor interpretativo, dinámico, el cual va a ayudar a dar coherencia al contenido musical. Sin embargo, ¿esta adecuación de la digitación al contenido musical va provocar la carencia de reglas básicas que nos guíen en la elaboración de las mismas? No. Al respecto Bach nos dice: "puede verse, primero, que pese a la variedad infinita de digitaciones, unos cuantos principios son suficientes para resolver todos los problemas."<sup>3</sup>

Veamos ahora algunos de los señalamientos más importantes que formula Bach:

- 1 "Todo se funda en principios naturales. Aquí también (en las digitaciones), hay que construir sobre principios naturales, ya que toda digitación natural, desprovista de deformaciones y extensiones innecesarias, es la mejor.
- 2 Las teclas negras pertenecen esencialmente a los tres dedos más largos. De aquí, la primera regla principal: las teclas negras raramente deben de ser tocadas por el dedo meñique y sólo por necesidad por el pulgar.
- 3 El cambio de dedos es el elemento más importante en nuestro estudio. Nuestros cinco dedos sólo pueden tocar sucesivamente cinco tonos; sin embargo, existen dos principales recursos por medio de los cuales podemos extender sus rangos todo lo que sea necesario, tanto hacia el registro grave como al agudo. Estos son *el giro del pulgar y el cruzamiento de dedos*.
4. De los cinco dedos sólo el pulgar es naturalmente capaz de *girar* por debajo de los otros. Flexible y apropiadamente corto, es el único que concierne a esta técnica, y es usado cuando los dedos, tocando en su orden normal, no pueden alcanzar el rango de algún pasaje.
5. *El cruzamiento de los dedos* es una técnica que se limita a los demás dedos. Esta ocurre cuando un dedo largo salta a uno más corto, incluido el pulgar, con el fin de tocar los tonos que se encuentran más allá del rango natural de los dedos. Esta forma debe de ser practicada hasta el punto en el cual los dedos no se traben.
6. Hay que evitar lo siguiente: girar el pulgar bajo el meñique, cruzar el segundo dedo sobre el tercero, y viceversa, el cuarto sobre el quinto, y el quinto sobre el pulgar.
7. Cruzar los dedos, es decir, el segundo dedo sobre el pulgar o el tercero sobre el cuarto, se aplica primeramente en pasajes sin alteraciones."<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Bach, Karl Philipp Emanuel *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* pag.41

<sup>2</sup> *Ibid* pag.41

<sup>3</sup> *Ibid*. pag 44

<sup>4</sup> *Ibid* pags 44-46

Analicemos estas reglas de Bach

Como puede verse, el primer señalamiento recoge el principio básico que debiera de regir toda digitación y aspecto técnico la adecuación a las capacidades físicas, ello con el fin de no forzar dichas capacidades y permitir una ejecución cómoda y relajada, donde las tensiones se den únicamente en las partes del cuerpo que en un momento específico requieran de éstas. Asimismo, evitar deformaciones y extensiones innecesarias nos permitirá tener una mano relajada y presta para la acción.

En el segundo señalamiento tenemos nuevamente una adecuación a la naturaleza de la mano, ya que al estar las teclas negras más adentro que las blancas resultan más accesibles a los dedos largos

Por lo que se refiere a los dos principales recursos para extender el rango de la mano, es decir, *el giro del pulgar* y *el cruzamiento de dedos* podemos decir que

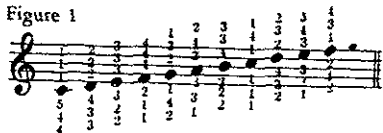
- 1 El primero resulta el más común ya que es el más sencillo de ejecutar
- 2 El segundo nos permite cuatro posibilidades que son:

- a) El dedo 3 sobre el 4
- b) El 3 sobre el 2.
- c) El 2 sobre el 1.
- d) El 4 sobre el 5.

Bach señala en el punto 7 que hay que evitar este último cruzamiento, es decir, el 4 sobre el 5, esto, consideramos, debido a la falta de fuerza y precisión de estos dedos. Asimismo todas las prohibiciones de Bach tienen como fundamento el difícil dominio, y por tanto, la imprecisión que estas digitaciones implican.

Analicemos ahora algunas de las digitaciones propuestas por Bach, en las cuales se aplican los principios anteriormente mencionados, y observemos su relación con el contenido musical.

Figure 1



Estas son las digitaciones propuestas por Bach para la escala de Do mayor. Veamos a continuación cual es la aplicación que da a cada una de ellas.

Figure 2



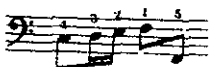
Este ejemplo presenta la digitación más común de la escala de Do mayor. Como puede observarse en los dos primeros tiempos del compás, el uso del pulgar en las partes de tiempo fuerte proporciona los impulsos requeridos para llevar a cabo la escala. Al final, acabar con el dedo meñique nos permite llevar de la manera más cómoda posible el salto de octava.



En este ejemplo Bach propone el cruzamiento del dedo 3 sobre el 4. Si observamos el fragmento cuidadosamente veremos que se trata de una progresión por tresillos que va de Do a La, y posteriormente debiera de ir de Re a Si. Llevar a cabo la digitación señalada no sólo permite copiar de manera íntegra el modelo de la progresión, lo cual facilita el trabajo de la mano, sino que sobre todo separa los modelos rítmicos do-re-mi-fa-sol-la y re-mi-fa-sol-la-si.



En este ejemplo Bach digita de la misma manera los dos grupos de dieciseisavos, permitiendo, por un lado, que las partes de tiempo fuerte sean abordadas por el pulgar, lo cual, además de brinda un buen apoyo y un impulso homogéneo, agrupa los motivos rítmicos de acuerdo al metro, y por otro lado, llegar al Re con el meñique, lo cual facilita el salto de octava. Si aplicáramos a este pasaje la digitación común 1,2,3,1,2,3,4,1,5,1, además de provocar que la mano toque grados conjuntos con dedos extremos, lo cual dificulta el trabajo, se provocarán desfases rítmico-métricos al tocar el pulgar, que es un dedo fuerte y por tanto tiende a resaltar a los sonidos que ataca, la nota Fa que se encuentra en una parte de tiempo débil.



En este ejemplo, la digitación propuesta permite llegar al Fa, que se encuentra en parte de tiempo fuerte, con el pulgar, y llevar a cabo de una manera muy cómoda el salto de octava.



El uso de esta digitación permite una fácil llegada al Sol con el pulgar, lo cual proporciona apoyo a la parte fuerte del tiempo y facilita nuevamente el salto de octava.

Dado lo anterior, consideramos que :

1. Para Bach toda digitación debe adecuarse a las capacidades naturales del cuerpo, de tal forma que éstas no se vean forzadas, sino por el contrario sean explotadas a su máximo nivel.
2. La posibilidad de usar diferentes digitaciones de acuerdo al contexto musical, a diferencia de las digitaciones estandarizadas usadas desde el siglo XIX hasta nuestros días, muestra una concepción de la técnica no como aspecto separado de la ejecución musical, sino como un aspecto que es parte de la interpretación misma, y de cuya aplicación diferenciada dependerá la calidad en la ejecución.

## 1.2 LA ORNAMENTACION

Para Bach, la ornamentación es otro de los aspectos básicos de la interpretación musical. Veamos lo que dice al respecto: “Nadie puede discutir la necesidad de adornar. Esto resulta evidente por el gran número de ornamentos conocidos. Los adornos son, de hecho, indispensables. Considérese sus múltiples usos: conectan y dan vida a los tonos, asimismo proporcionan tensión y acento, hacen agradable la música y despiertan nuestra atención. La expresión es resaltada con su uso, si se desea que una pieza sea triste, alegre, o de alguna otra manera, ellos podrán hacer mejoras. Los adornos dan oportunidad de hacer ejecuciones finas. Mejoran composiciones mediocres. Sin ellos, la mejor melodía resulta vacía y sin efecto, el más claro contenido resulta nublado.”<sup>1</sup> Como puede verse, para Bach la ornamentación es de gran importancia ya que realza las características de la melodía (como los afectos), es decir, la ornamentación desde su punto de vista es una especie de maquillaje por medio del cual la melodía y su significación pueden expresarse de mejor manera.

Sin embargo, el uso de ornamentos no puede ni debe ser arbitrario como el autor nos advierte: “no obstante sus recomendables servicios, resulta desafortunado que también existan ornamentaciones pobres y que las de buena calidad sean usadas de manera excesiva e inepta. Dado lo anterior, la buena ornamentación debe distinguirse de la mala, la buena, asimismo, debe de ser correctamente ejecutada, e introducida moderada y apropiadamente.”<sup>2</sup>

Dada esta situación, ¿cuáles son aquellos principios que nos permitirán un uso correcto y apropiado de los ornamentos? Si bien existe una variedad muy grande de estos, así como diferentes formas y estilos de interpretación, Bach nos señala algunos principios básicos que pueden ser aplicados en la ejecución de cualquier ornamento. Veamos algunos de estos:

- 1 “Hay que usar los ornamentos moderadamente, en los lugares correctos y sin perturbar el afecto de la pieza. Por ejemplo, si se desea representar simpleza o tristeza se requiere de una menor ornamentación que con otras emociones. Aquel que presta atención a estos principios será bien juzgado, ya que sabrá como pasar con gran maestría del estilo cantante al estilo llamativo y fiero (en el cual los instrumentos sobrepasan a la voz), y por medio de este cambio constante aumentar y acoger la atención del escucha. Con estos ornamentos la diferencia entre la voz y los instrumentos puede ser explotada. En cuanto a los demás ornamentos, ya que estos deben aplicarse con discreción, no se puede poner en duda si un pasaje a tocarse debe o no ser *cantado*.”
- 2 Sobre todas las cosas, hay que evitar el uso abundante de los ornamentos. Estos pueden ser como especias cuyo uso excesivo pueden arruinar el mejor platillo, o como las frusterías que desfiguraron los edificios más perfectos. Las notas que no pertenecen a los grandes momentos y aquellas que son lo suficientemente brillantes por sí mismas deben permanecer sin ornamentaciones, ya que estos únicamente sirven para incrementar la importancia de las notas y para diferenciarlas entre sí. De otra manera, se cometerá el error de aquellos oradores que intentan colocar acentos imprevistos en cada palabra; todo se volverá parecido y consecuentemente poco claro.
3. Con el fin de dominar el material (de ornamentación) con sus muchos detalles, y aplicarlo inteligentemente, el oído debe de ser entrenado mediante la audición de buena música.

<sup>1</sup> Bach, Karl Philipp Emanuel *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* pag.79

<sup>2</sup> *Ibid.* pag 79

Sobre todo, para comprender más cosas de manera más clara, el ejecutante debe comprender el bajo continuo. Está constatado por la experiencia el hecho de que aquellos que no poseen buenas bases en el estudio de la armonía andan a ciegas cuando ornamentan, y por tanto, deben agradecer a su buena fortuna antes que a su instinto una realización correcta de los ornamentos.

- 4 Los tonos de un ornamento deben ajustarse a las alteraciones de la tonalidad en la que se encuentren. Más allá de esto, hay que aprender lo más pronto posible que en ocasiones, los tonos precedentes y subsecuentes o, más frecuentemente, las modulaciones requieren alteraciones adicionales. El oído entrenado reconoce estos contextos inmediatamente
5. Todos los ornamentos se encuentran en una relación proporcionada con el largo de la nota principal, el tempo y el afecto de la pieza
- 6 El brillo de un ornamento no debe de ser oscurecido por un silencio demasiado grande tras su ejecución. En el otro extremo, el ejecutante debe evitar una interpretación muy apresurada, la cual empaña ciertos ornamentos. Esto es causado en la mayoría de los casos por la introducción de adornos que contienen muchas notas, así como por la excesiva ornamentación de notas rápidas
7. Es permisible introducir ornamentos que no completen la duración de una nota larga. Quizá, el último tono de un ornamento no debe de liberarse hasta que llegue la siguiente nota, esto ya que el objetivo principal de los ornamentos es conectar notas.
8. Los ornamentos funcionan mejor en los tiempos lentos y moderados antes que en los rápidos, y en notas largas antes que cortas. Póngase especial atención en el hecho de que la aplicación de los ornamentos funciona mejor en aquellos lugares donde la melodía está tomando forma, y donde su significado o sentido ha sido revelado, si no totalmente por lo menos de manera parcial. En consideración a esto, los ornamentos son encontrados sobre todo al final de las frases y periodos, donde hay cesuras y fermatas
9. Las apoyaturas deben sonar más fuerte que la nota siguiente.
- 10 Considero como mejor estilo de ejecución, sin importar si se trata de este o aquel instrumento, aquel que combina de manera ingeniosa la exactitud y brillantez de los ornamentos franceses con la suavidad del canto italiano.<sup>3</sup>

Resumamos los puntos más importantes a los que se refiere Bach y analicemos la razón de ser de los mismos

- a) *Toda ornamentación debe ser moderada y sin excesos.* Ornamentar en exceso va a provocar que se pierda la claridad de los contornos melódicos. Asimismo la diferencia entre cada una de las frases que constituyan una melodía va a ser diluida, y por tanto no habrá la necesaria diferenciación entre el carácter de cada una de las frases; haciendo de la música una masa incoherente de sonidos
- b) *Toda ornamentación debe sujetarse al afecto de la pieza.* Como se ha señalado, el objetivo de la ornamentación es resaltar el 'ambiente' o 'humor' que posee cada obra, y no lo contrario.
- c) *Toda ornamentación debe estar en relación al contexto armónico.* En este sentido, el oído entrenado, acompañado de un conocimiento de la armonía, son las herramientas para una correcta realización de los adornos.
- d) *Todo ornamento debe estar en relación al tempo de la pieza así como a la duración del sonido que será ornamentado.* Ornamentar no implica cambios agógicos, por tanto no

<sup>3</sup> Ibid. pags.82-88

hay que apresurar ni alentar al ornamento, así como las notas que le suceden. El ornamento debe ser una parte más de la melodía, y en consecuencia, adaptarse a las características de ésta.

- e) *Se puede ornamentar en aquellos lugares donde se desee incrementar la importancia de las notas.* Nuevamente es señalado que ornamentar es ante todo una manera de resaltar algún contorno melódico
- f) *Los tempos lentos y las notas largas son más propicias para ser ornamentadas.* Los pasajes rápidos generalmente están diseñados para ser tocados sin adornos, por tanto una ornamentación excesiva en estos pasajes producirá falta de fluidez, confusión así como deformaciones en el contorno melódico. Comprobar esto es muy sencillo. Trátese de ornamentar excesivamente cualquier pasaje rápido e inmediatamente saldrán a la luz todos estos problemas
- g) *Se puede ornamentar en aquellos lugares donde los contornos melódicos estén definidos, donde el significado ya sea claro, y por tanto la ornamentación sirva para resaltar dicho significado.* Ornamentar aquellos lugares que no poseen una clara significación hará aún más nebuloso su sentido
- h) *La exactitud y la brillantez, así como una interpretación lírica de los adornos, son indispensables en una buena ejecución.* Si bien los adornos requieren cierta precisión, estos deben poseer, de una u otra forma, un estilo cantante.

En síntesis, para Bach la ornamentación es un elemento de la interpretación que debe ser ligado estrechamente al contexto musical (las ornamentaciones mecánicas y que funcionan como clichés poco ayudarán a la expresión musical). La ornamentación, asimismo, es una manera de enriquecer a la obra, es parte de la misma. Actúa, como se señaló anteriormente, como un maquillaje que va a destacar aquellos rasgos característicos de la obra; y como todo maquillaje, va a ser capaz de oscurecer o hacer que brillen nuestros personajes. De ahí su importancia.

### 1.3 EJECUCION

La ejecución es el aspecto más importante de la interpretación musical en la obra de Bach. Para él, la capacidad técnica sólo representa un peldaño, más no una garantía, que nos puede conducir hacia una buena interpretación. De hecho, poseer una simple capacidad técnica sin un conocimiento y dominio de aquello que implica una buena ejecución es para él poco útil. En este sentido apunta : “aquellos tecladistas cuya mayor virtud es la simple técnica se encuentran claramente en desventaja. Un ejecutante puede tener los dedos más ágiles, ser competente al tocar trinos sencillos y dobles, dominar el arte de la digitación, poseer una excelente lectura a primera vista sin importar la tonalidad, asimismo transportar extemporáneamente sin ninguna dificultad, tocar décimas, cruzar las manos de cualquier manera concebible, en fin, poseer gran maestría en todos estos asuntos , y sin embargo, no llegar ser un tecladista claro, agradable o por lo menos llamativo . Muchos ‘tecnicistas’ no hacen más que tocar notas.”<sup>1</sup>

Dado lo anterior, ¿ en qué radica, o de manera más simple, qué es una buena ejecución ? Bach nos responde . “*La habilidad de hacer consciente al oído, ya sea por medio del canto o los instrumentos, del verdadero contenido y afecto que posee una composición* . El asunto principal de una ejecución es la fuerza o la suavidad de los tonos, su peso, la ejecución del *legato* y el *stacato*, el *vibrato*, los arpeggios, el sostenimiento de los sonidos, el *ritardando* . La falta de estos elementos o la ineptitud en su uso produce ejecuciones pobres ”<sup>2</sup>

Existen a mi parecer dos aspectos básicos de esta definición que valdría la pena destacar .

1. Ejecutar es ante todo ser consciente de lo que sucede en la música por medio del oído. Obviamente sabe Bach que una mera comprensión teórica o técnica de la música poco sirve a la interpretación.
- 2 El uso correcto de la dinámica (‘la fuerza o la suavidad de los tonos’), la articulación y el fraseo (‘la ejecución del *legato* y el *estacato*, el sostenimiento de los sonidos’), la agógica (‘el *ritardando*’), entre otros aspectos intrínsecos de la música, van a definir a una buena interpretación.

Ahora bien, ¿cómo es que deben de manejarse estos elementos ? El autor nos ofrece algunos puntos de vista respecto a estos y algunos otros aspectos que inciden en la ejecución musical. Veamos .

#### 1.3.1 Respecto a la Audición

Señala Bach : “*es aconsejable aprovechar toda oportunidad de escuchar solistas o ensambles ; esto debido a que muchos detalles de belleza en sobradas ocasiones dependen de factores externos.*”<sup>3</sup> Nuevamente tenemos aquí una clara alusión a la necesidad de usar nuestro oído como medio indispensable para lograr la comprensión de las obras : escuchar es ante todo la manera básica de aprender música.

#### 1.3.2 El Sentimiento Vocal

“*Como se acaba de señalar hay que escuchar músicos competentes. Sobre todo, no perder oportunidad de escuchar un canto artístico. Por medio de esto el tecladista*

<sup>1</sup> Bach, Karl Philipp Emanuel *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* pag.147

<sup>2</sup> *Ibid* pag.148

<sup>3</sup> *Ibid*. pag.150



*aprenderá a pensar en términos del canto. De hecho, es una buena práctica el cantar las melodías instrumentales con el fin de lograr su correcta ejecución. Esta manera de aprender es de mucho mayor valor que la lectura de voluminosos tomos o el escuchar discursos aprendidos.*"<sup>4</sup> Este aspecto que acaba de señalar Bach es uno de los más importantes de la ejecución musical. El sentimiento vocal es la principal guía de toda interpretación ("...el tecladista aprenderá a pensar en términos del canto") Desde el punto de vista del autor, el ejecutante, de una u otra manera, debe buscar cantar con su instrumento; y en este sentido, como posteriormente se verá, la música debe seguir los mismos principios que gobiernan la oratoria, es decir, hay que entender a la música como un discurso que está formado por palabras, frases y oraciones los cuales expresan alguna idea o concepto.

### 1.3.3 Articulación

1. *"En general, la vivacidad de los allegros es expresada con notas detachè (stacato ligero) y la ternura de los adagios con amplias notas ligadas. El ejecutante debe tener en mente que estas características de los allegros y los adagios deben ser consideradas pese a que no se encuentren marcadas; igualmente cuando el ejecutante no ha logrado una completa comprensión del afecto de la obra. Utilizo la expresión 'en general', deliberadamente, sin embargo, estoy muy consciente de que cualquier tipo de ejecución puede aparecer sobre cualquier tempo."*<sup>5</sup>

2. *"Normalmente, las notas detachè aparecen más en los pasajes con saltos."*<sup>6</sup>

Como puede verse, para Bach los dos principios básicos de articulación se corresponden con los dos movimientos agógicos fundamentales .

a) *Detachè* - Allegro

b) *Legato* - Adagio

Este criterio de Bach seguramente responde, por un lado, al hecho de que los Allegros, en general, requieren de una sensación de movimiento continuo, el cual obviamente implica saltos; y por otro, al carácter lírico que poseen los adagios. (No hay que olvidar que todo canto va a implicar más grados conjuntos que saltos, y obviamente los grados conjuntos requieren articulaciones en *legato*; de otra manera se perdería la unidad del canto.) De cualquier manera comprobar esto es fácil tómesese cualquier Adagio y cualquier Allegro y se verá como el movimiento del primero va en general por grados conjuntos, mientras que el segundo implicará mucho más saltos

### 1.3.4 Fraseo

*"En relación a la duración de las pausas indicadas por las notas blancas, imagínese a dos o tres personas conversando, cada una de las cuales espera que la otra complete sus oraciones antes de introducir las propias."*<sup>7</sup>

Bach compara aquí a la música con el lenguaje oral, haciéndose patente la concepción de la música como un arte que aplica los principios básicos de la retórica: correcta separación y distinción entre las diferentes frases y oraciones con el fin de presentar a la obra comprensible y elocuente.

<sup>4</sup> Ibid pag. 151

<sup>5</sup> Ibid. pag. 149

<sup>6</sup> Ibid. pag. 154

<sup>7</sup> Ibid pag. 165

### 1.3.5 Dinámica

*“En general, puede decirse que las disonancias deben sonar Forte y las consonancias Piano : ya que la primera despierta nuestras emociones y la segunda las aquieta. Un giro excepcional en la melodía, el cual está diseñado para crear un efecto violento debe de ser tocado fuertemente. Las llamadas progresiones “engañosas” también deben ser resaltadas con el fin de completar su función. Otra valiosa regla es que todos los tonos de una melodía que está fuera de la tonalidad deben ser enfatizados, esto sin dejar de tener en cuenta si forman consonancias o disonancias ; por otro lado, aquellas que pertenecen a la tonalidad deben tocarse efectivamente en piano, nuevamente esto dependiendo de su grado de consonancia o disonancia.”<sup>8</sup>*

Esta observación de Bach responde ante todo a principios naturales de tensión y distensión entre los intervalos. Por ejemplo, una disonancia presenta un mayor grado de tensión, y por tanto de intensidad, que una consonancia ; dado la anterior la primera debe ser ejecutada más fuerte. Lo mismo sucede con los sonidos que no forman parte de la tonalidad, los cuales presentan un mayor grado de disonancia a causa de la lejanía que existe entre ellas y la tónica básica (esto puede observarse más claramente en los sistemas no temperados, ya que aquí los tonos lejanos serán mucho más disonantes que los tonos vecinos) De ahí que deban ser resaltados

Resumiendo lo anteriormente dicho por el autor, podemos decir :

1. La ejecución para Bach es un aspecto estrechamente relacionado a la audición.
2. El manejo de los factores de ejecución, como la articulación, el fraseo, la dinámica, etc., implica sobretodo mostrar correctamente las características naturales de la música , es decir, la ejecución va a ser una presentación sintácticamente correcta del discurso musical

---

<sup>8</sup> Ibid. pag.163

## 1.4 EL ACOMPAÑAMIENTO

Como fue mencionado anteriormente la segunda parte del libro de Bach está dedicada al acompañamiento. Si bien en gran medida esta sección trata la teoría del bajo cifrado, el autor nos ofrece algunas observaciones respecto a la ejecución musical en grupos.

Acompañar es ante todo para Bach adecuarse y apoyar las partes principales, lograr un equilibrio entre todos los elementos del discurso musical con el fin de presentar correctamente el significado y contenido de la obra. De ahí la importancia de éste. “El refinamiento del acompañamiento no consiste en figuraciones rápidas y adornos inapropiados, con los cuales algunos acompañantes distorsionan la melodía del bajo. La expresión más usual que describe a un buen acompañante es, ‘acompaña con discreción’. Este elogio posee un significado inclusivo; ya que implica decir que el acompañante puede discriminar, y más aún, adecuar su ejecución a la naturaleza de la pieza, al número de partes, a los otros ejecutantes, especialmente al principal, a los instrumentos, a las voces, al lugar, la audiencia, etc.”<sup>1</sup>

Dado lo anterior, para el autor “el acompañante debe lograr cierta eminencia y atraer la atención de los escuchas inteligentes, al permitirles escuchar una estabilidad sin adornos, así como una noble simpleza dentro de un acompañamiento fluido el cual no debe interferir con el brillo de la parte principal”<sup>2</sup>

Veamos ahora que nos dice Bach respecto al manejo de los elementos de que depende un buen acompañamiento

### 1.4.1 Balance

Bach nos proporciona un par de opiniones respecto al manejo de este elemento musical:

*“El acompañante debe tener cuidado en observar si los registros grave y agudo del cantante o instrumentista al que acompaña poseen la misma intensidad, y si sus sonidos poseen la misma claridad tanto de cerca como a distancia. Si no existe este equilibrio, el acompañante debe modificar su ejecución con el fin de no tapar los sonidos débiles con un acompañamiento fuerte. Por ejemplo, es del conocimiento común el hecho de que los tonos agudos de la flauta transversa son brillantes, sin embargo los graves no; de otra manera sus tonos serían uniformes.”*<sup>3</sup>

*“Cuando se acompaña un solo de un instrumento grave, o un aria para una voz con dicho registro, hay que prestar atención al rango melódico, de tal manera que los acordes no sean puestos demasiado arriba de la parte principal. Normalmente la mano derecha no debe de aventurarse más allá de una octava. Si es necesario tomar los acordes muy abajo, estos deben ser reducidos, ya que los acordes llenos que se tocan en un registro grave pierden claridad.”*<sup>4</sup>

Como puede observarse, un correcto manejo del balance resulta indispensable para lograr una buena ejecución tanto de grupos como de solistas (esto ya que prácticamente cualquier obra para instrumento solista posee una estructura polifónica la cual requerirá una cierta jerarquización de las diferentes voces). Un balance correcto, desde la perspectiva del autor, va a ser aquel que de preponderancia a la voz principal, la cual es normalmente la voz

<sup>1</sup> Bach, Karl Philipp Emanuel *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* pag.386

<sup>2</sup> Ibid. pag 367

<sup>3</sup> Ibid. pag 370

<sup>4</sup> Ibid. pag 377

más aguda. No obstante, si esta voz principal se encuentra en un registro más grave, él o los acompañantes deben adecuarse a la intensidad de dicha voz, permaneciendo siempre en un nivel de menor intensidad

#### 1.4.2 Dinámica

Veamos y analicemos algunos de los principales señalamientos que Bach hace en este sentido .

*“Un solo o un aria nos proporcionan las mejores oportunidades para juzgar a un acompañante. Este no debe de escatimar esfuerzos en asir en su acompañamiento todos los matices de la parte principal.”*<sup>5</sup> Nuevamente como podemos ver el acompañante debe asirse a aquello que haga la parte principal, esto con el fin de dar mayor unidad a la obra. Piénsese lo incongruente que sería tocar la parte principal en *piano* y al acompañamiento en *forte*

*“Un forte en un Tutti debe ser diferenciado de un forte que acompaña a un solista. Este último debe ser proporcional al volumen de la parte principal ; por tanto, en el primer caso el forte puede ser, por supuesto, mucho más fuerte ”*<sup>6</sup> Esta es nuevamente una cuestión de balance

*“Cuando la parte principal posee notas largas, éstas, de acuerdo con las reglas de la buena ejecución, deben comenzar pianissimo, crecer paulatinamente hasta el fortissimo, y regresar de manera similar al pianissimo. El acompañante debe seguir esto con gran exactitud.”*<sup>7</sup> Esta es una de esas pocas observaciones de Bach que responde sobretodo a una cuestión de estilo, ya que no existe ninguna razón estrictamente musical que nos imponga esta regla.

*“Los cambios modulatorios deben ser anunciados por un reforzamiento del acompañamiento.”*<sup>8</sup> Como fue mencionado anteriormente, todo alejamiento de la tonalidad principal va a implicar una mayor tensión, y por tanto un mayor volumen.

*“Las notas que se encuentran dentro de cadencias conclusivas deben tocarse fuertemente, sin importar que existan o no indicaciones al respecto.”*<sup>9</sup> Como es sabido toda cadencia anuncia la llegada a una tonalidad. Si se tiene presente que todo centro tonal implica un relajamiento o distensión, resulta lógico el hecho de que la llegada a esta zona de distensión sea precedida por una sección de tensión, la cual es la cadencia, que implica mayor volumen que la primera.

Para lograr matices en el clavecín, *“el número de partes debe ser aumentado o disminuido. No obstante, hay que tener cuidado en incluir todos los tonos que son necesarios, y evitar duplicaciones incorrectas.”*<sup>10</sup> Como se sabe, el clavecín es un instrumento incapaz de matizar, sin embargo es posible lograr efectos de *piano* y *forte* incrementando o reduciendo el número de partes. Sin embargo como señala Bach hay que tener cuidado de no hacer duplicaciones incorrectas. En este sentido, la jerarquía de duplicación de los sonidos sería la siguiente :

1. La fundamental del acorde
2. La quinta.
3. La tercera.

<sup>5</sup> Ibid. pag 367

<sup>6</sup> Ibid. pag.370

<sup>7</sup> Ibid pag.371

<sup>8</sup> Ibid pag.370

<sup>9</sup> Ibid. pag 371

<sup>10</sup> Ibid pag.368

Duplicar cualquier otro sonido como la séptima, la novena, y en ocasiones la tercera misma, es poco recomendable ya que, en primer lugar, son sonidos muy característicos por lo cual sólo es necesario que aparezcan una vez en el acorde, y en segundo, porque su duplicación podría inducirnos a cometer movimientos paralelos prohibidos en este estilo.

#### 1.4.3 Agógica

Bach apunta

*"En tempos lentos o moderados, las cesuras son usualmente extendidas más allá de su duración normal, especialmente cuando los silencios y las notas del bajo son iguales a los de las otras partes, o a los de la parte principal en el caso de un solo. Debe tenerse gran cuidado en desarrollar una ejecución uniforme, y prevenir que alguien entre antes o después que los demás. Esto debe de aplicarse a las fermatas, cadencias, etc., así como a las cesuras. Es una costumbre el alargar un poco y apartarse ligeramente de la observancia estricta de la duración del compás. Esto se aplica a la nota anterior al silencio y al silencio mismo. Aparte de la uniformidad lograda con esta forma de ejecución, los pasajes logran un cierto relieve que los vuelve más impresionantes."*<sup>11</sup> Esta observación nos muestra que en esta época ya se practicaba un cierto *rubato*. Por tanto, alargar o acelerar los sonidos no es un recurso estilístico propio del romanticismo, por el contrario, es un recurso musical, que ya en el barroco se empleaba, el cual nos va a permitir separar las ideas que forman una composición y proporcionar a cada una de éstas su carácter intrínseco, y Bach era consciente de esto.

*"Los trinos conclusivos comúnmente se extienden, sin importar el tempo. Sin embargo si la pieza tiene reprise, la prolongación del trino y las notas del bajo se da únicamente al final de la repetición. De esta manera se da peso a la conclusión y la audiencia siente que la pieza ha finalizado. Este tipo de conclusiones, no obstante sus ventajas, no debe introducirse en todos los contextos. Por tanto, el acompañante debe ser extremadamente observador, ya que muchos trinos conclusivos deben tocarse con un estricto apego al tempo; esto cuando los pasajes poseen un carácter reflexivo o brillante."*<sup>12</sup> De nuevo estas observaciones responden más, como Bach mismo lo señala, al contexto propio de la música.

#### 1.4.4 El Efecto Vocal en el Acompañamiento

El autor hace un par de observaciones en este sentido :

*"Los tonos de un acorde que también pertenecen al siguiente deben mantenerse en su lugar. Este tipo de ejecución, cuando se asocia a progresiones fluidas que poseen una buena distribución, dan al acompañamiento un efecto de canto. Este es indispensable con notas en legato."*<sup>13</sup>

*"Hay que tener cuidado en construir una buena melodía en la parte superior."*<sup>14</sup> Estas sentencias confirman la necesidad de imitar al canto por medio de los instrumentos

En síntesis, de nuevo para Bach lograr un buen acompañamiento va a depender de un manejo correcto de elementos intrínsecos a la música, tales como el balance, la dinámica y la agógica; esto ya que dicho manejo va facilitar la comprensión del contenido de la obra.

<sup>11</sup> Ibid pag.375

<sup>12</sup> Ibid. pag 375

<sup>13</sup> Ibid. pag 372

<sup>14</sup> Ibid pag.372

## CAPITULO 2

## JOHANN JOACHIM QUANTZ, "VERSUCH EINER ANWEISUNG DIE FLÖTE TRAVERSIÈRE ZU SPIELEN" UN ENSAYO SOBRE INTERPRETACION

*Yo estoy convencido de que . . . sin prejuicios, . se aprende a reconocer los diferentes efectos de las disonancias, si se presta gran atención a la repetición de las ideas, a los notas largas que relevan a las notas rápidas, a los pasajes que aparecen frecuentemente en las cadencias, y a las notas alteradas con sostenidos, becuadros y bemoles las cuales conducen a otras tonalidades : Estoy convencido, afirmo, que uno será fácilmente capaz de adivinar cuando usar Piano, Mezzo Forte, Forte y Fortissimo sin que dichas indicaciones hayan sido previamente escritas.*

J. J. Quantz

Editado por primera vez en 1752, *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu Spielen* (Ensayo de instrucción sobre la ejecución de la flauta transversa), del reconocido flautista Johann Joachim Quantz (1697-1773), es uno de lo más ricos tratados de interpretación musical del siglo XVIII ; esto como consecuencia no sólo de su riqueza de información respecto a la ejecución de la flauta transversa, sino sobre todo por su profundo análisis de la interpretación musical como tópico común a toda ejecución instrumental o vocal. En este sentido, de los 18 capítulos que forman este ensayo bien puede decirse que sólo 6 pertenecen específicamente al terreno de la flauta transversa *Breve historia y descripción de la flauta transversa, Respecto a la manera de tomar la flauta, y la colocación de los dedos, Respecto a las digitaciones y los registros de la flauta, La embocadura, Respecto al uso de la lengua al soplar* (articulación), y finalmente *Respecto a la respiración* (fraseo) (Estos dos últimos, como en los apartados subsecuentes se verá, son sólo una forma de aplicación de los principios básicos de interpretación que solicita Quantz a cualquier ejecución musical).

Fuera de estos capítulos todos los demás pueden ser aplicados a la práctica musical en general ; o más aún, en muchos casos Quantz habla específicamente respecto a la ejecución de los instrumentos que formaban las orquestas de su época (Ej. *Respecto al Acompañamiento*) Así pues hálbase de la flauta transversa, de los instrumentos de cuerda frotada o de los instrumentos de teclado, los principios que para Quantz rigen cualquier interpretación serán siempre los mismos.

Los apartados que forman este capítulo son :

- 2.1 **Respecto a las Cualidades Requeridas en Aquellos que Desean Dedicarse a la Música.** En este apartado se analiza por qué para Quantz el talento para la composición, el canto y los instrumentos ; así como los dos aspectos requeridos en la formación de un músico . la capacidad y la instrucción, son las cualidades básicas requeridas en aquellas personas interesadas en la práctica musical.
- 2.2 **Respecto a la Buena Ejecución Tanto al Cantar como al Tocar.** Aquí se estudian las características básicas que a criterio de Quantz debe de poseer cualquier ejecución musical : *Pureza y Distinción, Redondez y Unidad, Ligereza y Fluidéz, Variedad, y Finalmente Expresividad.*
- 2.3 **Articulación. Respecto al Uso de la Lengua al Soplar.** Aquí se exponen y analizan las reglas de articulación propuestas por Quantz. Posteriormente se estudian algunos ejemplos de articulación.

- 2.4 Fraseo. Respecto a la Respiración al tocar la Flauta.** Igualmente se exponen y analizan las reglas propuestas por el autor para este aspecto. Asimismo se estudian algunos ejemplos de fraseos.
- 2.5 Respecto a la Manera de Tocar Allegros y Adagios.** En este apartado se analizan las características interpretativas necesarias en los dos tipos básicos de movimiento agógico: el Allegro y el Adagio.
- 2.6 Respecto al Acompañamiento.** En este apartado se exponen y analizan los siguientes tópicos:
- 2.6.1 Tamaño del Ensamble.** Establecimiento y análisis de las proporciones sugeridas por Quantz para lograr una orquesta balanceada.
  - 2.6.2 Balance.** Exposición y análisis de las jerarquías de volumen en las voces propuestas por el autor.
  - 2.6.3 La Ejecución en las Voces Graves.** Análisis sobre algunos aspectos que los ejecutantes de las partes graves deben de considerar.
  - 2.6.4 Dinámica.** Análisis de los principios que sugiere Quantz para la elaboración de matices que no están escritos en la partitura.
  - 2.6.5 Afinación.** Exposición y análisis de la propuesta del autor para afinar.
  - 2.6.6 Tempo.** Análisis sobre la posibilidad de libertad agógica.
  - 2.6.5 Condiciones Acústicas.** Exposición y análisis de las repercusiones que poseen dichas condiciones en la interpretación musical.

## 2.1 RESPECTO A LAS CUALIDADES REQUERIDAS EN AQUELLOS QUE DESEAN DEDICARSE A LA MÚSICA

Para Quantz existen tres requerimientos fundamentales que deben poseer aquellas personas interesadas en la práctica musical. En este sentido señala: “si alguien posee el talento necesario para la composición, el canto así como los instrumentos, podría decirse, en el más preciso sentido, que ha nacido para la música.”<sup>1</sup> Por consiguiente, el músico principiante “debería de componer bastante, así como cantar y tocar frecuentemente sin dejar de incrementar su conocimiento y habilidad.”<sup>2</sup>

Como puede verse, para el autor aquél que desee ser un músico completo debe ir más allá de la simple ejecución de un instrumento, del canto o del trabajo inventivo que implica la composición, es decir

1. Todo instrumentista debe poder cantar (obviamente esto implica ante todo una buena capacidad para imitar y descifrar afinadamente por medio de la voz cualquier texto o ejemplo musical; más que el poseer una técnica específica de canto) y componer para lograr ser un músico completo
2. Todo cantante debe poder tocar algún instrumento y tener un cierto conocimiento en composición
3. Todo compositor debe tocar algún instrumento así como poder cantar en los mismos términos que el instrumentista

En la cita anterior, además de los requerimientos mencionados (talento para la ejecución de instrumentos, el canto y la composición) el autor señala que el músico principiante ‘no debe dejar de incrementar su conocimiento y habilidad’. Este es uno de los puntos más importantes para Quantz y al respecto advierte. “todo lo que es hecho en música sin reflexión y deliberación, simplemente como pasatiempo no trae beneficios. El trabajo fundado sobre un ardiente amor y un insaciable entusiasmo por la música debe ser unido a una investigación constante y diligente, así como a una examinación y reflexión madura”<sup>3</sup> Y es que si bien para el autor muchos músicos poseen una cierta destreza sobre su voz o instrumento, pocos son los que realmente comprenden el lenguaje musical. Apunta: “existen muy pocos que saben tocar de acuerdo con la naturaleza de la música y estilo propio. Parece que hoy en día la mayoría de los flautistas poseen dedos y embocadura, más son deficientes en inteligencia. El estudiante debe cuidarse de aquellos maestros que no entienden nada de armonía y que no es nada más que un instrumentista que no ha comprendido completamente su ciencia de acuerdo a principios correctos...”<sup>4</sup>

Para Quantz un músico debe de llenar dos aspectos en su formación: *la capacidad y la instrucción*. “Un ‘músico capaz’ es desde mi punto de vista, apunta, un buen cantante o instrumentista, por otro lado, el término “músico instruido o culto” lo aplico a aquel que ha estudiado ampliamente composición.”<sup>5</sup> Con esto se reafirma el hecho de que para el autor, el músico completo debe de poseer capacidades prácticas como la ejecución de instrumentos y el canto, así como una comprensión de los aspectos teóricos que implica la música.

<sup>1</sup> Quantz, Johann Joachim *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* §5 pag 13

<sup>2</sup> *Ibid.* §12 pag.19

<sup>3</sup> *Ibid.* §12 pag.19

<sup>4</sup> *Ibid.* §9 pag 16

<sup>5</sup> *Ibid.* §7 pag 14



Quantz señala “depender demasiado del talento es un gran obstáculo para el trabajo y la reflexión subsecuente. La experiencia muestra que existen más ignorantes entre aquellos que poseen buenos dotes naturales que entre aquellos que acrecientan talentos mediocres por medio del trabajo y la reflexión. Una buena habilidad natural es para muchos un detrimento antes que una ventaja”<sup>6</sup> Como puede verse, para el autor el trabajo y la reflexión son aún más valiosos que el talento mismo. Por tanto desde su perspectiva “ningún éxito puede prometerse a aquellas personas que gustan de la holgazanería y la pereza. Estas personas, señala, imaginan que la música es todo placer, que aprender es un juego de niños, que no son necesarias capacidades físicas o mentales, que ningún conocimiento o experiencia atañe a la música, y que todo depende enteramente de la inclinación y de una buena habilidad natural. Es cierto que la habilidad innata y la inclinación son los cimientos sobre los que un buen conocimiento debe ser construido, *no obstante, (una buena) instrucción así como, por parte del estudiante, mucho trabajo y reflexión son absolutamente necesarios para lograr la estructura completa.*”<sup>7</sup>

Para lograr un auténtico placer tanto a la hora de escuchar como a la hora de hacer música resulta para Quantz indispensable el conocimiento musical y la consecuente comprensión de las obras. En este sentido apunta: “¿quién podría decir que ha desarrollado un gusto por la trigonometría o el álgebra si no ha aprendido nada acerca de ellas? Es por medio del conocimiento y la comprensión que el amor y el aprecio por algún sujeto crece.”<sup>8</sup> Desgraciadamente, desde la perspectiva del autor, este deseo de conocer realmente la música poco se da. Señala: “si todos los maestros de música fueran al mismo tiempo *connoisseurs* de ésta; si supieran como impartir buenas nociones de música de calidad a sus alumnos; si dieran a tocar a sus pupilos piezas lo suficientemente bien hechas, explicando su contenido, entonces se desarrollaría una comprensión de la música en general y se encontraría más placer en ella. (Sin embargo), ya que la mayoría de los *amateurs* solamente aprenden música de manera mecánica, los beneficios que un auténtico conocimiento de la música proporcionaría son suprimidos, y ya que carecemos de buenos maestros y de alumnos voluntariosos, el estado de la música permanece muy imperfecto”<sup>9</sup> Como puede observarse, para Quantz la comprensión de la música no es algo que se de comúnmente entre los músicos de su tiempo; de hecho, al parecer, hay mayor interés en el desarrollo de las capacidades físicas que de las intelectuales.

El conocimiento de las ciencias relacionadas con la música es otro aspecto que resulta para Quantz de vital importancia en la formación del músico. Al respecto apunta: “quienquiera que esté consciente de cuanta influencia poseen las matemáticas y otras ciencias afines, como la filosofía, la poesía y la oratoria, sobre la música, comprenderá no sólo que ésta posee un alcance mucho más grande de lo que la mayoría imagina, sino también que la carencia evidente de conocimiento en estas ciencias por parte de la mayoría de los músicos profesionales es un gran obstáculo para su desarrollo, así como la razón del porqué la música no ha podido alcanzar todavía un estado más perfecto. Esto parece inevitable, ya que aquellos que poseen un gran conocimiento en teoría ocasionalmente son fuertes en la práctica, y aquellos que sobresalen en la práctica raramente intentan ser

<sup>6</sup> Ibid. §14 pag.19

<sup>7</sup> Ibid §11 pag.18

<sup>8</sup> Ibid §16 pag.23

<sup>9</sup> Ibid. §16 pag.23

maestros de la teoría. Dadas estas circunstancias, pregunta Quantz, ¿es posible llevar la música a un grado de perfección? Para lograrlo -responde- un serio consejo debe darse a la gente joven que se dedica a la música con el fin de que se esfuerce y no permanezca ajena a las ciencias anteriormente mencionadas, así como a algunas lenguas extranjeras, pese a que el tiempo no permita encargarse de todos los estudios académicos<sup>10</sup>

Hagamos una recapitulación de los puntos señalados por el autor:

1. Aquel que desee ser un músico completo debe de llenar dos aspectos: *la capacidad y la instrucción*.
2. *La capacidad* se refiere a los tres requerimientos básicos señalados por Quantz al principio de este apartado: talento para los instrumentos, el canto y la composición (entendido este último como una simple capacidad inventiva).
3. *La instrucción* se refiere al estudio, la reflexión y comprensión del contenido musical de las obras (lo cual implicaría ahora sí un conocimiento de la técnica compositiva y las asignaturas que de ésta se derivan; tales como la armonía, el contrapunto, las formas musicales, la retórica musical, etc.)
4. *La instrucción* puede ser más decisiva que *la capacidad*. Es decir, si bien es cierto que una persona que desea dedicarse a la música debe poseer un cierto talento para la misma, el trabajo y la reflexión pueden llevar más lejos a un talento mediocre de lo que llegaría un gran talento que no posee una buena *instrucción*.
5. Comprender y conocer la música, así como los aspectos que con ella se relacionan, va a permitir un mayor goce de la misma.
6. *La instrucción* no es un aspecto que sea muy cuidado por los músicos de la época de Quantz. De hecho, a juicio de Quantz pocas son las personas que logran mantener un equilibrio entre *la capacidad y la instrucción*.

---

<sup>10</sup> Ibid. §19 pag.25

## 2.2 RESPECTO A LA BUENA EJECUCIÓN TANTO AL CANTAR COMO AL TOCAR

Para Quantz la ejecución musical va a implicar las mismas condiciones y el mismo procedimiento que implica presentar un discurso en el arte de la retórica y la oratoria. En este sentido señala: “la ejecución musical podría ser comparada con la pronunciación o la manera de expresarse de un orador. El orador y el músico tienen, en lo esencial, la misma meta en cuanto a la preparación y la ejecución final de sus productos; a saber, volverse maestros de los corazones de sus escuchas, animar o aquietar sus pasiones, y transportarlos ahora a este sentimiento, ahora a aquél. Así pues, es de gran ventaja para ambos poseer un conocimiento de las funciones del otro”<sup>1</sup>

El conocimiento de las funciones del orador va a ser la base de la interpretación musical para el autor, ya que todas las características que dan vida a un buen orador serán las mismas que se requieran en un buen ejecutante. Quantz apunta: “yo intento mostrar que todos estos aspectos (de la oratoria) son requeridos también en una buena ejecución musical.”<sup>2</sup> Veamos lo que dice respecto a dichos aspectos: “Por lo que se refiere a la manera de expresión o pronunciación, exigimos que un orador posea una voz auténtica, audible y clara; que tenga una pronunciación distinta y perfecta, que no confunda algunas letras con otras, o que se las coma, que su meta sea una variedad placentera tanto en voz como en lenguaje, que evite la monotonía en el discurso, permitiendo que el tono de las sílabas y las palabras sea escuchado ahora fuerte, ahora suave; y que crezca su voz en palabras que requieran énfasis, así como bajar el volumen en otras. Debe expresar cada sentimiento con una inflexión vocal apropiada, y en general adaptarse al lugar donde esté hablando, a los escuchas que se encuentren frente a él y al contenido del discurso que pronuncia. De esta manera debe saber, por ejemplo, como hacer una distinción propia entre una oración funeral, un panegírico, un discurso jocoso, etc. Finalmente, debe asumir un buen porte”<sup>3</sup>

Ahora bien, ¿cómo es que todos estos aspectos de la oratoria pueden ser aplicados a la práctica musical? Quantz establece cinco requerimientos que debe de poseer una ejecución musical, los cuales bien pueden ser relacionados con los anteriores aspectos. He aquí estos:

1. “Una buena ejecución debe ser antes que todo *pura y clara (rein und deutlich)*. . Las ideas musicales que van juntas no deben ser separadas, por el contrario, hay que separar aquellas ideas en las que un pensamiento musical finaliza y una nueva idea comienza, esto pese a que no haya un silencio o una cesura.
2. Una buena ejecución debe ser *redonda y completa (rund und vollständig)*. Cada nota debe ser expresada con su verdadero valor, y con un tempo correcto... Los sonidos que van por grados conjuntos deben de ser ligados entre sí, pero las notas alegres y saltarinas deben ser separadas. Los trinos y los pequeños adornos deben ser completados de manera viva y auténtica.
3. La ejecución debe ser también *ligera y fluida (leicht und fließend)*. No importa que tan difíciles de tocar sean las notas, la dificultad no debe ser perceptible en el ejecutante.

<sup>1</sup> Quantz, Johann Joachim *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* §1 pag.119

<sup>2</sup> *Ibid.* §3 pag.119

<sup>3</sup> *Ibid.* §3 pag.119

Toda disposición tosca y forzada tanto al tocar como al cantar debe ser evitada con gran cuidado. Hay que evitar hacer gestos y tratar de preservar, lo más posible, una compostura constante.

4. No menos, una buena ejecución debe ser *variada (mannigfaltig)*. Luz y sombra deben mantenerse constantemente... Así pues, hay que mantener una continua alternación de piano y forte.
5. Finalmente, una buena ejecución debe de ser *expresiva, y apropiada a cada pasión que se encuentre (ausdruckend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß seyn)*. El ejecutante de una pieza debe buscar entrar en la pasión principal, y las relacionadas, que va a expresar.<sup>4</sup>

Resumamos y analicemos estas cinco características que debe poseer una buena ejecución, según Quantz :

1. *Pura y distinta (rein und deutlich)*. Estas características hacen referencia básicamente a la necesidad de hacer un buen **fraseo** unir aquello que va junto y separar aquello que debe de ir separado.
2. *Redonda y completa (rund und vollständig)*. Estas características hacen referencia a dos puntos básicos :
  - a) La correcta **articulación**, donde los grados conjuntos se ligan (*legato*) y los saltos se separan (*detachè*)
  - b) El respeto a la duración de los valores rítmicos, lo cual implica dar su justo valor a cada sonido.
3. *Ligera y fluida (leicht und Fließend)*. Estas características hacen referencia a la necesidad de proporcionar la suficiente **claridad** que permita la fácil comprensión de nuestro discurso musical.
4. *Variada (mannigfaltig)* Esta característica hacen referencia a la necesidad de un manejo adecuado de la **dinámica**.
5. *Expresiva, y apropiada a cada pasión que se encuentre (ausdruckend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß seyn)* Estos aspectos hacen referencia a la necesidad de comprender y presentar correctamente el **carácter** que cada obra posee.

Comparando estas características de la ejecución musical con las características que señaló Quantz como necesarias en el orador, tenemos que .

1. Una **pronunciación distinta** y perfecta sería lo equivalente a un **buen fraseo**
2. **No confundir** algunas letras con otras, o **no comérselas** sería el equivalente a una **buena articulación**.
3. **Variedad** placentera tanto en voz como en lenguaje , es decir **evitar la monotonía** en el discurso sería el equivalente a un buen manejo de la **dinámica**.
4. **La expresión de cada sentimiento** con una inflexión vocal apropiada sería el equivalente a dar a cada obra su propio **carácter**

Con lo anterior es posible afirmar que, desde la perspectiva del autor, la interpretación musical está basada en una concepción discursiva de la misma, donde la correcta pronunciación de ideas, la perfecta dicción, la variedad y la expresión deben ser factores de primer orden. Por tanto, como ha quedado constatado, los principios interpretativos que se aplican a la oratoria bien pueden ser también aplicados a la ejecución musical.

<sup>4</sup> Ibid §10,11,13-15 pag.122-5

Ahora si bien es muy claro desde el punto de vista musical hablar de aspectos tales como, el fraseo (correcta pronunciación de ideas), la articulación (perfecta dicción), la dinámica (variedad), etc., ¿cómo es que se puede percibir el carácter de una pieza?, ¿cuáles son las características por medio de las cuales se puede reconocer el sentimiento que domina en una obra? Quantz señala los siguientes aspectos que pueden ayudarnos en esta tarea.

- a) "La tonalidad mayor o menor. Generalmente una tonalidad mayor es usada para expresar lo que es alegre, intrépido, serio y sublime; y una menor para la alabanza, la melancolía y la ternura. Quizá esta regla posee sus excepciones, por tanto hay que considerar las siguientes características.
- b) Una pasión puede discernirse ya sea porque los intervalos entre las notas son pequeños o grandes, o porque las notas mismas deban ser articuladas o ligadas. La lisonjera, la melancolía y la ternura son expresadas por medio de intervalos cercanos y ligados, La alegría y la audacia por notas articuladas brevemente, o aquellas que forman saltos distantes, así como por figuras en las cuales aparecen puntillos regularmente después de la segunda nota. Notas sostenidas y con puntillo expresan lo serio y lo patético, notas largas, como las semibreves o las mínimas, mezcladas con notas rápidas expresan lo majestuoso y lo sublime.
- c) La pasión podría ser percibida por medio de las disonancias. Estas no son siempre las mismas; y siempre producen una variedad de diferentes efectos.
- d) La cuarta indicación del sentimiento dominante es la palabra encontrada al principio de cada pieza: *Allegro*, *Allegro non tanto*, - *assai*, - *di molto*, - *moderato*, *Presto*, *Allegretto*, *Andante*, *Andantino*, *Arios*, *Cantabile*, *Spiritoso*, *Affettuoso*, *Grave*, *Adagio*, *Adagio assai*, *Lento*, *Mesto*, etc. cada una de estas palabras, si es prescrita cuidadosamente, requiere de una ejecución particular."<sup>5</sup>

Dado lo anterior podemos resumir que para el autor hay varios aspectos que nos pueden definir el carácter o sentimiento de una pieza:

1. *El Modo*. La diferencia de color de los modos mayor y menor va a ser la primera herramienta para el reconocimiento del carácter de la obra.
2. *La interválica*. Los movimientos melódicos creados por los intervalos va a crear diferentes grados de tensiones en la melodía.
3. *El tipo de articulación*. Las diferentes maneras de abordar los sonidos, ya sea en *legato*, *staccato*, y la variedad infinita de posibilidades que hay entre estas dos formas, va a delinear el carácter de la obra.
4. *Las figuras rítmicas*. Así como tenemos las tensiones y distensiones armónicas, también tenemos las tensiones y distensiones rítmicas. Por ejemplo, las figuras largas con puntillo seguidas de notas cortas poseerán un mayor grado de tensión que una sucesión de figuras del mismo valor.
5. *Los grados de consonancia y disonancia armónica*. Este es uno de los aspectos más importantes, ya que el contexto armónico va a procurarnos el ambiente en el cual se va a mover la obra en su conjunto.
6. *Las indicaciones que se encuentran generalmente al principio de cada pieza*. Este aspecto es el más obvio; sin embargo, es el menos confiable ya que sólo indica el carácter general y normalmente una pieza posee más de un sólo sentimiento.

---

<sup>5</sup> Ibid. §16 pag 125

Como puede verse, el carácter no es una cuestión subjetiva la cual únicamente pueda ser intuida por el intérprete ; por el contrario, podría decirse que el carácter puede deducirse a partir de la comprensión de todos los elementos musicales, tales como, la armonía, la melodía, el ritmo, etc que intervienen en la obra

## 2.3 ARTICULACION RESPECTO AL USO DE LA LENGUA AL SOPLAR

Si bien en apariencia, desde mi punto de vista, Quantz expone en su libro una “serie de recetas” de carácter técnico sobre la manera de articular en la flauta, y en algunos otros instrumentos de aliento, todos estos señalamientos son en realidad, como a continuación se verá, soluciones a problemas puramente musicales que se presentan regularmente en las obras.

Señala Quantz: “con el fin de que la flauta ‘hable con propiedad’, con ayuda de la lengua y el aire que ésta permite que se escape, se debe, al soplar, pronunciar ciertas sílabas las cuales deben de estar en relación a la naturaleza de las notas que se vayan a tocar. Estas sílabas son de tres tipos. la primera es *ti* o *di*, la segunda es *liri*, y la tercera *did’li*. Las últimas son usualmente llamadas *articulaciones dobles*, mientras que las primeras *articulaciones sencillas*.”<sup>1</sup>

Ahora bien, ¿cómo es que se puede saber qué tipo de articulación responde a la ‘naturaleza’ de las notas a ejecutar?

Respecto a las *articulaciones sencillas* Quantz apunta “*ti* es usada en notas iguales, cortas, vivas y rápidas. *Di*, por el contrario, debe de utilizarse cuando la melodía es lenta, y aun cuando es alegre, haciendo que ésta sea agradable y sostenida (*legato*)”<sup>2</sup> Como puede verse, el autor usa estos principios de articulación teniendo en mente las características naturales de las consonantes mismas, ya que mientras que la consonante *t* produce un efecto muy fuerte de separación de los sonidos, la consonante *d* hace que estos suenen más ligados, obteniéndose con esto las dos principales formas de articulación el *legato* y el *staccato* o *detachè*

Veamos ahora un ejemplo de articulación señalado por Quantz.



Aquí el autor propone un articulación con *ti* para los saltos, mientras que usa *di* para los grados conjuntos. ¿Y esto por qué? Ya Bach en el capítulo anterior nos había señalado. “las notas *detachè* aparecen más en los pasajes con saltos” (esto mismo es aseverado por Kirkpatrick en el capítulo 5) Así pues, ya que los primeros sonidos del ejemplo son saltos, la articulación que permitirá realzar el carácter *detachè* que dichos saltos implican será *ti*. Teniendo en cuenta el principio anterior se puede deducir que los grados conjuntos deben tocarse con una articulación en *legato*. (Asimismo, como fue señalado en el capítulo anterior, los grados conjuntos son un recurso básico en el canto; y todo canto siempre requiere de una articulación ligada.) Por tanto es mejor usar una articulación con *di*. Obviamente *ti* y *di* son los extremos de una gama infinita de posibilidades de articulación las cuales van a depender ante todo del contexto. En este sentido afirma Quantz que “existe más de un grado intermedio entre una articulación firme y una amable.”<sup>3</sup>

Según el autor, “en pasajes rápidos las articulaciones sencillas no proporcionan un buen efecto, ya que éste hace que todas las notas suenen iguales, y es que de acuerdo con el

<sup>1</sup> Quantz Johann Joachim *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* §2 pag.71

<sup>2</sup> *Ibid* §1 pag.72

<sup>3</sup> *Ibid* §12 pag.75

buen gusto éstas deben ser ligeramente desiguales. Así pues las otras maneras de articulación deben ser empleadas, esto es, *trr* para notas con puntillo y pasajes en tiempo moderado, y *did'll* para pasajes muy rápidos<sup>4</sup>

“*Tiri* es indispensable para las notas con puntillo; expresa los sonidos de una manera mucho más definida y viva que cualquier otra articulación. En la palabra *tiri* el acento cae en la segunda sílaba; el *ri* es largo mientras que el *ti* corto. Por lo tanto, *ri* debe ser usado siempre en parte de tiempo fuerte (down beat) y *ti* en parte de tiempo débil (up beat) .. No obstante, ya que, quizá, no se pueda comenzar con *ri*, hay que hacer las dos primeras notas con *ti*”<sup>5</sup> Veamos el siguiente ejemplo:



Como puede constatarse las articulaciones sugeridas por Quantz son completamente naturales. Si por el contrario de lo sugerido intentamos hacer *ti* en tiempo fuerte y *ri* en tiempo débil en figuras con puntillo, es decir *riti* en lugar de *tiri*, experimentaremos que la fluidez se pierde y pronto ocurrirán tropezones

Analicemos otros ejemplos de Quantz:



Aquí podemos observar que los tiempos fuertes de cada grupo de tres están indicados con la sílaba *ti*. Si intentáramos hacer *ri*, como aparentemente señala la regla, nuestros tiempos fuertes sonarían muy débiles. Por tanto señala Quantz “si en tres cuartos, tres octavos, seis octavos, nueve o doce octavos la primera figura de un grupo de tres tiene puntillo, las primeras dos notas llevarán *ti* y la última *ri*”<sup>6</sup>

Para el siguiente ejemplo apunta el autor: “en notas sin puntillo *di* puede usarse en lugar de *ti*. La rapidez requerida en ciertos pasajes no permite articulaciones con *ti*, ya que golpearían el oído de manera desagradable, y eventualmente harían las notas demasiado desiguales. No obstante, la primera nota deba, quizá, permanecer con *ti* y las otras con *diri*. Si octavos en saltos vienen a continuación de los dieciseisavos, hay que usar *ti*, y en octavos por grado conjunto *di*”<sup>7</sup>



Analicemos ahora la articulación propuesta por Quantz. Como señalan los corchetes, el impulso rítmico de esta progresión por terceras va del segundo dieciseisavo al primero del siguiente tiempo, en consecuencia la articulación *diridiri*, *diridiri*, etc da perfecta coherencia al contorno rítmico. Ahora bien, Quantz señala que en los saltos hay que usar *ti* mientras que en los grados conjuntos *di*. Como se mencionó anteriormente, todos los saltos implican un cierto grado de *detaché*, mientras que todos los grados conjunto requieren en

<sup>4</sup> Ibid §9 pag.74

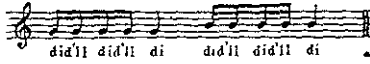
<sup>5</sup> Ibid. §3,4,5 pag.76

<sup>6</sup> Ibid. §6 pag.77

<sup>7</sup> Ibid §7 pag.77

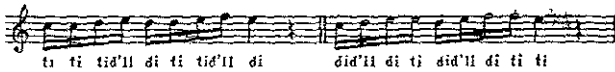


general de una articulación en *legato*. Dado lo anterior podemos deducir que la sugerencia por parte de Quantz de usar *ti* en saltos y *di* en grados conjuntos responde al mismo principio de articulación, ya que *ti* da un efecto de separación entre los sonidos, mientras que *di* tiende a ligarlos.



“La *articulación doble*, apunta el autor, se usa sólo en pasajes muy rápidos. En su uso *did'll* es lo opuesto a *tiri*. En *tiri* el acento cae en la segunda sílaba, mientras que en *did'll* cae en la primera, y siempre llega a la nota del tiempo fuerte, la llamada *nota buena*”<sup>8</sup>

Analicemos un par de ejemplos mas de articulaciones propuestas por Quantz.



En el primer caso las notas que son iguales utilizan articulaciones sencillas, mientras que los grados conjuntos usan articulación doble. Una posible respuesta al porqué de dicha articulación podría ser el hecho de que si utilizáramos la articulación doble sobre los mismos sonidos estos podrían confundirse con un solo valor, es decir, en lugar de oír dos dieciseisavos tal vez oíríamos únicamente un octavo; esto a consecuencia de que la articulación doble proporciona un efecto más *legato*. En el segundo caso sucede lo mismo pero a la inversa ya que las notas repetidas se encuentran en el tercer y cuarto dieciseisavo.



En este ejemplo los saltos de octava y décima utilizan articulaciones sencillas, lo cual hace que se separen los motivos rítmicos señalados por los corchetes. Por el contrario, las notas que se encuentran dentro de estos motivos utilizan las articulaciones dobles con el fin de dar una mayor unidad al mismo. Sin embargo, dentro del segundo motivo puede observarse de nuevo que los sonidos repetidos utilizan articulaciones sencillas con el fin de evitar el problema anteriormente mencionado.

Resumamos ahora los principios sobre los que se basan las articulaciones de Quantz:

1. *Ti* funciona cuando se desea obtener una articulación *detaché*
2. *Di* sirve para las articulaciones en *legato*
3. La mayoría de los saltos son articulados con *ti*, debido al carácter *detaché* que estos implican
4. Los grados conjuntos generalmente son articulados con *di* ya que estos requieren un efecto *legato*
5. Las articulaciones dobles permiten una mayor fluidez, así como una mejor distinción de las jerarquías métricas en las figuras rápidas

Como ha sido probado las articulaciones propuestas por Quantz, lejos de ser reglas de carácter técnico, responden a problemas estrictamente musicales; no obstante el autor no indica los porqués de dichas propuestas.

<sup>8</sup> Ibid. §7 pag.77

## 2.4 FRASEO

### RESPECTO A LA RESPIRACION AL TOCAR LA FLAUTA

Señala Quantz: “respirar en el momento preciso al tocar instrumentos de aliento, así como al cantar, es esencial. Debido a los frecuentes abusos que se dan al respecto, las melodías que debieran de sonar de manera coherente son frecuentemente mutiladas, la composición es estropeada, y al escucha se le roba parte del placer. Separar varias notas que van juntas resulta tan malo como respirar, mientras se lee un texto, antes de que haya sido comprendido el sentido del mismo; de la misma manera resulta erróneo respirar a la mitad de una palabra de dos o tres sílabas. Desafortunadamente, pese a que las separaciones de este tipo son poco frecuentes en la lectura de textos, éstas resultan muy comunes entre los instrumentistas de alientos.”<sup>1</sup>

Estos señalamientos de Quantz nos muestran que para él el lenguaje musical está íntimamente ligado a la oratoria y la retórica. Al igual que para Bach, la correcta elocución de los sonidos, agrupados en palabras, frases y oraciones es indispensable para la comprensión del contenido de las obras. En este sentido señala: “hay que esforzarse en aprender a distinguir y asir aquello que constituye una buena frase musical; y lo que por tanto debe ir junto. Hay que tener mucho cuidado y evitar separar las ideas que van juntas, asimismo hay que prestar atención en no ligar aquellos pasajes que contienen más de una frase, y que por tanto hay que separar. Gran parte de la auténtica expresión durante la ejecución depende de este aspecto.”<sup>2</sup>

Con el fin de lograr buenos fraseos Quantz propone algunas reglas. Analicemos las más sobresalientes:

- 1 “La respiración debe tomarse entre una nota larga y una corta. Esta nunca debe tomarse después de una nota corta, mucho menos después de la última nota del compás; no importa que tan brevemente puedan tocarse estas notas, respirar ocupará demasiado tiempo.”<sup>3</sup> Esta observación del autor responde al hecho de que, normalmente, los finales de frase se dan entre un sonido largo y uno corto, tanto en motivos téticos como anacrúsicos.
- 2 “Si hay un salto, la respiración deberá tomarse entre las notas de éste.”<sup>4</sup> Esta regla responde a los principios de articulación anteriormente mencionados tanto por Quantz como por Bach. Todo salto implica un cierto grado de *detachè* (separación); y por tanto, toda separación nos va a permitir respirar sin atentar contra la unidad melódica, ya que los saltos son en sí una forma de separar los diferentes motivos, frases y oraciones musicales.
- 3 “Si una pieza comienza con una nota sobre el tiempo débil (*up beat*) o si existe una cadencia o una nueva idea comienza, debe de respirarse antes de la repetición del sujeto principal o del comienzo de la nueva idea, de tal manera que el final de la idea precedente y el comienzo de la siguiente sean separados uno del otro.”<sup>5</sup> Esta regla es

<sup>1</sup> Quantz: Johann Joachim *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* §1 pag.87

<sup>2</sup> Ibid. §10 pag.90

<sup>3</sup> Ibid. § 3.4.6 pag.87-9

<sup>4</sup> Ibid. § 3.4.6 pag.87-9

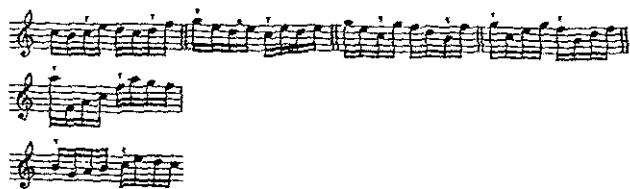
<sup>5</sup> Ibid. § 3.4.6 pag.87-9

muy clara ya que nos propone respirar entre el final de una idea y el comienzo de otra, esto con el fin de separar el contenido de ambas

- 4 “*Si se piensa de antemano que no se será capaz de tocar algún pasaje en una sola respiración, se hará bien respirando tranquilamente y en el debido tiempo antes que esperar hasta el último momento. Mientras más respiraciones rápidas se tomen, menos confortables serán éstas, y por tanto, serán de poca ayuda.*”<sup>6</sup> Este principio de Quantz nos recuerda que todo fraseo debe de estar planificado, ya que de no ser así muy probablemente se atentará contra la correcta elocución de las frases, y por tanto el significado de la obra será alterado o incomprensible

Como puede verse estas reglas responden a los mismos principios que implica la puntuación, y por tanto el correcto fraseo, en el habla.

Analicemos ahora algunos ejemplos proporcionados por Quantz, así como la aplicación de dichas reglas :



En el ejemplo 1 Quantz indica respiraciones entre el do y el mi, y entre el re y el fa. Como puede observarse la regla 2 se está cumpliendo, es decir se respira en el salto, sin embargo esto responde sobretodo a una razón musical: mantener la unidad del motivo *do-si-do, re-do-re*, donde el mi y el fa que se encuentran en el cuarto dieciseisavo son anacrusas al siguiente motivo. De tal manera tenemos que los motivos completos van del segundo dieciseisavo del primer tiempo al primero del siguiente

El ejemplo 2 es muy parecido al 1. Quantz propone respirar entre sol y el mi, y entre do y el mi, esto con el fin de mantener la unidad del motivo *mi-re-mi* y destacar el sol y el do como una posible voz independiente.

En el ejemplo 3 Quantz aplica las reglas 1 y 2, es decir propone respirar donde se da el mayor salto y no después de la última nota de los grupos de dieciseisavos, como pudiese parecer lógico al ver que cada grupo de cuatro dieciseisavos forman una unidad armónica: el acorde de do y el acorde de si. Experimentétese respirar entre los dos arpeggios y se notará que, como señala Quantz, no alcanzará el tiempo para la respiración, y por tanto el impuso rítmico se perderá. Los impulsos aquí son nuevamente anacrúsicos, es decir, el segundo sol del acorde de do proporciona un nuevo impulso hacia el acorde de si, y por tanto el segundo fa proporcionará un nuevo impuso al acorde que venga. En este caso los motivos rítmicos se contraponen al peso armónico, creándose una rica polifonía rítmica

El ejemplo 4 es igual al 3 pero con el arpeggio invertido.

En el ejemplo 5 las respiraciones propuestas por Quantz responden nuevamente a situaciones puramente musicales. La primera respiración se lleva a cabo en el salto de décima, lo cual pudiese sugerir una cierta polifonía. La segunda respiración separa las dos unidades básicas que forman el motivo: un arpeggio y un fragmento de escala.

<sup>6</sup> *Ibid* § 3,4,6 pag.87-9

En el ejemplo 6 Quantz establece las respiraciones en los saltos, ya que estos separan los dos motivos : *so-la-si-do* y *mi-re-do-si* (probablemente)

Así pues, hagamos una síntesis de los puntos señalados .

- 1 Frasear es para Quantz juntar aquellas ideas que van juntas, y separar aquellos pasajes que no deben ir unidos.
2. La música requiere del mismo tipo de fraseo que la retórica u oratoria . separación matizada de las diferentes unidades, tales como palabras frases y oraciones, que forman el texto musical o escrito.
- 3 Las reglas proporcionadas por Quantz resuelven problemas estrictamente musicales.
4. De dichas reglas es posible deducir .
  - a) Que generalmente entre un sonido largo y uno corto se da la división entre dos unidades musicales distintas
  - b) Los saltos, asimismo, separan unidades musicales.
  - c) Hay que separa ideas musicales completas, sean éstas téticas o anacrúsicas.
  - d) Todo fraseo debe ser planeado.

## 2.5 EL TEMPO : RESPECTO A LA MANERA DE TOCAR ALLEGROS Y ADAGIOS

En la música existen básicamente dos tipos de movimiento agógico el Allegro y el Adagio. Conocer las características y la forma de ejecución de dichos movimientos es de vital importancia para Quantz, ya que esto nos ayudará significativamente a la hora de establecer el carácter de la obra. Veamos y analicemos las características que presentan estos dos tipos de movimiento agógico

### Allegros :

- 1 “*Ya que, quizá, los epítetos Allegro, Allegro assai, Allegro di molto, Allegro non presto, Allegro ma non tanto, Allegro moderato, Vivace, Allegretto, Presto, Prestissimo, etc. son continuamente usados por los compositores más por hábito que con el fin de caracterizar cuidadosamente a la pieza en sí, o con el fin de hacer el tiempo claro al ejecutante, pueden ocurrir casos en los cuales no sean muy claras estas indicaciones, y por tanto la intención del compositor debe de ser descubierta a partir del contenido de la pieza misma.*”<sup>1</sup> Como puede verse este primer punto determina la necesidad de buscar el carácter de la obra en la obra misma, ya que son las condiciones específicas de cada pieza las que pueden determinar la forma de presentar el contenido de la misma.
- 2 “*El principal carácter del Allegro es de alegría y vivacidad ; así como el del Adagio, por otro lado, es de ternura y melancolía*”<sup>2</sup> No obstante la variedad infinita de matices que posee cada obra, Quantz considera que
  - a) Allegro = alegría y vivacidad
  - b) Adagio = ternura y melancolía
- 3 “*El tempo debe establecerse en relación a los pasajes más difíciles.*”<sup>3</sup> Como ya fue mencionado, la ligereza y la fluidez (*leicht und Fließend*) son parte de las características necesarias en una buena ejecución , por tanto elegir un tempo que nos permita presentar aquellos pasajes difíciles de manera comprensible es de vital importancia en los allegros
- 4 “*El objetivo principal debe ser siempre la expresión del sentimiento, no la rapidez en la ejecución.*”<sup>4</sup> Tocar rápido pero de manera ininteligible de nada sirve en la interpretación
- 5 “*Si en un Allegro el sujeto principal es recurrente, hay que diferenciarlo claramente siempre de las ideas auxiliares...(en este sentido), la alternancia del Piano y el Forte dará buen servicio*” Diferenciar los motivos por medio de la dinámica va a contribuir al correcto delineamiento del carácter de la obra.
- 6 “*Las pasiones cambian constantemente tanto en los Allegros como en los Adagios. El ejecutante debe de buscar transportarse a cada una de estas pasiones, y expresarlas adecuadamente. Por lo tanto hay que investigar si la pieza a tocar posee sólo ideas alegres, o si éstas están unidas a otras de diferente carácter. En el primer caso la vivacidad debe ser mantenido en toda la pieza. En el segundo, quizá, las siguientes reglas ayuden :*

<sup>1</sup> Quantz Johann Joachim *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* §2

<sup>2</sup> *Ibid* §3 pags.129-135

<sup>3</sup> *Ibid* §8 pags 129-135

<sup>4</sup> *Ibid*. §11 pags 129-135

- a) *Lo Alegre (das Lustige)* es representado con notas breves - corcheas, semicorcheas, o en tiempo alla breve, cuartos, de acuerdo a los requerimientos del metro - las cuales se mueven tanto en saltos como grados conjuntos.
- b) *Lo Majestuoso (das Prächtige)* es representado tanto por notas largas durante las cuales las otras voces llevan un movimiento rápido, como por notas con puntillo. Las notas con puntillo deben de ser atacadas de manera incisiva y viva. Los puntillos se deben prolongar y las notas siguientes deben ser muy cortas. Los trinos también pueden introducirse de vez en cuando en las notas con puntillo.
- c) *Lo Audaz (das Freche)* es representado con notas en las cuales la segunda o la tercera lleva puntillo, y en consecuencia, la primera es precipitada.
- d) *La Lisonja (das Schmeichelnde)* es representada con notas ligadas que ascienden o descienden por grados conjuntos, así como por notas sincopadas, en las cuales la primera mitad de la nota debe sonar suavemente, y la segunda debe ser reforzada...<sup>5</sup>
- Como fue ya mencionado anteriormente, las figuraciones rítmicas para el autor son uno de los factores que determinan el carácter de la obra; y por tanto, como lo acaba de mostrar, dichas figuras pueden ser clasificadas de acuerdo a diferentes afectos.
7. *“Las ideas cantables, que no resultan cansadas, así como pasajes brillantes que contienen suficientes melodías agradables no deben variarse; sólo las ideas que dejan una impresión ligera requieren de variaciones”*<sup>6</sup> Esta observación de Quantz hace una referencia específica a la ornamentación
- 8 *“Hay que mejorar, no desfigurar.”*<sup>7</sup> Nuevamente esta afirmación respecto a la ornamentación coincide con Bach, el cual afirma: “Los adornos.. mejoran composiciones,. sin embargo hay que evitar el uso abundante de estos (ya que) pueden ser como especias cuyo uso excesivo puede arruinar el mejor platillo.”

Veamos ahora que nos dice Quantz respecto a las características de los Adagios.

#### Adagios :

- 1 *“Para tocar un Adagio correctamente, hay que entrar lo más posible en calma, casi en un estado de melancolía, de tal manera que se ejecute en el mismo estado de ánimo que poseía el compositor al escribir la obra. Un auténtico Adagio debe parecerse a una petición lisonjera. (Así por ejemplo), de la misma manera que alguien que desea pedir algo a una persona que le tiene particular respeto apenas si logrará su objetivo con tratos atrevidos e imprudentes, asimismo el ejecutante apenas si atrapará y tocará a sus escuchas con una manera atrevida y bizarra de tocar. En este sentido, aquello que no viene del corazón difícilmente alcanzará al mismo.”*<sup>8</sup> Quantz plantea aquí la necesidad de que el intérprete se poseione del carácter, probablemente lisonjero, que posee cada adagio.
2. *“La menor, Do menor, Mi bemol mayor y Fa menor expresan melancolía mucho mejor que otros tonos menores. Esta es la razón por la cual los compositores normalmente emplean estos tonos con dicho fin. Los otros tonos mayores y menores, por otro lado,*

<sup>5</sup> Ibid. §23 pags.129-135

<sup>6</sup> Ibid. §24 pags.129-135

<sup>7</sup> Ibid. §27 pags.129-135

<sup>8</sup> Ibid §5 pags 163-166

*son usados en piezas agradables y cantables así como en ariosos.*<sup>9</sup> Esta observación nos sitúa nuevamente ante el hecho de que cada tonalidad posee su propio color, lo cual implica sobre todo que cada tono puede representar un afecto en particular. Sin embargo, no está de más recordar que el carácter afectivo que cada tonalidad pudiese poseer sólo puede presentarse, como posteriormente se verá, en un sistema de afinación que no sea el de temperamento igual, ya que en éste todo color tonal es perdido al hacer que todas las tonalidades suenen exactamente igual, pero a diferente altura.

- 3 *“Si el Adagio es muy melancólico, lo cual es usualmente indicado por las palabras Adagio di molto o Lento assai, hay que embellecerlo más con notas ligadas que con amplios trinos o saltos, ya que estos últimos nos incitan alegría más que movernos hacia la melancolía. No hay que evitar totalmente los trinos; esto con el fin de que el escucha no sea calmado hasta llegar al sueño. Hay que variar el aria de tal manera que provoque más melancolía en ciertos momentos y menos en otros”*<sup>10</sup> Aquí Quantz nos muestra como la articulación es un recurso que puede realzar o desfigurar el carácter del adagio. el legato será en este caso de mayor utilidad que la articulación en staccato.
- 4 *“Todas las notas en Adagio deben de acariciar y lisonjear”*<sup>11</sup> Para lograr este efecto que Quantz nos propone es necesario, nuevamente, hacer articulaciones en legato, ya que los brincos que implica una articulación *detaché* poco ‘acariciarán’ y ‘lisonjearán’ al oído.
- 5 *“Al comienzo hay que tocar el sujeto principal tal cual está escrito. Si éste regresa frecuentemente, unas pocas notas pueden ser añadidas la primera vez, y todavía más la segunda, formándose pasajes rápidos ya sea por escalas o por arpeggios. Para la tercera ocasión no hay que agregar nada, esto con el fin de mantener constante la atención del escucha”*<sup>12</sup> Esta observación nos presenta lo que pudiesen ser algunos principios lógicos de ornamentación de un mismo sujeto.

En síntesis respecto a la ejecución de los Allegros y los Adagios podemos decir :

1. El carácter de la obra sólo puede encontrarse en la obra misma. Ninguna indicación musical va a ser una guía completa respecto al carácter de la pieza.
2. El carácter básico del allegro va a ser de alegría y vivacidad, y el del adagio de ternura y melancolía.
3. La fluidez y la comprensión de la pieza no pueden sacrificarse a costa de una mayor velocidad.
4. Hay que diferenciar las ideas principales de las secundarias por medio del manejo de la dinámica.
5. Las figuraciones rítmicas pueden ayudarnos para determinar el carácter de la obra.
6. La ornamentación debe de ser un elemento que ayude a resaltar el carácter de la obra, y no lo contrario.
7. El intérprete debe asumir como propio el sentimiento que posee la obra.
8. Cada tonalidad puede implicar un afecto diferente.
9. Toda articulación debe de estar en función del carácter de la pieza.

<sup>9</sup> Ibid. §6 pags. 163-166

<sup>10</sup> Ibid. §8 pags. 163-166

<sup>11</sup> Ibid. §13 pags 163-166

<sup>12</sup> Ibid. §14 pags 163-166

## 2.6 RESPECTO AL ACOMPAÑAMIENTO

El acompañamiento es uno de los aspectos más importantes para Quantz. De hecho, es en este apartado donde analiza y expone sus puntos de vista respecto a tópicos de gran importancia para la interpretación musical, tales como el balance, la dinámica, la afinación, el tempo, etc. Veamos pues y analicemos la visión de Quantz respecto a cada uno de dichos temas.

### 2.6.1 Tamaño del Ensamble

Quantz señala: “Aquel que desee ejecutar correctamente una composición debe de suministrar cada instrumento con adecuada proporción, y no usar muchos de un tipo y pocos de otro. Yo sugiero una proporción que, a mi entender, satisfará todos los requerimientos al respecto. Asumo que el clavecín deberá ser incluido en todos los ensambles, sean estos grandes o pequeños.

- a) Con *cuatro violines* úsese *una viola, un violonchelo, y un contrabajo* de tamaño mediano
- b) Con *seis violines*, lo mismo más *un fagot*
- c) *Ocho violines* requieren *dos violas, dos cellos, un contrabajo adicional*, más grande, quizá, que el primero, *dos oboes, dos flautas y, dos fagotes*
- d) Con *diez violines*, lo mismo anterior más un *cello adicional*.
- e) Con *doce violines* úsese *tres violas, cuatro cellos, dos contrabajos, tres fagotes, cuatro oboes, cuatro flautas, y en una fosa otro teclado y una tiorba*.
- f) *Cornos de caza* pueden ser necesarios tanto en ensambles pequeños como grandes, dependiendo esto de la naturaleza de la pieza y la inclinación del compositor.”<sup>1</sup>

Como puede verse las proporciones sugeridas por el autor se basan en el número de violines que vaya a poseer cada ensamble. Por tanto podemos decir que.

1. Destacar a la melodía superior resulta lo más importante en la música de esta época.
2. En segundo lugar de importancia se encuentran las voces graves.
3. Las voces intermedias ocupan el tercer lugar de importancia, ya que el número de violas es superado de manera considerable por el número de violoncellos y contrabajos
4. Esta jerarquía responde a una cuestión de balance que a continuación Quantz nos explica.

### 2.6.2 Balance

Quantz advierte tajante: “cualquiera que sea un auténtico músico tiene interés en todo el ensamble, sin preocuparse respecto a si toca la primera o la última parte”<sup>2</sup> Ahora bien: “¿cómo podría sonar bien una composición si la parte principal es ahogada o suprimida por el bajo o más aun las partes medias? *La parte principal debe de sobresalir sobre las otras, y las partes medias son las que menos deben de escucharse.*”<sup>3</sup> Queda constatado que desde la perspectiva del autor la parte principal debe de resaltar. Veamos ahora: “Si una parte concertante es acompañada solamente por los violinistas, cada violinista debe de prestar atención al hecho de si va a tocar una parte media plana, una en la cual ciertas frases pequeñas se alternan con la parte concertante, o si se trata de una parte de

<sup>1</sup> Quantz Johann Joachim *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* §1-57 pags 205-290

<sup>2</sup> *Ibid.* §1-57 pags.205-290

<sup>3</sup> *Ibid.* §1-57 pags.205-290



bajo En una parte mediana debe moderar el volumen de su ejecución Si tiene algo que se alterna con el solo debe tocar un poco más fuerte, y si lleva un bajo deberá tocar aún más fuerte, especialmente si se encuentra a cierta distancia del solista o de los escuchas. Si los violines primeros y segundos poseen sólo partes medias, ambos deberán tocar con igual fuerza. Si en el *ritornello* el segundo violín complementa al primero con una melodía similar a la de éste, ya sea por terceras sextas o cuartas, el segundo deberá tocar con la misma fuerza que el primero Más si, como se indica en el caso de arriba, el segundo violín es sólo una parte media, éste último deberá de moderar su sonido, ya que las partes principales deben ser escuchadas sobre las partes medias.”<sup>4</sup>

¿Qué quiere decir esto ? Para el autor, si bien normalmente cada instrumento posee su propio papel dentro del ensamble , es decir, los violines generalmente van a llevar la parte principal, las violas la parte media, los cellos y contrabajos las voces graves, etc , es de vital importancia que el instrumentista sepa cual es la función de la parte que está tocando. Así un violinista puede tocar en una misma obra partes principales, medias o graves , y por tanto, cada una de éstas deberá de poseer una intensión completamente diferente

Como ha sido dicho, el balance de un ensamble debe favorecer a las partes principales Sin embargo, si bien dichas partes se encuentran normalmente en las voces superiores, éstas pueden aparecer en alguna otra voz ¿Qué debiera de hacerse en estos casos ? Quantz responde “si ocurren imitaciones de ciertas frases de la parte principal o del bajo, éstas deben ser tocadas con la misma fuerza usada en la parte que es imitada. Sin embargo, un *tema* o sujeto principal de una fuga, así como las ideas que se repiten constantemente en un concierto, deben resaltar y ser atacados con énfasis y notable fuerza ”<sup>5</sup>

Ningún acompañante debe tocar por encima de la parte principal. En este sentido se nos advierte . “el acompañante debe poner atención en el registro que tenga que tocar el violinista, ya sea éste bajo o alto, de tal manera que no se oiga que el acompañamiento va sobre las notas bajas del violinista, o que el primero se encuentre muy distante de las notas agudas del segundo ”<sup>6</sup>

La forma de atacar los sonidos en una pieza debe ser pareja entre todos los miembros de un mismo ensamble. al respecto Quantz señala : “la ejecución debe ser no sólo buena y apropiada a cada pieza, sino también uniforme y armoniosa entre todos los miembros de una orquesta. Las diferencias en la pronunciación pueden volver cómica a la más seria tragedia. Esto puede suceder en un ensamble musical, si cada miembro tiene su propia manera de tocar.”<sup>7</sup>

Por lo anterior podemos resumir que

- 1 Un auténtico músico presta interés a todo lo que sucede en su ensamble.
2. Sin importar cual sea el instrumento que se ejecute se debe de saber si la parte que se está tocando es principal, media o grave; para que en base a esto se jerarquice según los principios anteriormente mencionados.
- 3 Los temas principales siempre deben ser favorecidos, sin importar que estos se encuentren en las voces medias o graves.

<sup>4</sup> Ibid. §1-57 pags.205-290

<sup>5</sup> Ibid. §1-57 pags.205-290

<sup>6</sup> Ibid §1-57 pags.205-290

<sup>7</sup> Ibid §1-57 pags 205-290

- 4 Ningún acompañamiento debe estar por encima de la parte principal.
- 5 Todos los ejecutantes de un mismo ensamble deben tener la misma ‘pronunciación’ de los sonidos, es decir, deben de lograr un ataque similar que tenga como resultado la uniformidad del ensamble.

### 2.6.3 La Ejecución en las Voces Graves

Quantz establece algunos puntos básicos que deben ser tomados en cuenta por los ejecutantes de las voces graves. Veamos y analicemos los siguientes puntos

- a) “El cellista debe tener cuidado de no adornar demasiado el bajo, como muchos ‘grandes’ tenían el hábito de hacer. El cellista no debe intentar mostrar sus destrezas en un momento inapropiado. Si, sin entender nada de composición, el cellista introduce adornos en el bajo en una parte de *ripieno*, hará más daño que un violinista, especialmente si posee una parte de bajo sobre la cual es embellecida constantemente un aria plana. Es absurdo hacer una parte del bajo, la cual debiera de sostener los adornos de las otras partes y hacerlas armoniosas, robándole a éste la seriedad de su movimiento; los adornos necesarios de las partes superiores son obstruidos u oscurecidos. Si, quizá, el bajo imita algunas frases de la parte principal, el cellista puede repetir los mismos adornos usados en dicha parte.
- b) Las notas del bajo que no se mueven en unisono con otras partes, podrían ser tocadas una octava abajo si no se tiene contrabajo, sin embargo estos deben de ser pasajes armónicos antes que melódicos, es decir, pasajes que no formen una melodía independiente, y que sirvan sólo de soporte a las melodías superiores
- c) Si el cellista entiende algo de composición, o por lo menos algo de armonía, encontrará fácil el ayudar al solista a hacer aparente las diferentes pasiones expresadas por el compositor en una pieza. Esta habilidad es requerida tanto en las partes que acompañan como en las partes concertantes, y es uno de los grandes atributos de un cuerpo superior de acompañamiento.”<sup>8</sup>

De estos tres puntos es posible decir que

1. Debido a su función armónica no es conveniente adornar en demasía a las parte graves ya que de lo contrario podrían dejar de ser una base sólida para la parte principal, y por tanto, el significado e intensión de la obra podría perderse o ser alterado.
2. Los pasajes que imitan a las partes principales son la mejor posibilidad para adornar a un bajo.
3. Si no se posee un contrabajo, las partes del cello que no delinear melodías, sino simples pasajes armónicos, pueden octavarse, esto con el fin de que el contexto armónico sea definido más claramente.
4. El conocimiento de la armonía será de gran ayuda para el acompañante.

### 2.6.4 Dinámica

A continuación Quantz está a punto de revelarnos uno de los puntos básicos de su visión de la interpretación musical. Afirma: “Yo estoy convencido de que si uno se acostumbra, sin prejuicios, a esta manera de acompañar; si se aprende a reconocer los diferentes efectos de las disonancias; si se presta gran atención a la repetición de las ideas, a los notas largas que relevan a las notas rápidas, a los pasajes que aparecen frecuentemente en las cadencias, y a las notas alteradas con sostenidos, becuadros y bemoles las cuales

<sup>8</sup> Ibid. §1-57 pags.205-290

conducen a otras tonalidades. Estoy convencido, afirmo, que uno será fácilmente capaz de adivinar cuando usar *Piano*, *Mezzo Forte*, *Forte* y *Fortissimo* sin que dichas indicaciones hayan sido previamente escritas.<sup>9</sup> Dado lo anterior podemos nuevamente afirmar que para el autor una buena interpretación depende del grado de comprensión de todos los elementos que intervienen en el discurso musical, tales como la armonía, la melodía, el ritmo, etc.

Uno de los aspectos básicos en este sentido son las relaciones armónicas. Al respecto apunta Quantz: “con el fin de excitar las diferentes pasiones, las disonancias deben ser atacadas más fuertemente que las consonancias. Las consonancias hacen al espíritu pacífico y tranquilo, las disonancias, por otro lado, lo perturban.”<sup>10</sup> Así pues, apunta el autor, “en consecuencia de lo dicho anteriormente y para lograr mayor claridad he dividido a las disonancias en tres clases, de acuerdo a su efecto a la manera en que deben de ser atacadas. El primer grupo sería marcado con *Mezzo Forte*, el segundo con *Forte* y el tercero con *Fortissimo*.

a) Al primer grupo de *Mezzo Forte* pertenecen:

- La segunda con cuarta,
- La quinta con sexta mayor,
- La sexta mayor con tercera menor,
- La séptima menor con tercera menor,
- La séptima mayor.

b) Al segundo grupo, *Forte*, pertenecen:

- La segunda con cuarta aumentada,
- La quinta disminuida con sexta menor.

c) El tercer grupo, *Fortissimo*, contiene:

- La segunda aumentada con cuarta aumentada,
- La tercera menor con cuarta aumentada,
- La quinta disminuida con sexta mayor,
- La sexta aumentada,
- La séptima disminuida,
- La séptima mayor con segunda y cuarta.

No está demás hacer notar que si varias disonancias de diferentes tipos se siguen entre sí, y estas disonancias resuelven en otras disonancias, hay que permitir que la expresión aumente y disminuya gradualmente aumentando la fuerza en el ataque e incrementando el número de partes.<sup>11</sup>

Finalmente señala Quantz: “así pues de lo que se ha dicho se puede deducir que prestar atención al *Piano* y al *Forte* sólo en los lugares donde se encuentran indicados no resulta suficiente, y que cada acompañante debe de saber como introducirlos en los lugares que no se encuentran marcados. Dado lo anterior, para lograr éxito al respecto buena instrucción y mucha experiencia son necesarios.”<sup>12</sup>

En síntesis podemos decir que:

1. Se pueden deducir los matices que cualquier obra implica, a partir del conocimiento de los diferentes elementos que en ésta actúan.

<sup>9</sup> Ibid. §1-57 pags.205-290

<sup>10</sup> Ibid. §1-57 pags.205-290

<sup>11</sup> Ibid. §1-57 pags.205-290

<sup>12</sup> Ibid. §1-57 pags.205-290

- 2 Uno de los más importantes de dichos elementos es la armonía, y los grados de consonancia y disonancia que ésta implica.
- 3 Como las tablas de Quantz señalan, a mayor grado de disonancia mayor volumen, y al contrario, a mayor grado de consonancia menor volumen
- 4 Las indicaciones de dinámica escritas en la partitura generalmente van a ser insuficientes, ya que cada pequeño pasaje implicará siempre algún grado particular de matiz.

### 2.6.5 Afinación

La afinación es uno de los aspectos básicos en la interpretación musical, y especialmente en el estilo barroco, ya que durante esta época fueron utilizados varios sistemas de afinación los cuales proporcionaban diferentes posibilidades en el color tonal. Si bien ya Quantz vislumbraba una estandarización de la afinación y resaltaba las características de las diferentes alturas (Apunta “es de esperarse que una afinación standard sea introducida en todos los lugares...Es innegable que una afinación alta es mucho más penetrante que una baja, sin embargo, por el otro lado, ésta resulta menos agradable, conmovedora y majestuosa”<sup>13</sup>), nos propone un sistema propio de afinación el cual en cierto sentido favorece al ‘temperamento’ y descarta al sistema natural. Veamos lo que dice al respecto: “para afinar el violín exactamente, pienso que no se hará mal siguiendo la regla que debe ser observada al afinar algún teclado, es decir, que las quintas deben de estar afinadas hacia el bemol antes que absolutamente naturales o un poco altas, como es usualmente el caso, de tal manera que todas las cuerdas abiertas coincidan con el teclado. Si todas las quintas son afinadas naturalmente o un poco altas, tendremos que solamente una de las cuatro cuerdas estará afinada en relación al teclado. Si el La es afinado con el teclado, el Mi un poco más bajo en relación al La, el Re un poco más alto que el La, y el Sol de la misma manera que el Re, los dos instrumentos coincidirán en su afinación. Esta sugerencia no es una regla absoluta, quizá, sino sólo un asunto para reflexionar posteriormente”<sup>14</sup>

Como puede observarse el sistema propuesto por Quantz pretende uniformar la afinación de las cuerdas con la afinación del teclado, es decir, ya que es imposible lograr en un instrumento como el clavecín una afinación que permita intervalos perfectos, así como la diferenciación entre los sostenidos y los bemoles, todos los demás instrumentos deben de sujetarse a la afinación del teclado; esto con el fin de que todos los instrumentos estén afinados igualmente entre sí y no se produzcan disonancias innecesarias al hacer unísonos varios instrumentos. Y es en este preciso sentido Quantz nos advierte: “hay que escuchar constantemente a los instrumentos acompañantes, para ver si se está afinado en relación a ellos, esto con el fin de no tocar ni más alto ni más bajo. Sin una correcta afinación entre los ejecutantes la más fina y distinguida ejecución siempre será imperfecta”<sup>15</sup>

Dado lo anterior, respecto a la afinación podemos decir:

1. Quantz favorece una afinación con temperamento desigual, es decir, una afinación donde los intervalos no son perfectos.
2. La afinación de una orquesta con continuo debe estar basada en el teclado, pues de lo contrario se producirán disonancias en los unísonos que se den entre varios instrumentos.
3. La afinación propuesta por Quantz se basa en la reducción de los intervalos de quinta justa.

<sup>13</sup> Ibid. §1-57 pags 205-290

<sup>14</sup> Ibid. §1-57 pags.205-290

<sup>15</sup> Ibid §20 pags.197-203

4. Para el autor no importa tanto el valor absoluto en la afinación, sino el valor relativo, es decir, en la ejecución en conjunto lo que importa es estar afinado en relación a los demás instrumentos.
5. Para Quantz las afinaciones altas son más penetrantes, sin embargo las bajas son más ‘conmoveras y majestuosas’

#### 2.6.6 Tempo y Agógica

La regularidad que posea un tempo va a depender, para Quantz, del tipo de música que se vaya a ejecutar. Así por ejemplo señala “si bien la exactitud del tempo es importante en todos los tipos de música, éste debe ser observado más rigurosamente en la música de danza. Los bailarines deben regularse a sí mismos con el tempo, no sólo con sus oídos sino también con sus pies y el movimiento corporal. Resulta fácil, además, imaginar lo poco agradable que debe de ser para ellos si una orquesta toca ahora lento, ahora rápido en la misma pieza”<sup>16</sup> En contrapartida está el caso de los recitativos. Al respecto expresa “en los recitativos italianos el cantante no siempre se adhiere al tempo, y por tanto tiene la libertad de expresar lo que va a ejecutar ya sea rápido o lento, en relación a lo que él considere que es lo mejor, así como lo que requiera el texto. Si las partes acompañantes tienen notas tenidas, hay que acompañar al cantante más por oído, con discreción, que por el pulso.”<sup>17</sup>

Dado lo anterior podemos decir que:

1. La exactitud de un tempo depende del carácter de la pieza a ejecutar. Por tanto
2. Las piezas que poseen un carácter de danza requieren un tempo muy regular, ya que para poder lograr cualquier baile es indispensable poseer una cierta regularidad en el ritmo.
3. Las piezas que poseen un carácter lírico, como los recitativos, pueden observar una mayor libertad métrica, por tanto *alargandos* y *ritardandos* serán mucho más permisibles ya que ayudarán a resaltar el carácter o expresión de la obra

#### 2.6.7 Condiciones Acústicas

Las condiciones acústicas son otro de los aspectos de gran importancia para la interpretación musical desde la perspectiva de Quantz. Al respecto apunta: “en lugares amplios, donde hay mucha resonancia, y donde existe un gran número de acompañantes, tocar rápido producirá confusión antes que placer. Así pues, en tales ocasiones hay que escoger conciertos que estén escritos en un estilo majestuoso, que contenga pasajes en unísono, conciertos en los que las armonías cambien sólo de compás a compás o a la mitad de éste. El eco que crece constantemente en los lugares amplios no se desvanece rápido, y únicamente produce confusión entre las notas si éstas se suceden rápidamente, haciendo ininteligibles tanto a la armonía como a la melodía”<sup>18</sup> “En un cuarto pequeño, en contrapartida, donde se poseen pocos instrumentos para el acompañamiento, el ejecutante puede usar conciertos que posean melodías alegres y *galantes*, y donde el ritmo armónico sea más rápido que el de un compás o la mitad de éste. Estos conciertos pueden ser tocados más rápidamente que los del tipo anterior.”<sup>19</sup>

Sin embargo, las condiciones acústicas no sólo influyen en el manejo de los tempi, éstas también influyen en las cuestiones dinámicas. Por ejemplo Quantz señala: “para expresar bien un *Forte* o un *Piano*, hay que observar si se está en un lugar grande con

<sup>16</sup> Ibid §1-57 pags.205-290

<sup>17</sup> Ibid. §1-57 pags.205-290

<sup>18</sup> Ibid. §17 pags.197-203.

<sup>19</sup> Ibid. §18 pags 197-203.

reverberación, o en uno pequeño, especialmente en uno tapizado, donde el sonido es amortiguado, si los escuchas se encuentran cerca o a cierta distancia, si se está acompañando una parte fuerte o débil, y finalmente, si es grande, moderado o pequeño el número de acompañantes. Por ejemplo, en un lugar grande con mucha reverberación, no hay que tocar a un *Piano* que viene de un fuerte y ruidoso *Tutti* demasiado suave, ya que éste será engullido por el eco<sup>20</sup>

Por lo anterior es posible decir que

1. Los lugares con mucha reverberación no favorecen a los tempos rápidos, esto debido a que el eco generado tarda tiempo en desaparecer y en consecuencia las armonías se enciman, generándose confusión.
2. Los lugares pequeños y con poca resonancia favorecen los tempos rápidos que implican constantes cambios armónicos.
3. Los matices también deben adecuarse a la reverberación de la sala donde se vaya a tocar

---

<sup>20</sup> Ibid. §1-57 pags.205-290

## CAPITULO 3

### ANALISIS COMPARATIVO DE LOS CRITERIOS DE BACH Y QUANTZ

Este capítulo tiene por objetivo parangonar los puntos de vista de los autores estudiados respecto a los siguientes tópicos:

#### 3.1 Las Cualidades Musicales Requeridas

Para poder llevar a cabo una profesión musical es necesario el poseer determinadas cualidades. En este sentido Quantz señala dos aspectos que debe de llenar cualquier músico en su formación: *la capacidad y la instrucción*. *La capacidad* hace referencia a la posesión de tres cualidades específicas: talento para los instrumentos, el canto y la composición. *La instrucción*, como fue señalado, se refiere al estudio, la reflexión y comprensión del contenido musical de las obras.

Bach por su parte, si bien no hace referencia explícita en este sentido, nos hace notar que la capacidad técnica, el sentimiento vocal, la improvisación, el conocimiento teórico y la comprensión de todos los elementos que actúan en cada obra son de vital importancia.

Veamos esto en un cuadro comparativo:

| Quantz                  |                    | Bach                             |
|-------------------------|--------------------|----------------------------------|
|                         | <i>Capacidad</i>   |                                  |
| Instrumental            |                    | Técnica                          |
| Para el canto           |                    | Sentimiento vocal                |
| Compositiva             |                    | Improvisación                    |
|                         | <i>Instrucción</i> |                                  |
| Cúmulo de conocimientos |                    | Comprensión de aspectos teóricos |

Como puede observarse, lo que Quantz llama 'talento para los instrumentos' es en Bach una 'capacidad técnica', lo que el primero llama 'talento para el canto' es en el segundo la necesidad de un 'sentimiento vocal', lo que para uno es capacidad compositiva es en el otro capacidad de improvisación, etc.

Dado lo anterior podemos afirmar que los mismos requerimientos de Quantz pueden ser aplicados desde la perspectiva de Bach, es decir, tanto *la capacidad*, con sus respectivas habilidades, como *la instrucción* van a ser elementos indispensables en la práctica musical.

#### 3.2 La Ejecución

La ejecución es el aspecto básico en cualquier interpretación musical. Bach define a la ejecución como *la habilidad de hacer consciente al oído, ya sea por medio del canto o los instrumentos, del verdadero contenido y afecto que posee una composición*. Esta presentación del 'verdadero contenido y afecto de la obra' va a estar relacionada con el habla y el aspecto discursivo que éste implica. (En este sentido Bach compara a la música con el diálogo y el discurso.) Ahora bien, para lograr esta presentación del 'verdadero contenido de la obra' Bach nos plantea la necesidad de manejar adecuadamente aspectos intrínsecamente musicales tales como la articulación, el fraseo, la dinámica, la agógica, etc., los cuales van a actuar como elementos capaces de proporcionar una sintaxis y elocución correctas del discurso musical.

Por lo que atañe a Quantz *la ejecución musical podría ser comparada con la pronunciación o la manera de expresarse de un orador*, ya que desde su punto de vista una obra musical posee la misma organización estructural que posee cualquier discurso; es

decir, está formada por palabras, frases, oraciones, etc. En consecuencia una ejecución musical debe poseer las mismas características que la elocución de algún texto, a saber, pronunciación distinta y perfecta, fluidez, variedad y expresión. Dichas características van a poseer su equivalente en aspectos intrínsecamente musicales.

Así pues, tanto para Bach como para Quantz:

1. La música de su época posee la misma estructura discursiva que implica la oratoria y la retórica.
2. Por tanto, es posible organizar todo discurso musical en palabras, frases y oraciones.
3. La ejecución musical va a ser la elocución correcta del discurso musical; lo cual implica la presentación de su contenido sobre un contexto afectivo adecuado.
4. Dicha elocución va a implicar un manejo adecuado de elementos intrínsecamente musicales, los cuales tendrían su equivalente en la oratoria. Por ejemplo:
  - a) Un *buen fraseo* sería lo equivalente a una *pronunciación distinta y perfecta*
  - b) una *buena articulación* sería el equivalente a *no confundir* algunas letras con otras, o *no comérselas*.
  - c) La *dinámica* sería el equivalente a una *variedad* placentera tanto en voz como en lenguaje; es decir *evitar la monotonía* en el discurso.
  - d) Realzar el *carácter* sería el equivalente a dar la *expresión propia de cada sentimiento* por medio de una inflexión vocal apropiada, etc.
5. Por lo anteriormente dicho, la función del ejecutante puede ser comparada con la del orador.

### 3.3 Los Requerimientos Técnicos

Recordemos algunos planteamientos básicos de Bach:

- a) *Un correcto uso de los dedos está inseparablemente relacionado con el arte de la ejecución*
- b) *Cada figura llama por su propia digitación, la cual puede requerir ser modificada simplemente al haber un cambio de contexto*
- c) *Pese a la variedad infinita de digitaciones, unos cuantos principios son suficientes para resolver todos los problemas*
- d) *Toda digitación natural, desprovista de deformaciones y extensiones innecesarias, es la mejor.*

Como puede observarse esta concepción de Bach no sólo sitúa a los aspectos técnicos al mismo nivel que a los aspectos interpretativos, sino que coloca a los primeros como elementos que van a influir directamente en la ejecución misma, es decir, un correcto uso de la técnica va a resolver simultáneamente problemas puramente musicales. Y es que al respetar los principios anatómicos naturales, se le está dando a nuestro cuerpo la oportunidad de relacionarse directamente con las obras sin que haya elementos, como las tensiones innecesarias, que nublen dicho contacto. De ahí la flexibilidad de Bach respecto a esto. No existe más regla que evitar forzar nuestro cuerpo y adecuarlo a las necesidades musicales.

Pocos o ningún señalamiento hace en este sentido Quantz. Sin embargo no es que no esté consciente de los aspectos técnicos, sino que ya los ha asimilado como parte de la ejecución. Sus planteamientos sobre articulación y fraseo, si bien a primera vista parecen 'recetas', en realidad resultan herramientas prácticas para la solución de problemas estrictamente musicales. Quantz poco dice respecto al por qué de determinadas reglas, sin embargo,



como pudo comprobarse, éstas resuelven cualquier dificultad musical. La técnica es pues, para él, un elemento que desde el principio se encuentra ligado a la ejecución

Así pues, podemos decir que para Bach y Quantz

1. La técnica es un aspecto que está directamente relacionado a la ejecución musical
2. Una buena técnica va a ser aquella que apoye al contexto musical, o sea parte del mismo.
- 3 Una buena técnica se va a basar en principios naturales, tanto anatómicos como musicales.

### 3.4 La Articulación

Este es uno de los aspectos en los que van a coincidir de manera más directa ambos autores. Como ya ha sido mencionado, la articulación sería el equivalente a la pronunciación en el habla. Así como en el habla existen ciertas reglas de pronunciación, acentuación y agrupamiento de las letras, en música, dependiendo de la disposición de los sonidos va a ser la manera en que los articulemos. Al respecto Bach señala . *Normalmente, las notas detachè aparecen más en los pasajes con saltos.* Teniendo en mente esto, como ya se había señalado, seguramente *las notas ligadas deberán de aparecer más en los pasajes de grados conjuntos* Otro de los señalamientos que hace al respecto es que los allegros normalmente se expresan con articulaciones detachè y los adagios con articulaciones en legato

Por su parte Quantz propone una articulación con la sílaba *Ti en notas iguales, cortas, vivas y rápidas. Di, por el contrario, debe de utilizarse cuando la melodía es lenta, y aún cuando es alegre, haciendo que ésta sea agradable y sostenida.* Como puede verse estos principios se corresponde exactamente con los de Bach, ya que

- a) *Ti* posee un carácter detachè, el cual, al aplicarse al tipo de notas sugeridas, probablemente favorece los saltos y a los tempos allegros.
- b) *Di* por su parte favorece al legato, y como sugiere Quantz, es mejor usarlo en melodías lentas (adagios), las cuales generalmente se mueven por grados conjuntos, para lograr un afecto de sostenimiento de los sonidos.

Por lo anterior tenemos que en ambos

1. La articulación detachè se da más en los saltos y en los movimientos agógicos rápidos
2. La articulación legato se da más en los grados conjuntos, así como en los movimientos agógicos lentos

Ahora bien, esta uniformidad en los criterios responde nuevamente a cuestiones de la naturaleza musical, ya que

- 3 Los movimientos agógicos rápidos responden más a las características de la música de danza ; y las danzas se caracterizan por los saltos.
4. Los movimientos agógicos lentos generalmente poseen un carácter lírico y cantable , y todo canto involucra más bien grados conjuntos, antes que saltos (esto por la dificultad vocal que implican), los cuales se dan por lo regular de manera ligada

### 3.5 El Fraseo

Bach señala : *en relación a las pausas... imagínese a dos o tres personas conversando cada una de las cuales espera que la otra complete sus oraciones antes de introducir las propias.* Por su parte Quantz nos dice . *Separar varias notas que van juntas resulta tan malo como respirar, mientras se lee un texto, antes de que haya sido comprendido el sentido del mismo ; de la misma manera resulta erróneo respirar a la mitad de una palabra de dos o tres sílabas* Estas dos opiniones nos sitúan, a mi parecer, nuevamente

frente a la equiparación de la música con el habla, ya que ambos nos proponen entender a la música como un lenguaje que posee la misma estructura que el habla, es decir, para ambos autores la música posee una estructura discursiva la cual puede asumir tanto la estructura del monólogo como la del diálogo. Dado lo anterior, consideramos que para ambos autores

- 1 *Evitar separar las ideas que van juntas, asimismo...no ligar aquellos pasajes que contienen más de una frase, y que por tanto hay que separar* sería la definición a fraseo.
- 2 Esta unión y separación de ideas posee los mismos matices que se dan en el habla unión y separación de sonidos en sílabas, palabras, frases, oraciones y párrafos (Una palabra va a tener un mayor grado de unión entre sus sílabas que el que exista entre las palabras que forman una frase, que el que se da entre varias oraciones que forman un párrafo, etc. Asimismo va a ser mayor el grado de unidad entre los sonidos que forman un motivo, los motivos que forman una frase, las frases que forman un periodo, los periodos que forman una sección, las secciones que forman movimientos, etc.)

### 3.6 Dinámica

La dinámica es otro de los aspectos de que depende la interpretación y que a juicio de ambos autores puede ser determinado por medio de una comprensión integral del texto musical. Así por ejemplo para Bach, *en general, puede decirse que las disonancias deben de sonar Forte y las consonancias Piano. Por su parte Quantz apunta las disonancias deben de ser atacadas más fuertemente que las consonancias.*

Si bien para los dos autores existen otros elementos que pueden influir en este aspecto, tales como el balance, la rítmica, la melodía, etc., es la armonía el elemento en que logran una coincidencia absoluta.

Por lo anterior, podemos afirmar que para ambos

1. Las relaciones armónicas, tanto interválicas como tonales, van a determinar en gran medida la dinámica de la pieza.
2. En este sentido, a mayor tensión armónica mayor volumen y a menor tensión armónica menor volumen
3. El grado de tensión armónica está determinado por el grado de consonancia o disonancia entre las relaciones interválicas y tonales. Así por ejemplo, entre más disonantes sean las relaciones simultáneas (y también las relaciones melódicas) entre los sonidos o entre más lejanas sean las regiones tonales a las que se modula, mayor será el volumen que éstas requieran.

### 3.7 El Sentimiento Vocal

Respecto a este punto Bach señalaba *no (hay que) perder oportunidad de escuchar un canto artístico. Por medio de esto el tecladista aprenderá a pensar en términos del canto* Por otro lado Quantz establecía al canto como una de las habilidades requeridas en el músico profesional

Como su raíz etimológica lo indica la palabra *melodía* quiere decir 'canto musical'. Por tanto, toda *melodía*, aún sea ésta instrumental, va a estar basada en una 'intensión cantante'; requiriendo necesariamente con esto le sea proporcionada dicha intensión de canto Así pues:

1. Lograr transmitir un sentimiento vocal a las melodías que se estén ejecutando es de gran importancia para ambos autores, ya que éstas requieren de manera implícita dicho sentimiento

### 3.8 Balance

Los criterios de balance son un punto más en el que los autores encuentran una gran coincidencia. Así por ejemplo Quantz apunta : *La parte principal debe sobresalir sobre las otras, y las partes medias son las que menos deben escucharse*. Por su lado Bach señala . *el acompañante debe modificar su ejecución con el fin de no tapar los sonidos débiles* (de la parte principal) *con un acompañamiento fuerte*. Como puede observarse, para ambos autores las jerarquías de balance favorecen a las partes principales.

La proporción sugerida por Quantz para balancear a un ensamble es otra prueba de la importancia de las voces principales, así como de la necesaria jerarquización de las demás voces en relación a éstas. Quantz propone una orquesta dominada por los violines, las voces graves siguen en número, y al final encontramos que para ocho violines, dos cellos y un contrabajo, un par de violas son suficientes ; demostrándose con esto el papel secundario que juegan las voces medias en una orquesta.

Veamos otro ejemplo de coincidencias en este sentido. Bach nos plantea : *Cuando se acompaña un solo de un instrumento grave, o un aria para una voz con dicho registro, hay que prestar atención al rango melódico, de tal manera que los acordes no sean puestos demasiado arriba de la parte principal*. Por su parte Quantz indica . *el acompañante debe poner atención en el registro que tenga que tocar el violinista, ya sea éste bajo o alto, de tal manera que no se oiga que el acompañamiento va sobre las notas bajas del violinista, o que el primero se encuentre muy distante de las notas agudas del segundo*. Como puede verse, para ambos las partes principales, se encuentren en el registro que sea, nunca deben de ser oscurecidas por un acompañamiento que vaya encima de éstas.

Así pues, teniendo en cuenta lo anterior podemos concluir que para ambos autores :

1. La jerarquía de balance favorece a las partes principales
2. Un criterio común de jerarquización de las voces sería el siguiente
  - a) La parte principal es la que más debe de sobresalir , esto sin importar si dicha parte es ejecutada por instrumentos agudos o graves
  - b) Las voces graves ocupan el segundo lugar en ésta jerarquía, ya que al ser el soporte armónico su audición resulta de vital importancia ; esto nuevamente sin importar que sea un contrabajo o un violín el que lleva a cabo dicha voz.
  - c) Las voces medias son las de menor importancia, ya que en este estilo musical generalmente su función es de ‘relleno’, y por tanto solamente nos ayudan a complementar nuestro espacio armónico.
3. Ningún acompañamiento debe sobresalir por encima de las voces graves
4. Si una voz principal es trasladada a los registros medio o grave, ésta debe ser favorecida por las demás voces.

### 3.9 Tempo y Agógica

Este aspecto es de gran interés ya que ambos autores coinciden en sus conceptos respecto a la libertad agógica, la cual a veces es poco reconocida en la música del periodo barroco. Por ejemplo, para Quantz la libertad agógica va a depender en gran medida del tipo de música que se esté ejecutando. Las danzas y la música que en cierto sentido se relacione con ellas van a ser del tipo de música que requiera una observación más rigurosa del tempo ;

es decir, vamos a encontrar menor libertad agógica ; esto a consecuencia de la necesidad de lograr una mayor regularidad en el tiempo. Por el contrario, las obras con un carácter más lírico, las cuales en general pertenecen al grupo de los adagios, van a permitirnos mayor libertad agógica , esto como resultado de su carácter *cantabile*, el cual va a favorecer la expresión de su contenido afectivo por medio de *ritardandos* y *accelerandos*.

Bach coincide en lo anterior al señalar que *en tempos lentos o moderados, las cesuras son usualmente extendidas más allá de su duración normal,...Es una costumbre el alargar un poco y apartarse ligeramente de la observancia estricta de la duración del compás.*

Otro lugar en el que es permisible esta libertad agógica son las cadencias, las cuales, según Bach, pueden ser alargadas por medio del uso de trinos. *Los trinos conclusivos comúnmente se extienden, sin importar el tempo.*

Así pues, para ambos autores .

1. La libertad agógica es permisible y necesaria en la música barroca
2. Dicha libertad va a depender del carácter de la obra, el cual en cierto sentido va a estar determinado por el tipo de movimiento agógico es decir .
3. Los tempos rápidos (*Allegros*), con un carácter de danza, van a requerir una observancia más estricta del tempo.
4. Los tempos lentos (*Adagios*), con carácter *cantabile*, nos van a permitir una mayor libertad agógica.
5. En las cadencias la libertad agógica también va a ser permisible.

### 3.10 Afinación

La afinación fue uno de los aspectos con variados puntos de vista durante la época barroca. No existió una forma estandarizada de afinar los instrumentos , asimismo la altura exacta de cada sonido variaba de lugar en lugar. Bach no establece principio alguno al respecto. Por lo que respecta a Quantz habría que tomar dos principios básicos que probablemente rigieron la afinación en esta época :

1. La preponderancia del valor relativo de la afinación sobre el valor absoluto. Es decir, es más importante estar afinado en relación a los demás que lograr una afinación coherente tal vez con algún sistema pero que no es aplicada por todo el ensamble (De nada serviría afinar perfectamente un la 440 si todos los demás llevan una afinación más baja en relación a este sonido).
2. La inclinación hacia los sistemas de temperamento desigual (lo cual no implica necesariamente que no puedan ser tocadas todas las tonalidades)

### 3.11 Condiciones Acústicas

Nuevamente Bach no establece ninguna observación a este respecto. Por tanto no cabe más que repetir las conclusiones obtenidas con Quantz .

1. Los lugares con mucha reverberación no favorecen a los tempos rápidos, esto debido a que el eco generado tarda tiempo en desaparecer y en consecuencia las armonías se enciman, generándose confusión.
2. Los lugares pequeños y con poca resonancia favorecen los tempos rápidos que implican constantes cambios armónicos.
3. Los matices también deben adecuarse a la reverberación de la sala donde se vaya a tocar.

### 3.12 Ornamentación

Comparemos algunos de los señalamientos de Bach y Quantz. Por ejemplo Bach dice que *toda ornamentación debe ser moderada y sin excesos*. Quantz por su parte establece que en cuestión de adornos *hay que mejorar, no desfigurar*. Como puede verse estas dos frases hacen alusión a lo mismo: la necesidad de adornar de manera mesurada con el fin de que la obra no pierda su carácter.

Bach establece que *toda ornamentación debe sujetarse al afecto de la pieza*. En el mismo sentido Quantz señala que *el objetivo principal debe ser siempre la expresión del sentimiento*.

No obstante lo anterior hay un punto muy importante en el cual aparentemente ambos autores no están de acuerdo, ya que mientras Bach nos indica que *la aplicación de ornamentos funciona mejor en aquellos lugares donde la melodía está tomando forma, y donde su significado y sentido ha sido revelado, si no totalmente por lo menos de manera parcial*, para Quantz, al contrario, *las ideas cantables, que no resultan cansadas, así como pasajes brillantes que contienen suficientes melodías no deben variarse, sólo las ideas que dejan una impresión ligera requieren variaciones*. Como puede verse mientras que para el primero los ornamentos funcionan mejor en las melodías cuyo significado es comprensible, para el segundo son 'las ideas que dejan una impresión ligera' las que debieran de variarse.

Dado lo anterior podemos decir que :

1. Para ambos autores la ornamentación debe ser usada de manera moderada con el fin de realzar el carácter de la melodía y no para desfigurarla.
2. Para ambos La ornamentación debe sujetarse al carácter de la pieza.
3. Mientras que para Bach hay que ornamentar aquellas melodías que ya poseen un significado claro, para Quantz hay que ornamentar aquellas que poseen una 'impresión ligera'; es decir aquellas cuyo carácter aún no ha sido muy definido.

**SEGUNDA PARTE : La Visión de los Intérpretes Contemporáneos**  
**CAPITULO 4**  
**NIKOLAUS HARNONCOURT, “MUSIK ALS KLANGREDE”**  
**LA VISION HISTORICA DE LA MUSICA**

Con el descubrimiento de la obra de Johann Sebastian Bach a principios del siglo XIX una nueva etapa en el mundo musical se abrió : el de la interpretación de música no contemporánea , es decir, música escrita en épocas anteriores. Si bien este descubrimiento trajo consigo un sin fin de nuevas posibilidades musicales, significó también colocar al intérprete frente a una disyuntiva que nunca antes había tenido y sobre la cual nunca había reflexionado ; ya que : o trasladaba esta música a su presente adaptándola a los medios contemporáneos, o bien, trataba de representarla según las condiciones en que dicha música se originó.

Este es el problema básico de la interpretación de la música no contemporánea en el siglo XX ; y si pensamos que gran parte de la música que hoy en día se escucha pertenece a este grupo nos daremos cuenta de que éste es el dilema crucial de la interpretación musical actual.

Con miras a este asunto, la segunda parte de esta obra, formada por los capítulos 4 y 5, tiene por objetivo presentar la visión hermenéutica del intérprete contemporáneo de la música del pasado. Para este efecto han sido seleccionados dos de los más importantes intérpretes de música antigua : Nikolaus Harnoncourt y Ralph Kirkpatrick. Si bien ambos son considerados especialistas en la materia, la forma en que abordan dicho problema resulta diferente.

El presente capítulo se basa en el libro *Musik als Klangrede* (La Música como Lenguaje de los Sonidos) del cellista y afamado director de orquesta Nikolaus Harnoncourt (Berlín 1929- ). *Musik als Klangrede* recoge una serie de ensayos en los que el autor reflexiona sobre la posición del intérprete actual en relación a la música del pasado. Esta obra posee gran importancia ya que en cierta forma representa un ‘ideario’ de la corriente de interpretación histórica ; es decir, aquella que trata de representar a la música según las condiciones en que se originó.

Para la elaboración de este capítulo fueron seleccionados aquellos aspectos que para la corriente de interpretación histórica resultan cruciales.

Los apartados que forman este capítulo son los siguientes :

- 4.1 El Acercamiento Tradicional y el Acercamiento Histórico.** Distinción, justificación y definición de las dos principales corrientes interpretativas de este siglo : por un lado, la corriente “tradicional” post-romántica de interpretación, y por el otro, la corriente histórica.
- 4.2 *Musik als Klangrede*. La Música como la Retórica de los Sonidos.** Definición de las características del lenguaje barroco, así como su origen y evolución.
- 4.3 Problemas de Notación.** Distinción y definición de los dos tipos básicos de notación musical que se dan en la música. Sistema de *la obra* es anotada y sistema de la *ejecución* es anotada.
- 4.4 Articulación.** Exposición del sistema de articulación que requiere la música barroca.
- 4.5 Tempo.** Exposición y análisis de los factores que determinan el tempo de una pieza.

- 4.6 Sistemas Tonales y Afinación.** Exposición de los diferentes sistemas tonales y de afinación que se dieron durante la época barroca, así como su repercusión en la interpretación musical
- 4.7 Instrumentario.** Análisis de las ventajas y desventajas que ofrece el uso de instrumentos originales y modernos.
- 4.8 Las Condiciones Acústicas.** Análisis de las condiciones acústicas y su repercusión en la interpretación musical
- 4.9 El Tamaño del Ensemble.** Exposición de los factores que determinan el tamaño de un ensemble.
- 4.10 La Maestría Técnica.** Análisis sobre el valor relativo de la maestría técnica

#### 4.1 EL ACERCAMIENTO TRADICIONAL Y EL ACERCAMIENTO HISTORICO

Señala Harnoncourt : “existen fundamentalmente dos acercamientos a la música histórica, cada uno de los cuales corresponde a métodos absolutamente diferentes de interpretación. Un método trae la música antigua al presente, mientras que el otro intenta ver dicha música en términos del periodo en el cual se originó”<sup>1</sup>

Estas dos formas de acercamiento a la música del pasado responden según el autor a formas diferentes de apreciación del fenómeno musical, ya que mientras la segunda es resultado del surgimiento de una consciencia histórica durante el siglo XX, no sólo en la música sino en todo el arte y las ciencias, la primera es la que se dio de manera natural durante todos los siglos precedentes. En este sentido apunta “el primer enfoque es el que ha sido acostumbrado durante periodos que poseen una música contemporánea auténticamente vital Este fue asimismo el único posible a lo largo de toda la historia de la música occidental, desde el inicio de la polifonía hasta la segunda mitad del siglo XIX , y aún hoy en día muchos grande músicos adoptan este acercamiento (A decir de Harnoncourt para este criterio “*el presente es siempre el último prototipo*”<sup>2</sup>) El segundo enfoque, el de la llamada fidelidad al original, es mucho más reciente que el primero, y es hasta los comienzos del siglo XX que surge.”<sup>3</sup>

El primer criterio , es decir, aquel que asume al presente como prototipo, es resultado de una rica vida cultural contemporánea, donde todos y cada uno de los miembros de la sociedad se encuentran involucrados con la producción artística, cultural e intelectual presente, donde ‘el pasado es cosa superada’ Por otro lado, el segundo enfoque no sólo es producto del surgimiento de una consciencia histórica “Esta actitud hacia la música antigua, advierte Harnoncourt, es un síntoma de la pérdida de una música contemporánea auténticamente viva. La música de hoy no satisface ni a los músicos ni al público, y ambos rechazan una gran parte de ésta”<sup>4</sup>

Si bien la falta de interés en la producción musical contemporánea es reflejo de una pérdida de vitalidad en la relación compositor-escucha, para el autor esta falta de interés tiene su lado bueno la creatividad ha sido volcada hacia el estudio e interpretación de los desarrollos artísticos de las épocas ulteriores como nunca antes había sucedido. Esto, apunta Harnoncourt, “nos permite por primera vez en la historia del arte cristiano-occidental asumir una posición independiente por medio de la cual podemos estudiar todos los desarrollos creativos del pasado.”<sup>5</sup>

Si el objetivo del primer enfoque, como ya se mencionó, es que *el presente sea siempre el último prototipo*, para Harnoncourt el enfoque histórico *implica la tarea de trasladarlo a uno al pasado antes que traer esta música al presente*. Para él este tipo de acercamiento es “un esfuerzo cuyo fin es hacer justicia a la música antigua al presentarla en relación con el periodo durante el cual fue escrita ; donde la intensidad del compositor es la más alta autoridad”<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Harnoncourt Nikolaus. *Baroque Music Today : Music as Speech* pag 14

<sup>2</sup> Ibid. pag 16

<sup>3</sup> Ibid. pag. 14

<sup>4</sup> Ibid. pag. 14

<sup>5</sup> Ibid. pag. 15

<sup>6</sup> Ibid pag 15



Las interpretaciones históricas asumen al contexto histórico, y los elementos que en él intervienen, como su fundamento. No obstante para el autor esto no implica una actitud de curador, de restaurador de la autenticidad de las obras, al contrario, para él esta forma de acercamiento a la música tiene el único fin de reforzar la expresión artística de las obras, ya que “no sólo suenan históricamente más correctas, sino también más vitales, al ser ejecutadas con los medios más apropiados.”<sup>7</sup>

Para Harnoncourt “la concepción original de una obra puede ser sólo insinuada, especialmente en el caso de la música compuesta en un pasado distante.”<sup>8</sup> Si bien hay pistas que podrían indicar la intención del compositor como las marcas de expresión sobre la partitura, la instrumentación y las variadas prácticas tradicionales de ejecución, las cuales han sufrido constantes modificaciones, etc., no es posible establecer ‘verdades históricas’ de interpretación.

Así pues aquello que debe de poseer cualquier interpretación musical, sea histórica o no, es ante todo un profundo sentimiento artístico. Y es en este sentido que respecto a las interpretaciones históricas Harnoncourt nos advierte “Desde nuestro punto de vista se requiere de un estudio intensivo, ya que cierto tipo de acercamientos pueden conducirnos a un serio error: *un involucramiento puramente intelectual con la música antigua*. El resultado se puede encontrar en aquellas ejecuciones, ya familiares, que son históricamente impecables, pero que carecen completamente de vitalidad. Obviamente, una interpretación carente de información histórica pero que resulta musicalmente viva es preferible.

En síntesis, apunta, la musicología no debe de volverse un fin en sí misma, sino proveer los medios que permitan llevar a cabo la mejor interpretación, ya que una ejecución es sólo fiel al original cuando a la obra se le permite llegar a nosotros más bella y con una expresión más clara; algo que sucede sólo cuando el conocimiento y el sentido de la responsabilidad se alían con la más profunda sensibilidad musical.”<sup>9</sup> Resumiendo:

- 1 Desde la perspectiva de Harnoncourt existen dos tipos de acercamiento a la música del pasado
  - a) El primero, el cual ha predominado a lo largo de los siglos, hace del presente el último prototipo
  - b) El segundo, el cual surge como producto de la conciencia histórica que toma auge en el siglo XX, intenta trasladarlo a uno al pasado antes que traer esta música al presente
- 2 El auge del acercamiento histórico tiene también como causa la pérdida de una música contemporánea vital
3. El acercamiento histórico asume a aspectos como el instrumentario, las prácticas de ejecución y notación que cada época posee, etc. como puntos claves de la interpretación.
4. No obstante todas las ventajas que pueda proporcionar un acercamiento histórico, para Harnoncourt la concepción original de una pieza sólo puede ser insinuada, ya que no existen elementos que pudiesen determinar una autenticidad interpretativa.
5. La finalidad de cualquier interpretación, sea histórica o no, debe ser reforzar la expresión artística de la obra; por tanto, hay que evitar un involucramiento puramente intelectual al llevar a cabo un acercamiento histórico.

<sup>7</sup> Ibid. pag. 18

<sup>8</sup> Ibid. pag. 16

<sup>9</sup> Ibid. pag. 16

## 4.2 MUSIK ALS KLANGREDE

### LA MUSICA COMO LA RETORICA DE LOS SONIDOS

#### 4.2.1 Antecedentes

El lenguaje musical barroco tiene su origen, según Harnoncourt, en un significativo cambio en la concepción de la música que había prevalecido hasta el renacimiento. Al respecto apunta “Hasta el renacimiento la música había sido poesía musicalizada ; letras sacras o seculares daban origen a motetes y madrigales cuya expresión musical se basaba en el ‘humor’ del poema. Lo que inspiraba al compositor no radicaba en la idea de transmitir el texto tal cual - las palabras habladas - al escucha, sino el significado textual, o simplemente el sentimiento de la poesía. Así por ejemplo, un poema de amor - las palabras de alguno de los amantes - era musicalizado tan abstractamente dentro de un madrigal polifónico, que la persona que hablaba se convertía en un artifice...De hecho, difícilmente podía entenderse el texto, ya que las diferentes voces del madrigal usualmente eran compuestas de manera imitativa, y por tanto, diferentes textos eran cantados al mismo tiempo. Estas composiciones polifónicas, sin su texto, también formaron un amplio repertorio de música instrumental.”<sup>1</sup>

Ya que durante esta época el desarrollo polifónico había alcanzado su cumbre y abarcaba tanto al sector vocal como al instrumental, para el autor “esta música era un eslabón final, sin ningún potencial discernible que permitiera un desarrollo ulterior.”<sup>2</sup>

#### 4.2.2 Inicio

Como bien se sabe durante esta época la antigüedad clásica fue el modelo a seguir en todas las áreas del conocimiento y el arte. La música no fue la excepción. Un interés por recrear las tragedias clásicas surgió bajo la creencia de que el drama griego había sido cantado y no declamado. Círculos de amantes de la antigüedad trataron de revivir estas antiguas tragedias tratando de ser lo más fieles posibles a los originales (o lo que ellos creían que eran estos).

Esta situación llevó a los músicos a la creación de un nuevo lenguaje musical, el cual tenía que responder a las necesidades dramáticas que las tragedias requerían. *El diálogo* fue la respuesta a dichas necesidades, ya que, señala Harnoncourt, “tal música debía ser dramática, y el diálogo es dramático por naturaleza : su contenido se basa en argumento, persuasión, cuestionamiento, negación y conflicto.”<sup>3</sup> Así pues, para este nuevo género “la principal preocupación no debía de relacionarse con la belleza de la música ; más bien debía de ocuparse de la pasión, de los conflictos espirituales , los cuales si bien en ocasiones son terribles, normalmente son resueltos.”<sup>4</sup>

Este es el inicio para Harnoncourt de la música que *habla*.

#### 4.2.3 Características del Nuevo Estilo

Esta nueva música se basó en los siguientes principios :

- 1 “Aquello que fue esencialmente nuevo en estas ideas, fue que el texto, frecuentemente un diálogo, era puesto básicamente en una sola voz, con el ritmo y la melodía del *habla* seguidos precisa y naturalmente.

<sup>1</sup> Harnoncourt Nikolaus, *Baroque Music Today : Music as Speech* pag.129

<sup>2</sup> *Ibid* pag.129

<sup>3</sup> *Ibid* pag.129

<sup>4</sup> *Ibid* pag.136

2. La única consideración importante era presentar el texto lo más claramente posible y con la mayor expresividad. La música debía permanecer en un segundo plano; su única tarea era proveer un sostén armónico discreto.
3. Todo aquello que previamente había sido considerado como elementos musicales esenciales fue rechazado por considerar que solamente distraía. Únicamente en pasajes muy intensos las palabras fueron subrayadas por una inserción armónica correspondiente.
4. Esta nueva forma no poseía una repetición de palabras, en contraste con el madrigal, donde palabras y grupos de éstas se repiten continuamente. Después de todo, en un diálogo real sólo se repiten las palabras en el caso de que el escucha haya perdido alguna parte de éste, o cuando se requiere de un énfasis particular.<sup>5</sup>

Por lo anterior fueron distinguidos tres tipos de *canciones-habladas*:

- a) *“Recitar cantando*. Este correspondía al recitativo normal, por tanto es más hablado que cantado, además de ser extremadamente naturalista.
- b) *Cantar recitando*, o declamación cantada. Presta más atención al canto y corresponde aproximadamente al *recitativo acompa nato*.
- c) *Cantare*. Cantare significa cantar, y por tanto, corresponde al aria.<sup>6</sup>

“Esta formulación, señala el autor, se convirtió en el fundamento musical de los dos siguientes siglos, de aquello que deseo describir como “música que *habla*.”<sup>7</sup>

#### 4.2.4 La Música como Retórica de los Sonidos

Harmoncourt señala por qué concebían los autores barrocos a la música como un lenguaje retórico a través de una cita de Mattheson: “Nuestra estructura musical difiere únicamente de los recursos retóricos del habla en su plan, temas y objetos. No obstante, la música debe observar los mismos seis elementos que se prescriben al orador:

1. Introducción
2. Enunciado
3. Proposición
4. Argumento
5. Refutación y
6. Conclusión.”<sup>8</sup>

Este fue el principio de organización que siguió la música barroca.

#### 4.2.5 Las Figuras Retóricas en la Música

Si bien en un principio este nuevo estilo “no fue desarrollado por compositores con entrenamiento clásico, sino por cantantes y diletantes,”<sup>9</sup> es Monteverdi, el más grande compositor de madrigales de su época, quien lleva este género a su primera cúspide.

Con el fin de dotar a esta nueva música de un carácter auténticamente dramático Monteverdi, apunta Harmoncourt, “comenzó a desarrollar sistemáticamente un vocabulario para sus óperas. Con el más grande cuidado buscó una expresión musical para cada afecto o estado emocional, para cada sentimiento humano, para cada palabra, para cada fórmula ling stica.” Posteriormente, agrega el autor, “casi todos los teóricos y tratadistas didácticos de la primera mitad del siglo XVIII dedicaron muchos capítulos a la retórica musical y

<sup>5</sup> Ibid. pag. 130

<sup>6</sup> Ibid. pag. 131

<sup>7</sup> Ibid. pag. 131

<sup>8</sup> Ibid. pag. 119

<sup>9</sup> Ibid. pag. 130

aplicaron la terminología de la retórica a la música. Un repertorio de expresiones formulistas (figuras musicales) se encontraba disponible para retratar emociones y ‘figuras del lenguaje’; todo un vocabulario de posibilidades para *hablar*”<sup>10</sup>

Este fenómeno al que se refiere Harnoncourt se derivó de la relación que estableció entre ciertas palabras y sus respectivos motivos musicales; es decir, a determinadas palabras o frases se les atribuían determinados motivos musicales

Curiosamente la sistematización de estas figuras retóricas, la cual implicaba que éstas fueran familiares a cualquier escucha educado, provocó un proceso inverso en la música instrumental: “*este repertorio de figuras pudo utilizarse independientemente, sin el uso de palabras* Por tanto, *el escucha hacía la asociación verbal por medio de las figuras musicales.*”<sup>11</sup>

Estas figuraciones retóricas fueron utilizadas por Bach, y aún por Mozart. El primero, de hecho, revirtió nuevamente el proceso y llevó a las figuras retóricas instrumentales una vez más a la música vocal.

Este es el esquema básico que presenta Harnoncourt de la concepción barroca de la música como un lenguaje retórico

En síntesis podemos decir que :

1. El lenguaje musical barroco surge como un intento por revivir las antiguas tragedias griegas; esto bajo la impresión de que el drama griego había sido cantado y no declamado
2. Ya que este lenguaje debía de satisfacer las expectativas dramáticas de la tragedia, *el diálogo* fue la base de este nuevo estilo
3. Este manejo del diálogo como un elemento organizador del discurso musical convirtió a este nuevo estilo en un lenguaje retórico, ya que se valió del mismo esquema operativo: *introducción, enunciado, proposición, argumento, refutación y conclusión.*
4. El texto, que frecuentemente era un diálogo, fue puesto en una sola voz siguiendo el ritmo y la melodía naturales que este poseía.
5. La única consideración importante fue presentar al texto lo más claramente posible y con la mayor expresividad.
6. Ya que esta música se basaba en *la habla* surgieron tres tipos de *canciones-habladas*: *el recitar cantado, el cantar recitado y el cantare*; cada una de las cuales respondía a diferentes necesidades dramáticas
7. Con el fin de aumentar el peso dramático fue desarrollado un sistema de figuraciones melódicas que se correspondían con determinadas palabras o frases
8. El significado de estas figuraciones fue asimilado con el tiempo, tanto por los músicos como por los escuchas, de tal manera que fueron introducidas posteriormente en la música instrumental con el fin de desarrollar un lenguaje programático
9. Bach y aún Mozart usaron este sistema de figuraciones. El primero, en un proceso de re-inversión regresó del terreno instrumental al terreno vocal dichas figuraciones.

<sup>10</sup> Ibid. pag 119

<sup>11</sup> Ibid. pag.134

## 4.3 PROBLEMAS DE NOTACIÓN

### 4.3.1 Principales Problemas de Nuestro Sistema de Notación: Inexactitud y Temporalidad

Para Harnoncourt si bien nuestro sistema actual de notación musical posee grandes ventajas, curiosamente, no informa de manera precisa respecto a aquello que se supone nos está informando. En este sentido advierte . “creemos poseer un sistema de notación el cual nos informará acerca de cada tono, así como del curso en general de la pieza...; sin embargo, este sistema de notación es muy inexacto ya que no informa de manera precisa respecto a aquello que se supone está diciendo...; esto a consecuencia de que los criterios técnicos para este tipo de información no puede expresarse con este tipo de notación.”<sup>1</sup> Por ejemplo :

1. “*No nos dice la duración de un sonido.* La duración de una nota sólo puede ser descrita de manera precisa teniendo de antemano una unidad de tiempo.
2. *Tampoco la altura.* La altura de un sonido sólo puede representarse en términos de frecuencia de vibración.
3. *Menos aún el tempo.* Un tempo constante sólo puede indicarse con un metrónomo -esto en el caso de que fuera posible hablar de un ‘tempo constante’ ”<sup>2</sup>

Como puede observarse, la información arrojada por este sistema no provee valores absolutos, sino relativos. Por tanto son las relaciones y proporciones que se dan entre los sonidos aquello que resulta de vital importancia para esta escritura

Aunado a este problema se encuentra el hecho de que si bien hoy en día usamos prácticamente los mismos signos de escritura musical que se utilizaban hace más de tres siglos el significado de estos ha cambiado. Y es que cada tipo de escritura no sólo responde a los usos y costumbres de cada época, sino que además implica prácticas regionales, e incluso personales, de interpretación. Al respecto apunta el autor . “cada compositor desarrolla un estilo personal de notación, el cual sólo puede ser descifrado cuando se estudia en términos de su contexto histórico. La concepción errónea prevaletante que señala que los signos de notación, así como de las indicaciones de afecto (carácter), tempo y dinámica han significado siempre lo que significan actualmente es desastrosa. Esta concepción ha sido fomentada por el hecho de que por siglos han sido utilizados los mismos signos en la escritura musical ; y por tanto no se ha prestado atención al hecho de que la notación musical no es un simple método atemporal, y supra-nacional de escritura de sonidos el cual haya permanecido sin cambios a través de los siglos. Por el contrario, los significados de los signos de notación han experimentado constantes modificaciones las cuales varían con los cambios de estilo, las ideas del compositor y la visión de los ejecutantes.”<sup>3</sup>

Como puede verse tanto la inexactitud de nuestro sistema, así como la escasa atención que se ha puesto a la temporalidad que implica, colocan al ejecutante frente a serios problemas de interpretación de las partituras.

### 4.3.2 Distinción Entre los Dos Principales Sistemas de Notación : La *Obra* es Anotada y La *Ejecución* es Anotada

<sup>1</sup> Harnoncourt Nikolaus. *Baroque Music Today : Music As Speech* pag.28

<sup>2</sup> *Ibid.* pag.28

<sup>3</sup> *Ibid.* pag.28

Harnoncourt distingue entre “dos principios completamente diferentes que determinan el uso de nuestro sistema de notación :

1. *La obra*, la composición en sí, *es anotada* : sin embargo los detalles respecto a su interpretación no pueden ser deducidos de la partitura.
2. *La ejecución es anotada* : en este caso, la partitura incluye direcciones de ejecución.

En general, apunta el autor, la música anterior a 1800 se encuentra escrita de acuerdo al principio de *la obra es anotada* y la posterior como indicaciones para la *ejecución*

En el caso de las composiciones escritas después del siglo XIX la consideración primaria es describir lo más precisamente posible cómo debe sonar la obra escrita. Sólo cuando estas indicaciones son llevadas a cabo de manera precisa, sólo cuando todas las instrucciones son observadas, emerge la música.

Por otro lado, si deseamos tocar música escrita según el sistema de notación de *la obra* careceremos entonces de ‘instrucciones’ precisas. Por tanto, es necesario remitirse a otras fuentes para obtener esta información.”<sup>4</sup>

#### **4.3.3 Problemas que han Surgido por la Falta de Diferenciación Entre Estos Dos Sistemas de Notación**

Diferenciar estas dos maneras de anotar la música resulta esencial a la hora de leer una partitura ya que de lo contrario puede caerse en graves errores de interpretación al querer utilizar un sistema que no corresponde con el que usó el compositor. Desafortunadamente, señala Harnoncourt, “nuestro acercamiento ha estado basado durante mucho tiempo sobre la música del siglo XIX.”<sup>5</sup> Es decir, nuestro acercamiento a la música escrita bajo el principio de *la obra es anotada* se ha llevado a cabo bajo el principio de *la ejecución es anotada*. “El resultado es por tanto de lo más inapropiado, ya que al aplicar dicho criterio distorsionamos la obra en un ‘sentido lingüístico’, pudiendo decirse que hemos convertido a nuestra pieza (del siglo XVII o XVIII) en una composición del siglo XIX.”<sup>6</sup>

Como una reacción a esto, apunta el autor, “un auténtico mal entendido se dio en la primera mitad de nuestro siglo, en conexión con la moda de la llamada ‘fidelidad a la obra’ : viejas partituras fueron ‘purificadas’ de las adiciones impuestas en el siglo XIX y ejecutadas en una forma seca. (Curiosamente,) el postulado del siglo XIX, según el cual la intención del compositor debía encontrarse expresamente en las notas, se mantenía -y viceversa : aquello que no se encontrara en las notas no formaba parte de las intenciones del compositor y representaba por tanto una distorsión arbitraria de la obra.”<sup>7</sup>

Así pues, la falta de un conocimiento del sistema de notación empleado por los compositores antiguos provocó durante más de siglo y medio interpretaciones erróneas ; ya que al presentarse obras barrocas bajo criterios románticos de interpretación el significado de las primeras era alterado.

#### **4.3.4 Fuentes Para la Interpretación de Música Escrita Bajo el Sistema de la *Obra es Anotada***

Ahora bien, si no se desea caer en los errores arriba mencionados, ¿cómo es que puede descubrirse el significado real de una partitura escrita bajo el sistema de la *obra es*

<sup>4</sup> Ibid. pag.29

<sup>5</sup> Ibid. pag.35

<sup>6</sup> Ibid. pag.35

<sup>7</sup> Ibid. pag.35

anotada? Señala Harnoncourt *“El significado que tuvieron los signos durante algún periodo puede descubrirse ocasionalmente en escritos de la época; sin embargo, en la mayoría de los casos hay que deducirlo del contexto musical y filológico contemporáneo, lo cual no obstante implicará la posibilidad del error.”*<sup>8</sup>

Esta aseveración del autor nos muestra dos caminos :

- a) El del conocimiento musical en sí.
- b) El del conocimiento histórico.

#### 4.3.5 El Conocimiento Histórico

El conocimiento histórico que se posee respecto a la ejecución de la música barroca se encuentra básicamente en los tratados escritos durante los siglos XVII y XVIII. Ejemplo de esto son los libros de Quantz, Bach, etc. No obstante, si bien estos tratados poseen un vasto y rico cúmulo de conocimientos, existe un gran problema a la hora de hacer uso de ellos : en muchas ocasiones contienen información diferente y en ocasiones contraria. Para Harnoncourt esto tiene una explicación : *“la música y la práctica musical nunca fueron uniformes.”*<sup>9</sup> Por tanto es necesario tener en cuenta cuál es el posible origen que presenta un tratado. En este sentido habría que distinguir las circunstancias que dieron origen a éste. Por ejemplo, hay que tener en cuenta que .

- 1 “Algunos autores adoptan fácilmente lo que sus antepasados escribieron o dijeron ; se encuentran más orientado hacia el pasado
2. Otros describen las costumbres particulares de alguna región -o son devotos de algún nuevo estilo o movimiento.
- 3 La práctica común nunca se registraba en dichos textos. Por el contrario, la tendencia era escribir acerca de algo cuando parecía que se podía perder, o cuando algún devoto de prácticas anticuadas deseaba preservarlas.
4. Habría que considerar también a dónde pertenecen estilísticamente las fuentes. No tiene sentido ejecutar una obra de 1720 en relación a las direcciones de ejecución de 1756.

Todas estas consideraciones, advierte Harnoncourt, tienen que ser vistas en su contexto, además de re-evaluarlas y reconsiderarlas constantemente.”<sup>10</sup>

Un último problema, no menos importante, se da con los tratados de interpretación antiguos : el de la interpretación de los mismos. Al respecto apunta el autor : *“si bien mucha información está disponible en dichas fuentes, también es cierto que cada quien lee esas instrucciones en relación a lo que lleva en la mente.”*<sup>11</sup>

Por tanto, para él, *“dominar los textos históricos no es suficiente. Si siguiéramos literalmente las reglas que contienen, mucha de la música antigua terminaría sonando como una maliciosa caricatura. Hay que tener cuidado de no sobrestimar el conocimiento histórico de la música. Sólo si realmente comprendemos el significado que está detrás de las viejas prescripciones y teorías seremos capaces de usarlas para interpretar esta música.”*<sup>12</sup>

Como puede observarse, si bien el conocimiento histórico de la música es un recurso de interpretación, éste puede conducirnos a errores. Por tanto, va a ser el conocimiento musical de mucha mayor importancia.

<sup>8</sup> Ibid. pag.28

<sup>9</sup> Ibid. pag.33

<sup>10</sup> Ibid. pag.33

<sup>11</sup> Ibid. pag.31

<sup>12</sup> Ibid. pag.32

En síntesis :

1. Poseemos un sistema de notación muy impreciso ya que no determina valores absolutos, sino relativos en la ejecución
2. Nuestro sistema de notación ha sido prácticamente el mismo por más de tres siglos. Sin embargo, la significación de los signos ha variado según la época
3. Por lo anterior Harmoncourt distingue entre dos principales formas de notación .
  - a) *La obra* es anotada.
  - b) *La ejecución* es anotada.
4. La primera forma fue la que se usó hasta antes del siglo XIX. La segunda es la que predominó todo el siglo XIX y la mitad del XX.
5. Consecuentemente, los acercamientos que durante el siglo XIX, y la primera mitad del XX, se hicieron a la música antigua fueron hechos bajo el principio de la *ejecución* es anotada. Esto implicó una presentación errónea de la música antigua
6. Para poder descifrar correctamente una obra escrita bajo el sistema de la *obra* es anotada hay que recurrir a :
  - a) El contexto musical
  - b) El contexto filológico contemporáneo
7. El primero implica un conocimiento de la obra, de la partitura en sí, y el segundo un conocimiento histórico.
8. El conocimiento histórico va a encontrarse básicamente en los tratados antiguos de interpretación.
9. En muchas ocasiones estos tratados dicen cosas diferentes, o más aún, se contradicen
10. En estos libros casi nunca era anotada la práctica común. De hecho, normalmente los tratados buscaban apoyar prácticas que por diferentes razones no eran cotidianas.
11. Consecuentemente, el conocimiento que dichos tratados ofrecen debe de ser circunscrito al estilo específico al que hacen referencia con el fin de no aplicarlo de manera indebida.
12. El conocimiento histórico, por la cantidad de imprecisiones que conlleva, no debe de ser la base de nuestra interpretación musical, por el contrario, ésta debe basarse en el contexto musical mismo.



## 4.4 ARTICULACION

*Deseo que quede claro que la articulación es el más importante medio de expresión de la música barroca*  
Nikolaus Harnoncourt.

### 4.4.1 La Música que Habla

Señala Harnoncourt : “los problemas de articulación son especialmente evidentes en la música barroca, o más comunes en la música que va de 1600 a 1800, esto a consecuencia de que, como regla, esta música está relacionada básicamente al habla.

Las similitudes entre la música y el habla, agrega, fueron fuertemente enfatizadas por todos los teóricos de la época. La música era comúnmente descrita como ‘el habla hecha sonidos’. Para ejemplificarlo de manera simple y en términos similares, podría decirse que la música anterior a 1800 *habla*, mientras que la posterior *pinta*.<sup>1</sup>

Teniendo en mente lo anterior, el autor establece dos condiciones para acercarse correctamente a estas dos formas de concebir la música :

- 1 “La música que *habla* debe de ser *entendida*, esto bajo el supuesto de que todo lo que es hablado implica cierto entendimiento
2. La música que *pinta* nos mueve por medio de *humores* los cuales no necesitan ser comprendidos ; lo que requieren es ser *sentidos*.<sup>2</sup>

Diferenciar entre estas dos formas de concebir la música va a ser la clave, a juicio de Harnoncourt, para lograr articulaciones apropiadas ; ya que mientras que la música que *pinta* requiere de amplios *legatos*, la música que *habla* requiere de diferentes grados de articulación

### 4.4.2 Problemas de Notación en la Articulación

Comprender la manera de articular en la música barroca presenta, a juicio de Harnoncourt, dos problemas básicos :

- 1 Durante los siglos XVII y XVIII la articulación fue “algo que se daba por entendido entre los músicos, los cuales únicamente tenían que prestar atención a las reglas de acentuación y conexión, i e. la ‘pronunciación’ de la música
2. Para aquellos pasajes en los que el compositor deseaba articular de alguna manera en particular había ciertos signos y palabras (puntillos, líneas verticales y horizontales, líneas onduladas, ligaduras, palabras como *staccato*, *legato*, *tenuto*, etc ) que indicaban el estilo de ejecución deseado. (Lamentablemente,) encontramos aquí los mismos problemas que en la notación : Estos signos de articulación han permanecido sin cambios durante siglos, si bien su significado ha cambiado, y radicalmente, después de 1800.”<sup>3</sup>

Por tanto, cualquier músico que carezca de esta información y que realice una interpretación de música barroca conforme a los dogmas y significados que poseen los signos de articulación en el género romántico cometerá graves errores. En este sentido apunta el autor : “cuando un músico ignorante del carácter de diálogo de la música barroca lee los signos de articulación como si hubieran sido escritos durante el siglo XIX, su interpretación *pintará* en lugar de *hablar*.”<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Harnoncourt Nikolaus. *Baroque Music Today : Music as Speech* pag 39

<sup>2</sup> *Ibid* pag.39

<sup>3</sup> *Ibid*. pag.39

<sup>4</sup> *Ibid*. pag.39

#### 4.4.3 El Sistema de Jerarquías en la Música Barroca

Con el fin de poder ‘hablar correctamente’ la música barroca Harnoncourt plantea la necesidad de comprender el sistema de organización jerárquica rítmico-métrica que da coherencia a las obras compuestas durante este periodo.

El principio básico de este sistema es la existencia de sonidos fuertes y sonidos débiles. Así por ejemplo tenemos que :

1. “Encontramos notas ‘nobles’ e ‘innobles’, buenas y malas. De acuerdo con los autores de los siglos XVII y XVIII en un compás ordinario de 4/4 tenemos buenas y malas notas, *nobiles* y *viles* : un primer tiempo noble, un segundo tiempo malo, un no muy noble tercero y un miserable cuarto. Por supuesto estos conceptos de ‘noble’ e ‘innoble’ se refieren al énfasis que implica cada tiempo. Esto significa · UNO- dos - tres - (cuatro)
2. Este principio se expandió con el fin de aplicarse a los grupos de compases -un grupo ‘bueno’ era contestado por uno ‘malo’.
3. Podemos aplicar este mismo principio a movimientos enteros, lo cual nos ofrece una estructura claramente reconocible de tensión y relajación.
4. Así mismo este principio se puede *reducir en escala* aplicándose por tanto a los pasajes con valores de octavos y dieciseisavos.
5. Este esquema de acentos el cual se asemeja una curva de peso cambiante es uno de los principios básicos de la música barroca.”<sup>5</sup>

No obstante, apunta Harnoncourt, “si toda la música barroca fuera ejecutada en relación con este estricto sistema de acentuación las ejecuciones se volverían tediosas, monótonas... Gracias a Dios existen otras jerarquías superiores las cuales anulan la monotonía de este sistema. La más importante de éstas es *la armonía*.”<sup>6</sup> Al respecto tenemos que :

1. “Una disonancia debe de ser enfatizada siempre, pese a que se encuentre en un tiempo débil o malo.
2. La resolución de una disonancia -y cada disonancia en la música barroca implica una resolución- no debe de enfatizarse, ya que de otra manera no existiría una ‘resolución’.

De esta manera poseemos una poderosa ‘contra-jerarquía’ la cual proporciona inmediatamente ritmo y vida a la estructura jerárquica principal.

Existen dos sub-jerarquías adicionales las cuales modifican la jerarquía principal de acentos de una manera muy interesante *ritmo y énfasis*.

3. Si una nota larga sigue a una corta, la larga es normalmente enfatizada, aún si se produce en una parte débil o ‘mala’ del compás ; esto enfatiza las síncopas y los ritmos cruzados.”<sup>7</sup>

Así pues, comenta el autor, *la aplicación de las reglas de acentuación en los grupos de octavos y dieciseisavos da como resultado lo que entendemos por articulación. Unir o separar notas y pequeños grupos de éstas o figuras son los medios de expresión.*”<sup>8</sup>

#### 4.4.4 Polifonía Rítmica en la Música Barroca

Harnoncourt considera que si bien “para muchos pedagogos musicales de nuestros días, las notas con valores idénticos deben de tocarse o cantarse lo más regularmente

<sup>5</sup> Ibid. pag.40

<sup>6</sup> Ibid. pag.40

<sup>7</sup> Ibid. pag.41

<sup>8</sup> Ibid. pag.41

posible, ¡todas precisamente igual!, no existe solamente una manera correcta de articular una figura. No obstante, existen maneras absolutamente incorrectas, las cuales deben de ser identificadas con el fin de evitarlas”<sup>9</sup>

Como resultado de esta variedad de posibilidades a la hora de articular se encuentra asimismo la posibilidad de tener varios planos simultáneos de articulación. “diferentes niveles, los cuales no obstante unen la pieza como un todo ;”<sup>10</sup> es decir, polifonía rítmica.

Un ejemplo de esta polifonía rítmica, donde a un mismo motivo es posible otorgarle diferentes formas de articulación, se encuentra en la escritura de J.S. Bach. A un mismo pasaje Bach señala un tipo de articulación para los instrumentos y otro para las partes vocales “Desafortunadamente, considera Harnoncourt, estas diferencias son consideradas actualmente como ‘errores’ del compositor los cuales deben de ser por tanto ‘corregidos’. Es para nosotros muy difícil de comprender y aceptar la complejidad, la simultaneidad de diferentes tratamientos ; lo que deseamos es un orden del tipo más simple. Por el contrario, en el siglo XVIII se deseaba riqueza, exceso : ¡Las cosas eran vistas desde todos los ángulos al mismo tiempo !”<sup>11</sup>

Así pues, asimilar y respetar este concepto de múltiples capas resulta extremadamente importante si se desea lograr una ejecución correcta de esta música.

#### 4.4.5 Los Principales Signos Barrocos de Articulación

##### 4.4.5.1 Las Ligaduras.

Harnoncourt establece algunas de las características principales que poseen las ligaduras en el estilo barroco :

1. “las ligaduras significan básicamente que la primera nota que está bajo la ligadura debe de enfatizarse y abrazar a la nota consecuente, mientras que las siguientes deberán de ser tocadas más suavemente. Este es el principio de la música barroca.
2. Por supuesto, hay excepciones, sin embargo esta disminución gradual es la regla.
3. Después de 1800, la ligadura fue utilizada de una manera completamente diferente. Ya no se trataba de un signo de pronunciación, sino más bien una instrucción técnica.
4. Si no sabemos acerca de esta distinción, no habrá diferencia entre si está o no escrita la ligadura, ya que todo músico actual tiende a hacer inaudible la articulación, como si una gran ligadura de *legato* hubiera sido escrita sobre toda la melodía”<sup>12</sup>
5. “Una ligadura larga puede también significar -y hay que ser muy claros respecto a esto- subdividir en muchas ligaduras pequeñas. Si una ligadura cubre un grupo largo de notas, la cual es una práctica frecuente en la música de Bach y sus contemporáneos, esto significa que el músico debe de articular de la manera con la cual se encuentra familiarizado ; el ejecutante es llamado a tocar apropiadamente.”<sup>13</sup>
6. “Frecuentemente en preludios y otras piezas libres los grupos de notas ligadas no están relacionados con los grupos métricos, e.g. ligar grupos de tres en grupos métricos de cuatro. Esto resulta otra salida de la jerarquía de acentos, lo cual añade un ritmo completamente nuevo a la pieza. Este tipo de alteración de un pasaje posee un encanto

<sup>9</sup> Ibid. pag.43

<sup>10</sup> Ibid. pag.44

<sup>11</sup> Ibid. pag.44

<sup>12</sup> Ibid. pag.44

<sup>13</sup> Ibid. pag.46

desconcertante. Debido a la superimposición de varias jerarquías, el orden de la estructura rítmica parece colapsarse temporalmente.”<sup>14</sup>

#### 4.4.5.2 El Puntillo

Para el autor, el puntillo es un signo de articulación muy importante, el cual puede poseer varias significaciones. Por ejemplo :

1. “En aquellos lugares donde uno tocaría ampliamente, un puntillo significa un acortamiento.
2. En los lugares en los que normalmente uno tocaría notas cortas, el puntillo llama al énfasis. Muy comúnmente estos puntillos pueden ser considerados como indicadores de énfasis, en cuyo caso pueden significar simplemente un alargamiento de la nota.
3. En muchos casos los puntillos simplemente significan que el *legato* debe de evitarse, o que notas que de otra manera serían tocadas de manera *inégal* deben de ser tocadas uniformemente. Dentro de la organización jerárquica de la música barroca, no sólo encontramos la significación ‘fuerte-débil’, sino también ‘un tanto largo- un tanto corto’ ; es decir, una distinción en términos de duración de los sonidos. Si un puntillo se encuentra arriba de las notas, las diferencias se cancelan. Los puntillos en este caso lo vuelven todo igual.
4. Los puntillos también aparecen en aquellos lugares que el compositor desea indicar de manera clara que la ligadura ha finalizado ”<sup>15</sup>

Como puede observarse, el significado de estos dos ejemplos de signos musicales no sólo varía de una época a otra, sino que además en un mismo estilo, de acuerdo al contexto puede poseer diferentes connotaciones.

#### 4.4.6 La Dinámica como un Elemento de la Articulación

La dinámica en la música barroca es un elemento que sirve únicamente para realzar los contornos melódicos de las obras. Al respecto señala Harnoncourt :

1. “Las dinámicas de la música barroca son las mismas del lenguaje. Operan en pequeña escala de sílabas individuales y palabras
2. Si bien fueron de gran importancia durante el barroco, no fueron llamadas ‘dinámicas’ ; sino que pertenecieron al ámbito de la articulación, ya que se referían a notas solas así como pequeños grupos de éstas.
3. Lo que resulta pues esencial son las pequeñas dinámicas ; es decir, la *pronunciación*, ya que ésta hace claro al ‘discurso tonal’.
4. Consecuentemente, en la música barroca las dinámicas *forte-piano* son solamente secundarias.
5. Raramente una obra de esta época es alterada en su esencia ya sea tocada fuerte o suavemente. En muchos casos, las dinámicas pueden ser simplemente revertidas, tocando *forte* en pasajes en *piano* y viceversa.
6. Si son tocados interesante y correctamente, ambos acercamientos tendrán sentido. En otras palabras, las dinámicas no fueron compuestas.”<sup>16</sup>

#### 4.4.7 Aprendiendo a Hablar la Música Barroca

Una vez que todos los elementos que interviene en la definición de nuestro esquema de articulación han sido comprendidos es necesario interiorizarlos, ya que como advierte el

<sup>14</sup> Ibid. pag. 46

<sup>15</sup> Ibid pag 45

<sup>16</sup> Ibid. pag. 47

autor “la simple aplicación de las teorías de ejecución de la música no implica necesariamente que estemos haciendo música ; esto sería un simple deletreo de los sonidos. Por tanto, pese a que nuestra ‘ortografía’ o ‘deletreo’ de la música sea correcto, sólo podremos hacer música cuando ya no necesitemos pensar en la gramática y el vocabulario, cuando ya no traduzcamos, sino, en pocas palabras, simplemente *hablemos* ; cuando este estilo se vuelve nuestro idioma natural”<sup>17</sup>

Finalmente concluye Harnoncourt : “Quizá, cuando *hagamos* música debemos olvidar todo lo que hayamos leído. Nunca hay que dar la impresión al escucha de que estamos tocando algo que hemos aprendido. Nuestro conocimiento debe de ser asimilado por nuestro ser, debe de volverse parte de nuestra personalidad. Tal vez hagamos algo ‘erróneo’ en términos literales. Sin embargo un ‘error’ que proviene de la convicción, de un sentimiento educado y buen gusto es más convincente que cualquier cognición musical.”<sup>18</sup>

Resumiendo :

1. Existen dos géneros musicales básicos :
  - A) El de la música que *pinta*, cuyas características son :
    - a) Se desarrolla a partir del siglo XIX hasta casi mediados del XX y corresponde al estilo romántico.
    - b) Lo importante es *sentir*, puesto que este género plasma imágenes y humores.
    - c) Requiere de frases hechos a base amplios *legatos*.
  - B) El de la música que *habla*, cuyas características son :
    - a) Se desarrolla a partir del siglo XV hasta finales del XVIII.
    - b) Lo importante es *entender*, puesto que este género es equiparable al lenguaje.
    - c) Requiere de mayores grados de articulación por lo cual se da un mayor grado de *detachè* entre periodos, frases y motivos
2. Existen dos problemas básicos en la articulación de la música barroca :
  - a) Falta de información ya que articular era algo que se daba por entendido.
  - b) Si bien hoy en día usamos casi los mismos signos de articulación, el significado de estos ha cambiado con el tiempo.
3. Consecuentemente, un músico que haya sido educado para tocar música que *pinta*, y que no este consciente de estos problemas, cometerá errores de interpretación al querer *pintar* música que debe *hablar*.
4. Hay un sistema de jerarquías *métricas* que nos va a permitir hablar correctamente esta música. Este sistema se basa en la existencia de sonidos fuerte y sonidos débiles. Esta jerarquización puede extenderse a grupos de sonidos, motivos, frases, periodos, movimientos , etc.
5. Este sistema se ve enriquecido por jerarquía superiores impuesta por la *armonía, el ritmo y el énfasis*
6. La articulación barroca es el resultado de la aplicación de este sistema jerárquico.
7. La polifonía rítmica es otro de lo elementos de gran importancia para la articulación.
8. La dinámica en la música barroca no es un elemento aislado sino parte de la articulación.
9. Todo aquello que sea aprendido debe ser interiorizado y asimilado a través de nuestra sensibilidad musical, para no caer en una intelectualización de la música.

<sup>17</sup> Ibid. pag.39

<sup>18</sup> Ibid. pag.49

## 4.5 TEMPO

El tempo de una pieza puede ser determinado por diferentes factores. Uno de los más socorridos son las indicaciones que a manera de subtítulo encabezan generalmente las obras : *Allegro, Adagio, Presto, Moderato*, etc. son algunos ejemplos. No obstante, si bien actualmente dichas indicaciones resultan familiares, éstas presentan dos problemas básicos al intérprete .

1. Pese a que son las mismas que se han usado desde el siglo XVII su significado ha cambiado.
2. Más que determinar el tempo, determinan el carácter de la pieza.

Para comprender mejor esto remontémonos brevemente a la historia de dichos términos o 'subtítulos'. Señala Harnoncourt "Fue hasta el siglo XVII que los compositores intentaron describir los tempos deseados en los prefacios de sus obras . La terminología usada fue moviéndose gradualmente a las piezas mismas como pequeños títulos que se encontraban en la parte superior, donde a partir de entonces se establecieron como formas específicas. Nuestras típicas indicaciones de tempo se originaron de descripciones e instrucciones"<sup>1</sup>

Consecuentemente considera el autor, "*dichos términos tienen significado únicamente en relación a la música en cuestión, además de que no poseen ningún efecto a la hora de determinar el tempo ; de hecho, en muchos casos deberían de considerarse como términos que describen emociones más que al tempo mismo.*"<sup>2</sup> Así pues, concluye, "lo primero que hay que determinar respecto al tempo de una pieza es su afecto, su importe emocional"<sup>3</sup>

Harnoncourt distingue entre dos humores básicos los cuales se relacionan directamente con los movimientos agógicos *rápido* y *lento* : lo *alegre* y lo *triste*, respectivamente.

En consecuencia tenemos que :

1. Los *Adagios*, por su movimiento *lento*, se van a identificar con los afectos *tristes*.
2. Los *Allegros*, por su movimiento *rápido*, con los afectos *alegres*.

Queda pues claro que el 'humor' o afecto de una pieza es de gran importancia para establecer su tempo. Ahora bien, ¿qué otros elementos pueden ayudarnos en este sentido ? Señala el autor : "Durante la época de Bach el tempo de una pieza podía ser derivado de cuatro factores sin necesidad de otra explicación :

1. *La emoción musical o el afecto* (el cual podía ser adivinado por el músico sensitivo).
2. *El compás.*
3. *Las notas con valores mas breves*
4. *Los números de acentos por compás.*"<sup>4</sup>

Si bien del primer factor ya hemos hablado cabría hacer algunas observaciones respecto a los restantes.

El compás define la unidad de tiempo y la unidad de medida Si bien podría decirse que no debe haber diferencia entre un compás de 2/2 y uno de 2/4, un compás de 2/2

<sup>1</sup> Harnoncourt Nikolaus, *Baroque Music Today : Music as Speech* pag.53

<sup>2</sup> Ibid. pag.53

<sup>3</sup> Ibid. pag.53

<sup>4</sup> Ibid. pag.55

probablemente será más lento por el tipo de valores que implique, ya que no es lo mismo introducir dieciseisavos cuando se tiene una unidad de tiempo en mitades (2/2) que cuando se tiene en cuartos (2/4). Obviamente en las mitades implicarán más movimiento que en los cuartos, lo cual en consecuencia hará a la unidad de tiempo más lenta.

El número de acentos de un compás repercute en el tempo de la siguiente forma : a mayor número de acentos, mayor será el tempo, y a menor número menor será éste. Como puede observarse, el compás, los valores y los acentos actúan de manera simultánea en la determinación del tempo.

Opina el autor : “los resultados prácticos obtenidos a través del uso de estos criterios coinciden tan exactamente con otras fuentes, tales como libros de instrucción, que los convierten en una creíble y completa fuente de información.”<sup>5</sup>

Otros factores que influyen en la determinación del tempo de una pieza son el movimiento armónico y la articulación. Respecto a la *articulación* señala Harmoncourt :

a) “Un ensamble que posea una rica articulación será más vivo y rápido que aquel que toca amplia y uniformemente.”<sup>6</sup>

Respecto a la influencia del *movimiento armónico* dice :

b) “Uno de los criterios importantes a la hora de seleccionar un tempo correcto, es que la pieza debe de tocarse lo suficientemente lenta de tal manera que el eco de una armonía no opaque a la siguiente.”<sup>7</sup>

Existen asimismo factores extramusicales que influyen en este sentido :

a) “*El tamaño de el coro o la orquesta.* En épocas pasadas era bien sabido y enseñado que una orquesta grande debía de tocar más lento que una pequeña.

b) *La propiedades acústicas de la sala.* Hay que tocar más lento en salas con mucha reverberación que en las salas que son ‘secas’.”<sup>8</sup>

En síntesis :

1. Existen diversos factores musicales que influyen en la determinación del tempo de una pieza. Entre estos destacan : el afecto, el ritmo y el metro, el movimiento armónico y el tipo de articulación. Asimismo hay factores externos como el tamaño del ensamble y las propiedades acústicas de las salas.
2. Respecto a los *subtítulos* cabría decir que :
  - a) Su significado ha cambiado a través del tiempo, por lo cual la determinación de éste debe de hacerse teniendo en cuenta la época y el estilo al que pertenece la obra en cuestión
  - b) Representan más el afecto que el tempo de la pieza
3. El *Afecto* de la pieza presenta el siguiente esquema básico .
  - a) Afectos tristes = tempos lentos.
  - b) Afectos alegres = tempos rápidos.
4. El *ritmo y el metro* presentan el siguiente esquema :
  - a) Mientras más grande sea la unidad de medida y más pequeños los valores que en dicha unidad se encuentran, menor será el tempo.

<sup>5</sup> Ibid. pag.55

<sup>6</sup> Ibid. pag.56

<sup>7</sup> Ibid. pag.82

<sup>8</sup> Ibid. pag.56

- b) Mientras más pequeña sea la unidad de medida y mientras más parecidos sean los valores que en dicha unidad se mueven, mayor será el tempo.
5. La *articulación* presenta el siguiente esquema :
- a) Mientras más amplio sea el *legato*, menor será el tempo
  - b) A mayor grado de *detachè*, más rápido será el tempo
6. Respecto al *ritmo armónico* podría decirse que :
- a) Si los cambios armónicos resultan incomprensibles en un tempo rápido, éste último deberá alentarse.
7. Respecto al *tamaño del ensamble* podría decirse que :
- a) A mayor tamaño del ensamble, más lento tendrá que ser el tempo.
  - b) A menor tamaño del ensamble, más rápido podrá ser el tempo.
7. Respecto a las *propiedades acústicas* se puede afirmar que
- a) A mayor grado de resonancia de la sala, más lento deberá ser el tempo requerido.
  - b) A menor grado de resonancia, más rápidos podrán ser los tempos.



#### 4.6 SISTEMAS TONALES Y AFINACION

Para Hannoncourt la pregunta ¿qué es lo que constituye una afinación pura? no puede ser contestada. En este sentido señala: “No hay sistema de afinación que sea válido para todas las razas. (Hay que) entender que no podemos hacer de *un* sistema de afinación un estándar para todo; aquello que suena puro para nosotros podría sonar equivocado para otros. Por consiguiente; *aquello que es correcto para un sistema particular puede considerarse por definición, puro.*”<sup>1</sup>

Según el autor, “la cultura occidental moderna ha entrenado a nuestro oído bajo el ‘sistema de temperamento igual’ que ofrece el piano. En este instrumento, los doce semitonos de la escala cromática están afinados en intervalos exactamente iguales, lo cual implica la existencia de un único tono mayor el cual se transporta por semitonos... Desafortunadamente - señala - con este sistema en nuestros oídos, al escuchar música que está afinada en relación a otro sistema tenemos la impresión de que está ‘fuera de tono’. Así por ejemplo, el sistema de afinación de la época de Monteverdi, i.e. el siglo XVII, era un sistema completamente diferente. Al escuchar hoy en día música afinada en perfecta relación con este sistema, creemos que todo está equivocado, desafinado, demasiado insoportable como para escucharlo. Sin embargo, si volteáramos los papeles y escucháramos la afinación actual con aquel sistema en nuestros oídos, seguramente encontraríamos todo erróneo.”<sup>2</sup>

Consecuentemente desde la perspectiva del Hannoncourt resulta necesario comprender la forma en que operaban estos sistemas a la hora de interpretar música. Apunta: “La afinación musical de los siglos XVI y XVII continúa basándose hasta cierto punto en la ‘teoría de la proporción’. Esta teoría asume que las proporciones entre las frecuencias de vibración, i.e. la serie de armónicos, sirven como una guía para establecer la afinación. El punto de referencia es el sonido fundamental, ‘el primero’ de la serie de armónicos, el cual simboliza *unitas*, la unidad, Dios...; (mientras que los restantes representan) el orden divino. Todas las consonancias corresponden a proporciones simples (2:3 = la quinta; 3:4 = la cuarta; 4:5 = la tercera mayor, etc.) Todo aquello que se acerca a la unidad es percibido como más agradable, más perfecto que aquello que es remoto, donde la desproporción y el caos reina. La relación 4:5:6 era considerada como perfecta: se basa en el fundamental (c), sus números están en directa proximidad unos con otros y resultan tres tonos *diferentes* los cuales están consonantemente armonizados (C-E-G), la triada mayor; perfecta armonía y la más noble eufonía (*trias musica*). La triada fue el símbolo de la trinidad. ¡Se afinaba siguiendo el orden preciso de los armónicos cuarto, quinto y sexto! Las proporciones de la triada menor (10 12:15, E-G-B) no son tan buenas: no se basan en el sonido fundamental, sus números se encuentran removidos de éste, además de no ser consecutivos ya que intervienen los armónicos 11, 13 y 14. Por tanto este acorde era considerado inferior, suave y, en un sentido jerárquicamente negativo, femenino (Zarlino llama al acorde menor *affeto tristo*, una emoción mala o maliciosa). Como puede observarse, a todas las armonías se les asignaba un valor ‘moral’, lo cual hace comprensible el que durante esta época todas las piezas debían terminar con un acorde mayor. Resultaba

<sup>1</sup> Hannoncourt Nikolaus *Baroque Music Today: Music as Speech* pag.60

<sup>2</sup> *Ibid.* pag.60

imposible concluir las obras en caos. (No obstante, esta regla podía ser violada por razones especiales )”<sup>3</sup>

“Además de la ‘teoría de las proporciones’, la noción de las *características tonales* (es decir, el color que posee cada tonalidad) fue otro importante factor para la descripción de las emociones en la música barroca ; función que aún hoy mantiene. Esta noción tiene más que ver con la afinación y sus varios sistemas que con la ‘teoría de las proporciones’ ”<sup>4</sup> En este sentido señala el autor. :“una vez descubierto que la base de nuestro sistema tonal descansa sobre el agradable intervalo natural de tercera mayor, y por consiguiente en la triada mayor, surgieron una variedad de preguntas respecto a cómo debían de resolverse los problemas de afinación, que emergieron con este proceso, en los diferentes instrumentos. Sólo los instrumentos de viento naturales, cornos y trompetas, se adaptaban perfectamente a este nuevo sistema (el sistema tonal). En el caso de los instrumentos de teclado, órgano, clavicordio y clavecín, era necesario desarrollar un sistema de afinación que hiciera posible tocar terceras mayores puras, y si fuera posible con doce semitonos por octava. Así se fundó el sistema de ‘afinación por tonos divididos’ (*mean-tone tuning*). Este sistema se basa en el hecho de que todas las terceras mayores deben ser *absolutamente puras*, aún a expensas de otros intervalos. (Debe quedar muy claro que no puede existir en un instrumento de teclado un sistema de afinación completamente ‘puro’, que cada sistema favorece ciertos intervalos a expensas de otros). Dentro de este sistema no existen equivalencias enarmónicas, ya que cada tono (sonido) es diferente : un fa sostenido, por ejemplo, no puede interpretarse como un sol bemol. Al afinar terceras puras, todas las quintas son reducidas considerablemente... (Extrañamente, en una triada con una tercera pura, la quinta apenas si puede ser escuchada, esto a consecuencia de que la tercera la subdivide.) Esta afinación es llamada *mean-tone* ya que la tercera C-E, por ejemplo, es dividida exactamente *a la mitad* por D, y no como sucede en la serie de armónicos, en la relación 8:9:10, donde existe una gran segunda C-D y una segunda pequeña D-E. Esta afinación por terceras puras suena muy suave y muy relajante armónicamente, si bien todas las tonalidades *tocables* suenan exactamente igual.

Veamos ahora los sistemas ‘bien temperados’ de afinación. Temperar implica balancear ; por tanto, varios intervalos son afinados incorrectamente, desde el punto de vista matemático, hasta un cierto nivel tolerable, de tal manera que todos los tonos pueden ser tocados. El más primitivo de estos sistemas es el de ‘temperamento igual’. Aquí la octava es dividida en doce semitonos exactamente iguales ; todos los intervalos excepto la octava son impuros. En esta afinación, la cual es la norma hoy en día, no hay *características tonales* ; todos los tonos suenan iguales pero a diferente altura. Si, quizá, por ‘bien temperado’ entendemos un temperamento bueno y funcional, como en el siglo XVIII, entonces este moderno sistema es uno de los peores. (Se sabía de su existencia en el siglo XVIII, si bien técnicamente no era factible. Esta posibilidad llegó con la invención de los afinadores electrónicos.)

En una ‘buena’ *bien temperada* afinación, no son afinadas igualmente todas las terceras : por ejemplo, las terceras F-A, C-E, G-B, D-F # son afinadas puras, o más cortas que las otras. Las quintas tampoco son iguales entre sí. Por tanto, si bien es posible tocar en todos los tonos, estos sonarán diferente : Fa mayor sonará más suave y relajado que Mi mayor. Todos los intervalos serán diferentes en cada tono ; algunos serán más puros y otros

<sup>3</sup> Ibid. pag.62

<sup>4</sup> Ibid. pag.63

menos, lo cual dará como resultado diferentes *características tonales*, esto a consecuencia de las fuertes tensiones creadas por la afinación, las cuales se incrementarán en proporción directa a la distancia del Do mayor central, y serán sentidas también como una especie de continuación hacia los tonos bellos y relajados (Fa mayor, C mayor, G mayor).<sup>5</sup>

Para Harnoncourt el 'buen' *bien temperado* sistema de afinación va a ser el que mejor funcione en la interpretación de música barroca, ya que va a permitir la diferenciación de las *características tonales*. Consecuentemente las 'emociones' que implica cada tonalidad en la música barroca, y que son de vital importancia para este estilo, podrán ser realmente distinguidas.

Resumiendo :

1. Dadas las diferentes formas de afinación que se han presentado a través del tiempo y que existen en la actualidad, para Harnoncourt *aquello que es correcto para un sistema particular puede considerarse por definición, puro*.
2. Si bien hoy en día nuestro oído está educado en base a un sistema de temperamento igual, es necesario acercarse a cada estilo musical en relación al sistema de afinación sobre el que fue creado, ya que de lo contrario parte del valor expresivo de las obras podría perderse o alterarse.
3. Harnoncourt distinguen los siguiente sistemas .
  - a) *El sistema de afinación natural*. Este se usó hasta lo siglos XVI y XVII y se basa en la 'teoría de la proporción' de las relaciones entre los armónicos.
  - b) *El sistema de afinación por tonos divididos (mean-tone tuning)*. Este sistema se basa en el hecho de que todas las terceras mayores deben ser *absolutamente puras*, aún a expensas de otros intervalos
  - c) *El sistema de temperamento igual*. Aquí la octava es dividida en doce semitonos exactamente iguales ; todos los intervalos excepto la octava son impuros. En esta afinación, la cual es la norma hoy en día, no hay *características tonales*.
  - d) *El sistema de 'buena' bien temperada afinación*. En este sistema no son afinadas igualmente todas las terceras. Por tanto si bien es posible tocar en todos los tonos estos sonarán diferente, lo cual dará como resultado diferentes *características tonales* ; esto a consecuencia de las fuertes tensiones creadas por dicha afinación.
4. En el caso de la música barroca es recomendable usar un sistema que destaque las características tonales, ya que gran parte de la expresión de dicha música se basa en la teoría de los afectos ; la cual a su vez se sustenta en los diferentes 'humores' que proporciona la diferenciación entre los grados de tensión que posee cada tonalidad.

---

<sup>5</sup> Ibid. pag.66

## 4.7 INSTRUMENTARIO

### 4.7.1 Factores que Intervienen en la Obtención de un Sonido ‘Original’

“Actualmente, señala Harnoncourt, existen muchos músicos que tienen la creencia de que cuando una obra de un periodo particular es tocada con instrumentos auténticos, obtienen casi automáticamente todos los ‘requerimientos’ necesarios para una interpretación ‘correcta’”<sup>1</sup> “En mi opinión - apunta - la dicción musical, la articulación y la pregunta sobre la afinación de la música en los siglos XVII y XVIII son mucho más importantes a la hora de definir un ‘sonido original’ que los instrumentos mismos; esto debido a que afectan la sustancia musical mucho más directamente.”<sup>2</sup>

### 4.7.2 Importancia del Instrumentario ‘Original’

No obstante lo anterior, para Harnoncourt el instrumentario puede ser un factor decisivo en la interpretación. En este sentido señala: “cada periodo posee el ‘instrumentario’ que mejor le queda a su propia música. En su imaginación los compositores escucharon los instrumentos de su propio tiempo y en muchas ocasiones escribían su música para algún ejecutante en particular: *la escritura idiomática siempre ha sido supuesta.*”<sup>3</sup> “*El desarrollo de los instrumentos musicales siempre va de la mano de las necesidades del compositor y el estilo de un periodo particular.*”<sup>4</sup>

Esta manera de entender el desarrollo instrumental se contraponen substancialmente a la visión ‘evolutiva’ que hasta mediados del siglo XX había dominado; y que en cierto sentido demeritaba la calidad de los instrumentos antiguos. Al respecto apunta el autor: “Durante mucho tiempo se creyó que el desarrollo técnico llevaba su propio camino y siempre conducía a una mejor tecnología. Desgraciadamente, continúa, esta ‘inocente’ fe en el progreso permanece aún entre aquellas personas que debieran de poseer cierta comprensión de la historia de la interpretación. Esta carencia de comprensión probablemente tiene que ver con su falta de ganas al momento de reconocer el precio que debe de pagarse por cada ‘mejora’.”<sup>5</sup> Y es que para Harnoncourt, “visto en términos históricos, los defectos que debían de eliminarse eran, después de todo, sólo *aparentes. El compositor piensa inevitablemente en el sonido de su propia época, no en términos de alguna utopía futura.*”<sup>6</sup>

“Resulta pues evidente, concluye el autor, que el instrumentario histórico tiene una posición clave en la interpretación.”<sup>7</sup>

### 4.7.3 Posibilidades de Ejecución de Música Antigua en Instrumentos Modernos

“Hoy en día, señala Harnoncourt, resulta claro que la música puede ser ejecutada correctamente tanto en instrumentos antiguos como en otros. Por tanto la pregunta clave es simplemente *¿por qué un músico favorece un tipo de sonido y no el otro?...* En esta decisión sólo importa una cosa: qué suena mejor en este instrumento, qué en aquel otro.”<sup>8</sup>

Y es que si bien “los actuales músicos profesionales se ven forzados a tocar música de diferentes periodos usando las mismas herramientas., no puede usar diferentes

<sup>1</sup> Harnoncourt Nikolaus, *Baroque Music Today: Music as Speech* pag.92

<sup>2</sup> Ibid. pag.79

<sup>3</sup> Ibid. pag.17

<sup>4</sup> Ibid. pag.93

<sup>5</sup> Ibid. pag.94

<sup>6</sup> Ibid. pag.94

<sup>7</sup> Ibid. pags.94

<sup>8</sup> Ibid. pag.72

instrumentos cada día. *Esto significa -señala- que deberán conocer lo mejor posible los diferentes idiomas musicales de tal manera que puede tocarlos de maneras completamente diferentes con el mismo instrumento*”

Desafortunadamente, apunta Harnoncourt, “sólo ocasionalmente son exitosos estos acercamientos. A pesar de que tocamos música de cinco siglos, normalmente usamos sólo un lenguaje, un solo estilo de ejecución.

Sin embargo, si reconociéramos las diferencias esenciales entre los estilos y nos libráramos del desafortunado concepto de ‘la música como un lenguaje universal’, el cual es idéntico para todas las naciones, culturas y siglos, una lista de prioridades emergería fácilmente. Veríamos a las obras como una expresión artística de una época específica y de un ser humano específico; lo cual implicaría demandas especiales tanto en el escucha como en el intérprete. Nos veríamos literalmente forzados a investigar y satisfacer estas demandas concernientes a la articulación, tempo, balance tonal, etc. Finalmente, no quedaríamos mucho tiempo satisfechos con nuestros instrumentos y seleccionaríamos a los instrumentos de la época, pero únicamente en el caso de que sean correctos en la obra y, por tanto, funcionen mejor durante la ejecución. Es de esta manera en la que un músico que busca la mejor interpretación debe llegar al uso de instrumentos ‘originales’, de manera muy natural y basado únicamente en los requerimientos de la obra.”<sup>9</sup>

#### 4.7.4 Respecto a la Selección y Uso de Instrumentos ‘Originales’

A la hora de llevar a cabo nuestra selección de instrumento es de vital importancia tener en cuenta que “las ventajas y desventajas que se dan a lo largo del desarrollo instrumental van de la mano con la música para la cual el instrumento fue diseñado. (Por ejemplo los colores y el tono oscuro que ofrece la flauta Hotteterre son muy apropiados para la música francesa anterior al 1700, sin embargo, no es del todo conveniente para la música alemana de alrededor de 1900; y viceversa, esto resulta también cierto en el caso de la flauta de sonido metálico y llano de Böhm).”<sup>10</sup>

Consecuentemente tomar un instrumento original sin tener consciencia de la obtención y pérdida de recursos que esto implica, puede crear serios problemas de interpretación. En este sentido Harnoncourt nos alerta: “es imposible tocar un hermoso *sostenuto* con un arco barroco, si bien esto no impide que algunos músicos lo intenten; es imposible desarrollar un cierto sonido exuberante, no obstante en muchos casos se intenta. El resultado es lamentable, y por supuesto dice el escucha: si este es el sonido de los instrumentos antiguos; el compositor en aquellos días estaba ciertamente limitado, ya que no tenía algo mejor con que trabajar. El músico que llega de esta manera a los instrumentos antiguos nunca creará que lo que hace tiene algún significado, y a la primera oportunidad, los hará a un lado. *El músico debe saber antes que nada por qué está escogiendo un instrumento antiguo, lo cual debe de ser únicamente por razones musicales. Si estas razones musicales no le son perfectamente claras, entonces debe de desistir y trabajar con instrumentos cuyo sonido le sea auténtico y natural.*”<sup>11</sup> “El músico primero debe de entender los medios de expresión de un periodo en particular usando el instrumento en el que es capaz de expresarse de la mejor manera.”<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Ibid. pag.95

<sup>10</sup> Ibid. pag.76

<sup>11</sup> Ibid. pag.96

<sup>12</sup> Ibid. pag.97

“Otro criterio vital a la hora de seleccionar un instrumento -considera el autor- es la calidad intrínseca que éste ofrece. Por tanto además de la pregunta de si usar un instrumento antiguo o ‘moderno’, está la pregunta respecto a qué se puede considerar actualmente como un *buen instrumento*. Y si el puro aspecto tonal resulta tan importante que por razones artísticas *tengamos* que decidimos en favor de los instrumentos de una época en particular, entonces este factor tendrá también que jugar un papel centrar a la hora de evaluar estos instrumentos.

Sería absurdo seleccionar una flauta barroca inferior sobre una buena flauta ‘Böhm’ por el simple hecho de que la forma sea parecida a la de un instrumento barroco. Un instrumento inferior continúa siendo inferior pese a que temporalmente sea puesto en primer plano...A la hora de escoger, debemos de utilizar nuestros oídos y nuestro buen gusto para decidimos por lo mejor.”<sup>13</sup>

Como puede observarse, para Harnoncourt la calidad intrínseca sonora debe ser la principal exigencia a la hora de seleccionar un instrumento.

#### 4.7.5 La Música en Sí como Base de una Interpretación ‘Auténtica’

Apunta Harnoncourt. “Si ponemos a la *música* en un primer plano, la pregunta respecto al uso de instrumentos originales perderá importancia en nuestra lista de prioridades.”<sup>14</sup> Por tanto, “los músicos, y particularmente aquellos que trabajamos con música ‘antigua’ nunca debemos de darle al instrumento, la herramienta, precedencia sobre la música”<sup>15</sup> “Una interpretación con instrumentos antiguos, así como con ‘normales’, puede ser histórica; sin embargo, esto no depende del instrumento en sí, sino en cómo se acerca el músico a la obra...El sonido original -concluye Harnoncourt- solamente me interesa en el sentido de que es el que mejor queda, de todos los medios disponibles, para presentar una pieza musical *hoy*.”<sup>16</sup>

En síntesis:

1. Existen diferentes factores que interviene en la obtención de un sonido ‘original’. los estrictamente musicales como la dicción musical, la articulación y la afinación, etc. y los externos como el instrumentario
2. El dominio de los factores estrictamente musicales va a ser determinante en la obtención de dicho sonido.
3. En consecuencia es completamente posible por medio de instrumentos modernos lograr un sonido original, siempre y cuando haya un dominio de los factores musicales.
4. No obstante, un instrumentario ‘original’ puede influir también decisivamente, si es usado de forma adecuada, ya que forma parte de la escritura idiomática de cada época y compositor.
5. Así pues, los instrumentos originales no deben usarse bajo la creencia de que por el hecho de ser ‘originales’ van a proporcionar automáticamente un sonido ‘original’; sino bajo la convicción de que su uso va a repercutir en los factores estrictamente musicales
6. Los instrumentos originales no son un fin, sino un medio.

<sup>13</sup> Ibid. pags.76-7

<sup>14</sup> Ibid. pag.97

<sup>15</sup> Ibid. pag.96

<sup>16</sup> Ibid. pags.76-7

## 4.8 LAS CONDICIONES ACÚSTICAS

Desde el punto de vista de Harnoncourt, las propiedades acústicas de una sala en la cual se va a llevar a cabo alguna ejecución son un factor de gran importancia para la interpretación de música histórica. Según él, “este aspecto solía ser más claramente definido en el pasado, ya que el conocimiento y la competencia profesional demandada a los compositores iba más allá de la composición, la teoría y el contrapunto”<sup>1</sup>

La importancia de este factor extramusical, a juicio del autor, radica en su incidencia directa en factores estrictamente musicales. El más directamente afectado, como ya se señaló, es el tempo. Y respecto a la influencia de este factor extramusical señala. “el grado de reverberación de una sala es de particular importancia. Una sala posee una ‘sobre-acústica’ (i.e. resuena mucho además de que ésta dura mucho tiempo) cuando los cambios armónicos no pueden ser escuchados claramente, cuando una armonía cubre el sonido de la siguiente. En este caso el músico es forzado por las cualidades de la sala a tocar más lentamente, de tal manera que las armonías puedan ser comprendidas.”<sup>2</sup>

Por lo anterior, para Harnoncourt aquellos espacios que originalmente fueron considerados durante el proceso de composición, o que poseen propiedades acústicas similares, suelen ser los más óptimos. En este sentido apunta: “idealmente, aquella música que fue escrita para pequeñas cámaras y pequeños círculos de escuchas, probablemente debiera aún de tocarse dentro de un formato pequeño, sin tomar en cuenta si se usan instrumentos modernos o antiguos.”<sup>3</sup> No obstante, añade, “existen grandes salas con condiciones acústicas óptimas, aún para instrumentos antiguos, y pequeñas salas con propiedades acústicas verdaderamente pobres. (Curiosamente,) las salas que son absolutamente inútiles para música más reciente, ya que poseen mucha resonancia, pueden ajustarse muy bien a la música de los siglos XVII y XVIII.”<sup>4</sup>

En síntesis :

1. Pese a que las condiciones acústicas de una sala son un factor extramusical, éstas influyen considerablemente en la interpretación, ya que inciden directamente en factores estrictamente musicales.
2. Su principal influencia recae en el ritmo armónico el cual a su vez va a ser decisivo a la hora de establecer un tempo
3. En este sentido se podría decir que :
  - a) A mayor reverberación, cambios armónicos lentos, y por consiguiente necesidad de tempos lentos.
  - b) A menor reverberación, cambios armónicos rápidos, y en consecuencia posibilidad de tempos rápidos.
4. Los recintos originales en que era tocada un tipo de música generalmente suelen ser los más apropiados.

<sup>1</sup> Harnoncourt Nikolaus. *Baroque Music Today : Music as Speech* pag.81

<sup>2</sup> *Ibid.* pag.82

<sup>3</sup> *Ibid.* pag.81

<sup>4</sup> *Ibid.* pag.82

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

#### 4.9 EL TAMAÑO DEL ENSAMBLE

Para Harnoncourt el tamaño de un ensamble debe determinarse en base a las condiciones acústicas, el sonido de los instrumentos y la forma musical y no por 'imitación histórica'. En este sentido señala : "hay algunas personas que sostienen que cierto tipo de música sólo puede tocarse con una orquesta pequeña o una grande, alternativamente. Estas afirmaciones resultan difíciles de dirigir sin preguntarse primero, ¿qué papel desempeña el tamaño de la orquesta ? ¿qué sucedería si en lugar de diez violines únicamente tengo dos o tres ? No tiene sentido decir que ya que este compositor usó tres primeros violines, tocaremos sus obras con una orquesta pequeña, y que como éste otro usó diez, tocaremos por tanto su música con una grande. No, el tamaño de la orquesta debe de determinarse por la acústica de la sala, la forma musical y el sonido de los instrumentos. Existen por tanto, una serie de aspectos secundarios que influyen a la hora de buscar el tamaño óptimo de una orquesta. En Salzburgo, por ejemplo, Mozart ejecutó sus primeras obras sinfónicas con una orquesta muy pequeña ; por consiguiente, mucha gente cree hoy en día que tal 'orquestación mozartiana' es correcta para estas obras ; y por tanto, aquellas ejecuciones que utilizan grandes orquestas son despreciadas ya que se les considera 'carentes de buen gusto'. (Sin embargo), Mozart ejecutó obras de este mismo periodo en Milán con una orquesta bastante grande, ya que la sala era muy espaciosa y la orquesta era tan buena como grande. Posteriormente, cuando ejecutó estas primeras obras 'Salzburguenses' en Viena, la sección de cuerdas fue en ocasiones más larga de como es usada hoy en día en ejecuciones de obras post-románticas."<sup>1</sup>

Por lo anterior considera el autor :

1. El tamaño del ensamble es un factor que puede alterarse en relación a las circunstancias que rodean a la interpretación.
2. Consecuentemente la pregunta respecto a cómo fue llevada a cabo 'originalmente' una ejecución no es decisiva, ya que, como se señaló con anterioridad, los compositores mismos se adecuaron a las diferentes condiciones que les presentó cada ejecución de una misma obra.

---

<sup>1</sup> Harnoncourt Nikolaus, *Baroque Music Today : Music as Speech* pag.91



#### 4.10 LA MAESTRIA TECNICA

Según Harnoncourt la maestría técnica, al igual que los demás factores, depende del contexto histórico, por tanto, no existen cualidades técnicas absolutas y atemporales que pudieran ser valoradas de manera indistinta en los diferentes estilos. Cada periodo posee sus propios valores que definen a la 'maestría técnica'. En este sentido señala: "para las personas de épocas anteriores la música, la técnica y los instrumentos se habían desarrollado 'evolutivamente' hacia el más alto nivel, i.e. hacia el standard característico de la época en cuestión"<sup>1</sup> Sin embargo, "ahora que hemos sido capaces de desarrollar una visión de conjunto...no es posible seguir hablado de un 'desarrollo evolutivo' relacionado con los cambios en la manera de tocar, o la técnica: así como los instrumentos, la técnica ha sido siempre modificada según las necesidades de la época. Podría decirse que la técnica se ha vuelto más y más demandante; sin embargo, si bien esto es cierto, sólo se puede aplicar este criterio a ciertos aspectos de la técnica, ya que simultáneamente las exigencias en otros aspectos decrecen. Por ejemplo: puede decirse que ningún violinista del siglo XVII podría tocar el concierto de Brahms; sin embargo, también es cierto que ningún violinista especialista en Brahms podría llevar a cabo una ejecución perfecta de obras difíciles del repertorio para violín del siglo XVII. Técnicas completamente diferentes son requeridas para estas dos situaciones: ambas son igualmente difíciles, si bien resultan fundamentalmente diferentes."<sup>2</sup>

Por lo anterior, considera, "debemos de asumir que músicos guías de todos los periodos han sido capaces de ejecutar las obras más difíciles de los compositores de su propio tiempo."<sup>3</sup>

En síntesis:

1. Los valores que definen a la 'maestría técnica' van cambiando con el tiempo, las circunstancias y los valores estéticos de cada época.
2. Por tanto, la 'maestría técnica' no presenta un proceso evolutivo
3. Por el contrario, sus valores se forman a partir del contexto histórico que le rodea

---

<sup>1</sup> Ibid. pag. 16

<sup>2</sup> Ibid pag.17

<sup>3</sup> Ibid. pag. 17

## CAPITULO 5

### RALPH KIRKPATRICK, "DOMENICO SCARLATTI" E "INTERPRETING BACH'S WELL-TEMPERED CLAVIER" UN DISCURSO DEL METODO DEL INTERPRETE

El clavecinista, clavicordista y pianista norteamericano Ralph Kirkpatrick (Leonminster, Mass 1911-) es uno de los más importantes intérpretes e investigadores de música barroca de nuestro siglo. Discípulo de Landowska, Boulanger y Dolmesch, entre otros, realiza de manera paralela a su carrera como concertista una serie de investigaciones sobre la música de Bach y Scarlatti. Fruto de este monumental esfuerzo son sus libros *Domenico Scarlatti, Interpreting Bach's Well Tempered Clavier*, así como la edición de sesenta sonatas de Scarlatti ; obras sobre las cuales se basa este capítulo

En sus libros Kirkpatrick no se contenta con exponer datos históricos y musicológicos ; por el contrario, y como en ocasiones él mismo señala, todos sus libros son una especie de *Discours de la méthode* del intérprete. Ya sea en el *Scarlatti*, en la edición de sus sonatas, o en *Interpreting Bach's*, es posible observar una tendencia a mostrar aquellos principios básicos que, desde su punto de vista, deben regir a una buena ejecución. En consecuencia estos escritos resultan ricos tratados sobre interpretación musical, los cuales si bien se refieren a casos específicos pueden ser aplicados exitosamente en la interpretación musical en general.

El presente capítulo expone el método de estudio propuesto por el autor para la interpretación de música barroca.

Los apartados que forman este capítulo son :

**5.1 Posibilidades del Acercamiento Histórico.** En este apartado se exponen las limitaciones que posee el acercamiento histórico en la música.

**5.2 El Aspecto Idiomático.** Aquí son tratados básicamente dos puntos .

**5.2.1 Orígenes de la Música Instrumental Barroca.** Exposición de las diferentes raíces que posee la música instrumental, i.e. los diferentes tipos de música vocal así como las danzas.

**5.2.2 Imitaciones de Otros Instrumentos** Análisis respecto a cómo los recursos idiomáticos de un instrumento se transplantan a otros.

**5.3 Posibilidades de Ejecución en Instrumentos Modernos.** Este apartado es una especie de decálogo formado por una serie de consideraciones previas que, según el autor, debe tener en cuenta el intérprete a la hora de ejecutar piezas en instrumentos que no le son propios.

**5.4 El Acercamiento Melódico.** Aquí son tratados los siguientes aspectos .

**5.4.1 Acercamiento Vocal.** Exposición sobre la caracterización vocal que poseen las melodías en general.

**5.4.2 Desarrollo del Oído Interno.** Exposición de la importancia que posee el oído interno en el desarrollo de un sentimiento vocal.

**5.4.3 Influencia del Sentimiento Vocal en la Articulación Melódica.** Exposición sobre la relación entre los recursos vocales y la articulación musical.

**5.4.4 Articulación, Fraseo e Inflexión.** Definiciones y análisis sobre estos tres conceptos.

- 5.5 El Acercamiento Rítmico.** Aquí se exponen y analizan los siguientes aspectos
- 5.5.1 El Problema de la Distinción entre Metro y Ritmo.** Análisis sobre la dificultad que implica la diferenciación entre el ritmo y el metro , esto como consecuencia de su interdependencia
  - 5.5.2 Características del Metro.** Análisis sobre los elementos que componen un metro.
  - 5.5.3 Algunos Elementos del Ritmo :**
    - 5.5.3.1 Los Cambios de Velocidad.** Análisis sobre los cambios agógicos que no necesariamente implican cambios de tempo
    - 5.5.3.2 La Polifonía Rítmica.** Exposición de lo que es la polifonía rítmica, así como de los recursos que ayudan para su presentación
  - 5.5.4 Tempo.** Análisis sobre los diferentes factores que sirven en la determinación del tempo de una pieza.
  - 5.5.5 Respecto a la Precisión en los Valores Rítmicos.** Exposición y análisis tanto de los casos que requieren una precisión exhaustiva de los valores rítmicos como de los que no requieren de ésta.
  - 5.5.6 Caracterización del Ritmo. La Relación entre el Ritmo y la Articulación.** Análisis sobre la influencia que ejerce la articulación a la hora de plasmar un ritmo.
- 5.6 El Acercamiento Armónico.** Este apartado contiene los siguientes aspectos .
- 5.6.1 La Inflexión Armónica.** Definición y análisis de la importancia de este concepto
  - 5.6.2 La Estructura Tonal.** Exposición sobre la inflexión armónica tonal.
  - 5.6.3 El Sentido Vocal de la Armonía.** Análisis sobre la importancia del sentimiento vocal para la comprensión de la armonía.
  - 5.6.4 El Bajo. Aspecto Clave en la Comprensión del Tejido Armónico.** Presentación de una serie de consejos que pueden ayudar en la comprensión del tejido armónico, vistos a través de uno de los elementos más importantes para este fin el bajo.
  - 5.6.5 La Expresión de las Intensidades Armónicas.** Exposición de los diferentes medios a través de los cuales pueden manifestarse las intensidades armónicas
- 5.7 El Acercamiento Interpretativo.** Aquí son tratados los siguientes aspectos .
- 5.7.1 Consideraciones Previas.** Definición sobre interpretación y reflexión sobre el manejo de los acercamientos melódico, rítmico y armónico.
  - 5.7.2 Respecto a la Interiorización de Nuestro Conocimiento.** Exposición y análisis sobre la necesidad de volver parte de nuestro inconsciente las capacidades aprendidas.
  - 5.7.3 La Técnica.** Exposición respecto a la influencia que tiene la técnica en la interpretación musical.
  - 5.7.4 Las Malas Interpretaciones. Cinco Casos.** Exposición de los casos más comunes de ejecuciones defectuosas.
  - 5.7.5 Ideales de Interpretación.** Presentación de las condiciones necesarias que debe poseer una interpretación

## 5.1 POSIBILIDADES DEL ACERCAMIENTO HISTORICO

*"The ability to make departures depends on a through knowledge of what one is departing from".*

Ralph Kirkpatrick

Para Kirkpatrick, si bien "un intérprete consciente de la música del pasado tiene la obligación de saber lo más que pueda respecto la forma en que esta música fue concebida por su autor y ejecutada por sus contemporáneos"<sup>1</sup>, debe completar asimismo su conocimiento histórico "con una gran cantidad de conjeturas"<sup>2</sup>, ya que "dicho *corpus* de conocimiento resulta insuficiente."<sup>3</sup>

Por ejemplo, respecto al *Clave bien temperado* señala: "no existe evidencia que permita interpretar el uso que da Bach a la palabra *Clavier* de ninguna otra manera que no sea como el término general de *teclado*...Las designaciones por parte de Bach de algún teclado específico suelen ser extremadamente raras."<sup>4</sup> Este mismo fenómeno puede encontrarse en Scarlatti o prácticamente en cualquier autor de la época; sin mencionar la gran cantidad de contradicciones entre los tratadistas defensores de este o aquel estilo.

Aunado al problema de insuficiencia que presenta este *corpus* de conocimiento, se encuentra el de la interpretación del mismo. En este sentido, para Kirkpatrick, la música del pasado se ha visto afectada por dos factores:

1. *Los convencionalismos interpretativos de las épocas ulteriores (particularmente de la música romántica).*
2. *La, en muchas ocasiones, visión estéril de la investigación histórica.*

Un ejemplo del primer punto puede hallarse en las diferentes visiones interpretativas que la música de Bach ha tenido a través del tiempo. En este sentido apunta: "las modas en la ejecución de la música de Bach han cambiado radicalmente desde los tiempos de Bach mismo. Respecto a la generación inmediatamente siguiente se posee muy poca información, sin embargo, ésta comienza a surgir con las primeras publicaciones de las obras para teclado de Bach a comienzos del siglo XIX y con la biografía escrita por Forkel en 1802. Un estilo contrariamente orientado al clavicordio (en lugar de al clavecín) es expuesto en la edición de la *Fantasia Cromática* elaborada por Griepenkerl en 1819. Esto como resultado del señalamiento de Forkel en el sentido de que 'el clavicordio era el instrumento preferido por Bach', lo cual probablemente refleja más el gusto de una generación posterior a Bach, que la práctica misma en los tiempos de Bach. La edición de Griepenkerl está precedida por un informe sobre la ejecución en el clavicordio, presumiblemente derivada, a través de Forkel, del hijo mayor de Bach, Wilhelm Friedemann. Las indicaciones de ejecución consisten en abundantes expresiones dinámicas, una concepción profundamente sensitiva y preromántica"<sup>5</sup>

Posteriormente, ya más entrados en el siglo XIX, el redescubrimiento de la música de Bach y su consecuente coronación -considera el autor- "propiciaron que ejecutantes y editores hicieran uso de todas las libertades con la música de Bach y su estilo musical."<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Kirkpatrick, Ralph: *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier*, pag.29

<sup>2</sup> *Ibid.* pag.29

<sup>3</sup> *Ibid.* pag.29

<sup>4</sup> *Ibid.* pag.8-9

<sup>5</sup> *Ibid.* pag.18

<sup>6</sup> *Ibid.* pag.19

Otro ejemplo del predominio de convencionalismos posteriores a la música del barroco puede hallarse en la edición de las sonatas de Scarlatti hecha por Longo. Al respecto señala Kirkpatrick: “las indicaciones de dinámica incluidas en la edición de Longo, aunque son efectivas en los términos del estilo pianístico y no antimusicales en cuanto a las dinámicas de clarooscuro del siglo XIX, no tienen casi nada que ver con el propio estilo de Scarlatti, y con frecuencia terminan por destruir de una manera tosca la estructura musical de sus obras. No obstante, no pueden darse de lado de manera rigurosa, pues el intérprete que haya creado su propio esquema dinámico hallará con frecuencia coincidencias con las indicaciones de Longo. Dicho esquema, sin embargo, debe ser obra de su propia iniciativa y no de la imitación de Longo. Las indicaciones de Longo, con frecuencia, demuestran un instinto musical profundamente sensible que, no obstante, se halla tan distorsionado por los convencionalismos del siglo XIX que, en gran medida, su valor desaparece completamente debido a la violencia que imponen sus indicaciones al estilo verdadero de Scarlatti.”<sup>7</sup>

Ahora bien, respecto a *la visión estéril que la investigación histórica* puede implicar, Kirkpatrick apunta: “como consecuencia de la aparición de un «sentido del estilo», surgió una concepción del *Stilchtheit* que con frecuencia las investigaciones históricas que pretendían justificarlo en realidad no le han servido de apoyo. La música del siglo XVIII se vio forzada a ser pura y abstracta; su humanización sólo se permitió de modo limitado.”<sup>8</sup> Y es que para el autor el problema que con frecuencia enfrenta la actitud histórica es que “hay un deseo, por parte de los autores, de probar antes que de percibir.”<sup>9</sup>

Por lo anterior, considera Kirkpatrick, “uno no puede esquivar los problemas artísticos e interpretativos relegándolos a los dictados de la autoridad histórica. La teoría analítica en relación con la ejecución necesita ser digerida en conceptos simples que tengan que ver con la experiencia directa. Muchos estudios analíticos son de poco uso para uno como intérprete, incluyendo mi horripilante capítulo que titulé ‘La Anatomía de la Sonata de Scarlatti.’ Un estudio comparable a éste bien podría llevar el título de ‘La Autopsia de la Fuga de Bach.’”<sup>10</sup>

Así pues, para el autor los factores estrictamente musicales son más importantes “que aquellas consideraciones de autenticidad, las cuales puede parecer que se oponen o que amenazan con dominar a aquello que concierne a lo artístico.”<sup>11</sup>

Resumamos.

1. El cúmulo de conocimiento histórico que se posee respecto a la interpretación de la música del pasado es insuficiente
2. Consecuentemente, la interpretación de dicha música se ve afectada por dos factores básicos:
  - a) Los convencionalismos interpretativos de épocas posteriores
  - b) La visión estéril de la investigación histórica.
3. Por tanto, el conocimiento histórico y la teoría analítica tienen que ser absorbidos por la experiencia musical, la cual va a ser, en última instancia, la mejor guía para lograr una interpretación musical correcta.

<sup>7</sup> Kirkpatrick, Ralph: *Domenico Scarlatti* pag.240

<sup>8</sup> *Ibid.* pag.235

<sup>9</sup> Kirkpatrick, Ralph: *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.30

<sup>10</sup> *Ibid.* pag.30-31

<sup>11</sup> *Ibid.* pag.21

## 5.2 EL ASPECTO IDIOMÁTICO

*"More important than the actual material of any artistic medium is what the medium can suggest".*

Ralph Kirkpatrick

### 5.2.1 Orígenes de la Música Instrumental Barroca

"Ningún instrumento de teclado es enteramente idiomático o autónomo por sí mismo. Todos los instrumentos se derivan de la voz, sin embargo, los de teclado, desde que se comenzó a escribir música para estos, se han apropiado de los recursos de otros instrumentos"<sup>1</sup> Esta concepción de la música instrumental no es exclusiva de Kirkpatrick. Howard Ferguson en el prefacio de su antología titulada *Early German Keyboard Music*<sup>2</sup> clasifica a la antigua música alemana para teclado de acuerdo a su posible origen idiomático. Dicha tabla dice así :

" Las formas usadas en la antigua música alemana para teclado puede dividirse en dos principales categorías · Obras que están derivadas de alguna manera de la música vocal, y obras que son puramente instrumentales El primer grupo incluye : (1) piezas basadas en cantos llanos litúrgicos ; (2) piezas basadas en corales (*i.e.* melodías métricas de himnos) ; (3) obras que imitan o descienden de música vocal polifónica ; y (4) arreglos de canciones populares. Al segundo grupo pertenecen : (5) preludios y toccatas , (6) Danzas ; (7) piezas ilustrativas ; y (8) variaciones.

1. Dentro de las piezas que toman cantos llanos un contrapunto es suministrado a una melodía llana litúrgica ; dicho contrapunto se encuentra expuesto generalmente en notas largas y de igual duración respecto al canto llano. La melodía tomada de la liturgia es conocida como *cantus firmus*, y las otras melodías tejen figuraciones contrapuntísticas alrededor de ella. Esta manera queda mejor para el órgano.
2. En la Alemania protestante el *cantus firmus* fue derivado usualmente de las melodías de los corales Luteranos antes que de los cantos llanos. El resultado es algo diferente ; ya que mientras que muchos de los cantos llanos son composiciones en prosa sin un metro definido, un coral es una composición métrica de versos regulares.
3. Las piezas que descienden de polifonía vocal incluyen *Capriccios*, *Canzons* y Fugas... *Capriccios* y *Canzons*, así como su antepasado vocal, el motete, están organizados frecuentemente en varias secciones, cada una de las cuales está construida sobre una variante rítmica del sujeto del inicio, o sobre un sujeto completamente nuevo.
4. Los arreglos de canciones populares pueden ser versiones para teclado más o menos fieles, o pueden incluir variaciones.
5. Los preludios se originaron como pequeñas improvisaciones tocadas por un organista para dar a su coro la afinación y el modo de la obra que se iba a cantar. Posteriormente, piezas similares fueron escritas para beneficiar a aquellos que estaban aprendiendo a improvisar éstas ; así pues, estas pequeñas piezas proporcionan los primeros ejemplos conocidos de música para teclado completamente independiente de cualquier modelo vocal. Tales preludios incluían en algunas ocasiones brillantes figuraciones de un tipo u otro , y esto condujo, por medio de la extensión, a la larga Toccata (de la palabra italiana *toccare*, "tocar"), la cual es primeramente una obra para teclado en varias secciones

<sup>1</sup> Kirkpatrick, Ralph : *Domenico Scarlatti* pag.163

<sup>2</sup> Ferguson, Howard : *Early German Keyboard Music. An Anthology* Vol. 2

- contrastantes diseñada para exhibir la variedad de capacidades de un ejecutante y su instrumento.
6. Las Danzas fueron originalmente concebidas como música exclusivamente para bailar, pero posteriormente fueron escritas y disfrutadas por su propio movimiento. Al principio fueron agrupadas en pares que llevaban una secuencia lento-rápido. Después se agregaron danzas contrastantes, y el grupo resultante, el cual se encontraba generalmente en un mismo tono, fue conocido como Suite o Partita. (El nombre de Partita fue también dado en ocasiones a conjuntos de variaciones.) Los movimientos básicos de la Suite fueron la Allemanda, la Courante, la Zarabanda y la Giga.
  7. Las piezas ilustrativas o piezas "mood" fueron más comunes en Inglaterra y Francia que en Alemania. No obstante Froberger proporciona aquí dos ejemplos (vol. 1, Nos. 12 & 13), y Kuhnau uno (vol. 2, No. 7).
  8. Los conjuntos de variaciones resultan muy comunes. El tema puede ser original, una melodía popular o un coral. Chaconas y Passacaglias son otros tipos de variaciones, en las cuales un bajo constantemente repetido o una progresión armónica, generalmente corta, suministra la base sobre la cual se construye una superestructura que siempre va cambiando.

Estas categorías - señala Ferguson - no se excluyen mutuamente, por el contrario, existe un continuo intercambio entre ellas. El ubicuo preludio y fuga es un ejemplo, y existen muchos otros. Durante la época anterior a Bach el título de Sonata era reservado para obras en ensamble, hasta que Kuhnau aplicó éste a piezas para teclado solo dentro de varios movimientos que iban ya fuera separados o conectados.<sup>3</sup>

Por lo anterior, podemos afirmar que, en coincidencia con Kirkpatrick, para Ferguson salvo los preludios y las toccatas (los cuales son las obras auténticamente idiomáticas del teclado), además de la música de baile, la mayoría de la música antigua para teclado (y probablemente gran parte de la música instrumental antigua) se deriva, en mayor o menor grado, de la música vocal.

### 5.2.2 Imitaciones de Otros Instrumentos

Señala Kirkpatrick: "a lo largo de la historia de la música para teclado encontramos evocaciones deliberadas de otros instrumentos: imitaciones de la escritura para cuerdas (Bach mismo hace esto en sus adaptaciones al teclado del concierto italiano para cuerdas), imitaciones de instrumentos de aliento, de metales, de llamados de trompeta, (preludio en D, *WTC II*), de maderas (preludio en A, *WTC II*), de timbales (preludio en D, *WTC II*). Desde los tiempos de William Bird, la música para teclado ha imitado siempre el lenguaje de los ensambles instrumentales o vocales contemporáneos."<sup>4</sup>

Por ejemplo: "el clavicémbalo toma recursos, con una igualdad casi pareja, de la guitarra o del laúd, del órgano y de la orquesta. Toda su literatura comparte características comunes con la de estos tres instrumentos, de los cuales constantemente se enriquece. La música francesa de clavicémbalo del siglo XVII se vio principalmente dominada por el laúd, la italiana por el órgano, y la posterior, alemana, del siglo XVIII -tras superar los estilos franceses e italianos, que empezó por emular- por la orquesta."<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ferguson, Howard: *Early German Keyboard Music. An Anthology*. Vol. 2 pag.9-10

<sup>4</sup> Kirkpatrick, Ralph: *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.41

<sup>5</sup> Kirkpatrick, Ralph: *Domenico Scarlatti* pag.163

Claro ejemplo de imitaciones de instrumentos sobre el teclado son las Sonatas de Scarlatti. En referencia a ellas señala el autor . “la música que Scarlatti escribió para clavicémbalo se halla a medio camino entre la verdadera polifonía del órgano, con sus voces o acordes que suenan simultáneamente, y la polifonía impresionista de la guitarra, de acordes quebrados y voces sincopadas. También se ve dominada, sin embargo, por la polifonía de la orquesta, por los contrastes de timbres de diversos instrumentos o grupos de instrumentos, y por la oposición de instrumentos o pequeños grupos de instrumentos a la masa orquestal. El concepto básico de *solo* versus *tutti*, esencia del *concerto grosso* italiano, siempre está presente en la música para clavicémbalo de Scarlatti. En un plano puramente instrumental, se puede traducir en términos de : registros de órgano o clavicémbalo solistas, opuestos a todo el instrumento, de la misma forma que los instrumentos solistas se enfrentan a toda la orquesta”<sup>6</sup>

Veamos algunas sonatas .

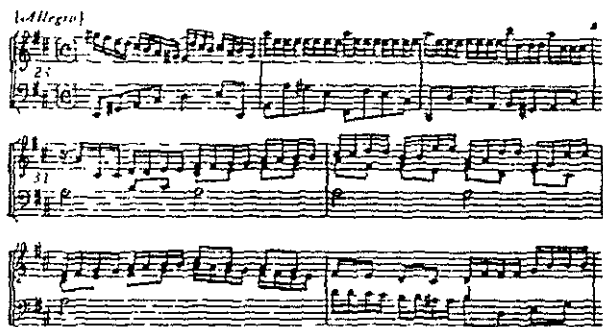


FIGURA 25. Venecia X 18 (Longo 361) K. 435

Respecto a este fragmento apunta Kirkpatrick . “muchas de las notas que se repiten con rapidez en las obras de Scarlatti parece que encarnan los sonidos de mandolinas y castañuelas En la mayor parte de las piezas del baile español, la presencia ideal de las castañuelas resulta casi inevitable. A menudo su seco castañeteo forma parte de la estructura básica rítmica A veces el compositor parece imitarlas de un modo directo, como en la sonata 435.”<sup>7</sup>

Como otro ejemplo en este sentido, tenemos que “los efectos que imitan instrumentos de viento más notables en la obra de Scarlatti son los de trompetas (sonatas 96, 491) y trompa, bien solas o mezcladas entre sí e imitadas de manera realista o meramente sugeridas Muchas de sus obras se inician con fanfarrias de trompeta que evocan los desfiles reales, o toques de trompa que quizá llegasen hasta el músico a través de los bosques de Aranjuez.”<sup>8</sup> Ver ejemplos 15 y 16.

<sup>6</sup> Ibid. pag. 164

<sup>7</sup> Ibid. pag. 171

<sup>8</sup> Ibid. pag. 167



EJEMPLO 15. *Venecia VIII I (Longo 412) K. 358.*EJEMPLO 16 *Venecia XIII 29 (Longo 167) K. 542*

Finalmente señala Kirkpatrick : “además de las características inconfundibles que el clavicémbalo tiene en común con el laúd y la guitarra, el hábito de imitar la guitarra española parece que ejerció una influencia profunda en la composición de las partes y en la disposición de los acordes en Scarlatti. El único paralelismo que ofrece la obra de Bach a este estilo compositivo de Scarlatti se halla en las piezas polifónicas para violín solo , sin embargo, en ellas, y de modo más acentuado que en Scarlatti, se mantiene un desarrollo estrictamente horizontal de las partes, aunque sólo sea en la imaginación. Para Bach, y a pesar de su insuperable sentido tonal, los acordes, incluidos los de las piezas para cuerdas solas y los de las obras impresionistas como la *Fantasia cromática*, son el producto ineludible de un tejido horizontal de las voces. Para Scarlatti, los acordes son los pesos y medidas de la tonalidad, distribuidos libérrimamente, a los que bastan los meros elementos básicos de una relación vocal.”<sup>9</sup>

En síntesis :

1. Ningún lenguaje instrumental es enteramente idiomático.
2. Por tanto, las formas instrumentales barrocas se dividen en dos categorías :
  - a) *Obras que se derivan de la música vocal* . piezas basadas en cantos llanos litúrgicos, piezas basadas en corales, obras que imitan o descienden de música vocal polifónica y arreglos de canciones populares.
  - b) *Obras puramente instrumentales* : preludios y toccatas, danzas, piezas ilustrativas y variaciones.
5. Dentro de las obras puramente instrumentales asimismo es posible hallar imitaciones de otros instrumentos.
6. El lenguaje vocal fue el origen del lenguaje instrumental.

<sup>9</sup> Ibid. pag.173

### 5.3 POSIBILIDADES DE EJECUCION EN INSTRUMENTOS MODERNOS

*Perhaps Bach made no specific designation of instrument in the same way that the sculptor may not specify the nature of the Lighting under which his work is to be seen, or even the materials it is to be cast. He may have created an organization of forms which is so fundamental and so expressive that it can be subjected to a variety of contexts and yet still retain its integrity and meaning. Something of the sort happens with the WTC when played on one instrument, or another*  
 Ralph Kirkpatrick

Para Kirkpatrick la ejecución de música antigua en instrumentos modernos es obviamente posible. Por ejemplo, respecto al *WTC* señala : “¿Y porqué no tocar el *WTC* en el piano ? Después de todo, es difícil de comprobar que el *WTC* representa una escritura realmente idiomática ya sea para el clavecín o el clavicordio. El piano posee muchas ventajas, especialmente en fugas con notas sostenidas, además de que cierto tipo de escritura a varias voces resulta más fácil de hacer en el piano.”<sup>1</sup>

Por lo anterior, Kirkpatrick formula un conjunto de preceptos para ‘aquellos que deseen tocar el *WTC* en el piano’. Dichos preceptos dicen así :

1. “Recuerde que mucha de la música de Bach no es música idiomática del teclado, sino una imitación de voces, instrumentos o ensambles, y por tanto, haga uso de los recursos del piano como correspondía.
2. Tome inspiración del clavecín y el clavicordio y lo que podrían sugerir con el fin de aumentar, los recursos del estilo pianístico ordinario, más no intente imitarlo tal cual.”<sup>2</sup>
3. Por el otro lado, no permita que el idioma y las posibilidades del piano provoquen exageraciones desproporcionadas y anacronismos estilísticos.
4. Trate las tentaciones de excentricidades provocativas y de efectos superficiales sorprendentes con el desdén que merecen.
5. Si se está determinado a hacer que Bach suene como ‘algo’ en especial entonces *tóquese* ese ‘algo’.
6. Inevitablemente se tocará Bach desde la perspectiva del intérprete, sin embargo no debe de cesar la búsqueda de lo que puede ser la perspectiva de Bach ; esto con el fin de relacionarla con la propia.
7. La ‘perspectiva de Bach’ (Bach’s way) es revelada sólo de manera insuficiente por los documentos, por los hechos históricos o por los accidentes ; ésta es revelada de manera más adecuada a través de las proporciones y las necesidades internas de su música.
8. La ‘perspectiva de Bach’ implica una infinita variedad de posibilidades
9. La ‘perspectiva de Bach’ capturada, mata a la música ; la ‘perspectiva de Bach’ seguida, brinda vida infinita a la música.”<sup>3</sup>

En síntesis, para el autor :

1. Es completamente viable la ejecución de música antigua en instrumentos modernos.
2. Cualquier consideración previa debe de asumir a los elementos estrictamente musicales, y no a los históricos, como base de una interpretación correcta.

<sup>1</sup> Ibid. pag 45

<sup>2</sup> En relación con los puntos 1 y 2 señala K. en su *Domenico Scarlatti* pag.243 : “En todo momento hay que tener dos directrices de concepción : por una parte, tener presente como Scarlatti debió de resolver con sus instrumentos las proporciones sonoras, y por otra parte, valorar aquellos medios de los que no dispuso Scarlatti y que pueden utilizarse para interpretar las intenciones expresivas o musicales que su autor nunca pensó se vieses reducidas a las meras capacidades de un instrumento”.

<sup>3</sup> Ibid. pag.45

## 5.4 EL ACERCAMIENTO MELODICO

### 5.4.1 Acercamiento Vocal

Para Kirkpatrick “todo instrumento se deriva de la voz”<sup>1</sup>; es decir, todo lenguaje instrumental tiene su origen, en mayor o menor grado, en las inflexiones de la voz humana. En este sentido apunta: “Aquello que da vida a una línea melódica es la sugerencia o duplicación imaginaria de lo que haría la voz, hablando desde un plano ideal, para ejecutar esa línea y las sensaciones creadas por dicha interpretación. En esto radica la expresividad física de la melodía

Por tanto -considera- el problema se centra en saber como pasar de una nota a otra, en vez de limitarse uno a apretar botones que correspondan, por su sonido y su ritmo, a la disposición de las notas. En otras palabras, se trata de *la declamación vocal de los intervalos*”<sup>2</sup>

Esta ‘declamación vocal de los intervalos’ va a ser la base de la presentación correcta de las melodías instrumentales. Y es que desde la perspectiva de Kirkpatrick “en la voz, un movimiento paso a paso o de un salto nunca suena igual. Cada intervalo tiene un carácter diferente según la sensibilidad del ejecutante. Una cuarta nunca sonará igual a una segunda, ni una quinta como una sexta. Ascender no es lo mismo que descender; las notas que perfilan cambios de la dirección melódica se perciben de modo diferente a aquellas que no lo hacen. *La cualidad expresiva esencial de un intervalo melódico no radica en las mismas notas, sino en el espacio que hay entre ellas, en el modo de pasar de una a otra.*”<sup>3</sup>

Cantar lo que se va a tocar resulta una de las maneras más sencillas y seguras de “entender el contorno melódico de una frase”<sup>4</sup>. Más aun, “si existe un atajo para desarrollar un sentimiento para cada aspecto de la armonía y la tonalidad, así como para la melodía, es la habilidad de cantar cada nota de una pieza de tal manera que cuando se escucha una modulación, uno sabe donde se encuentra en relación con la tónica. Por ejemplo, en una pieza en do mayor uno es capaz de sentir el drama que se da entre do mayor y mi mayor.”<sup>5</sup>

“Este sentido vocal, y su capacidad de participar, realmente o dentro de la imaginación -agrega el autor- no es sólo importante para la audición de líneas melódicas llanas, sino que resulta también probablemente el factor más importante en la audición de polifonía”<sup>6</sup>

Finalmente señala: “el acercamiento vocal; es decir, la habilidad de cantar cada nota proporciona una vía de acceso que parte de lo verdaderamente esencial de cualquier obra con la que se esté trabajando.”<sup>7</sup>

En síntesis:

1. Toda melodía tiene su origen en las inflexiones de la voz humana.
2. Toda ejecución de una melodía instrumental debe de imitar dichas inflexiones.
3. Cantar lo que se va a tocar es una de las maneras más sencillas y seguras de entender el contorno melódico de una frase.

<sup>1</sup> Kirkpatrick, Ralph *Domenico Scarlatti* pag.163

<sup>2</sup> Kirkpatrick, Ralph *Domenico Scarlatti* pag.256

<sup>3</sup> *Ibid* pag.256

<sup>4</sup> Scarlatti, Domenico *Sixty Sonatas* Edited by Ralph Kirkpatrick pag.xi

<sup>5</sup> Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.49

<sup>6</sup> *Ibid* pag.53

<sup>7</sup> *Ibid* pag.49

4 Asimismo, cantar desarrolla un sentimiento para cada aspecto de la armonía y la tonalidad; además de ser probablemente el factor más importante en la audición de polifonía.

#### 5.4.2 Desarrollo del Oído Interno

Ahora bien, ¿cómo se puede llevar a cabo este acercamiento vocal? A este respecto apunta Kirkpatrick: "Para mí, la habilidad de cantar significa básicamente la habilidad de cantar para uno mismo; es decir, la *habilidad de agudizar el oído propio*. Los sonidos emitidos pueden ser no muy agradables para algunos; sin embargo, lo que sí resulta necesario es aterrizar de alguna manera en la afinación exacta en el momento adecuado. Si esto puede lograrse, la evidencia de que uno ha escuchado completamente lo que está involucrado, y que uno ha hecho un importante inicio hacia una concepción de como trabaja la obra, resulta suficientemente buena."<sup>8</sup>

La 'habilidad de cantar para sí mismo', es decir, la capacidad de agudizar el oído propio' depende básicamente del entrenamiento auditivo. Y en este sentido afirma el autor: "*Para mí el funcionamiento o la solución de una interpretación musical o la solución a algún problema técnico es inseparable del indispensable proceso, de toda la vida, de entrenamiento auditivo*. Ningún oído es lo suficientemente torpe como para no ser entrenado; ningún oído es lo suficientemente sensitivo como para no ser enseñado o enseñarse a sí mismo a escuchar más; no existen capacidades emocionales o percepciones sensoriales lo suficientemente completas que por tanto no puedan ser más desarrolladas."<sup>9</sup>

En síntesis:

1 El entrenamiento auditivo constante es la clave para lograr un auténtico acercamiento vocal a la música.

#### 5.4.3 Influencia del Sentimiento Vocal en la Articulación Melódica

Señala Kirkpatrick, "la influencia de nuestro sentimiento vocal sobre la articulación melódica resulta evidente a través de los mecanismos que usamos para relacionar diferentes intervalos, ya sea que nos ciñamos a las vocales, o que las aspiremos para obtener una gran seguridad, o que recurramos a las consonantes. Y si desde luego recurrimos a las consonantes, tendremos una infinita variedad de ellas a nuestra disposición. Existen las consonantes fuertemente percusivas y los sonidos labiales. Por ejemplo, es muy difícil conectar k, k, k; sin embargo la, la, la, la puede ser conectado perfectamente bien.

Cada grado posible de articulación posee su contraparte dentro del habla, lo cual resulta un hecho que expone lo absurdo de la articulación sistematizada, y lo absurdo de decidir *a priori* que ciertos valores de las notas deben de ser acortados a la mitad o a un cuarto (de su valor)."<sup>10</sup>

#### 5.4.4 Articulación, Fraseo e Inflexión

Kirkpatrick define:

**5.4.4.1 Fraseo** (o frasear): el sentido que doy en estas páginas a la palabra fraseo de cara a la interpretación musical, *es la acción de unir aquello que debe ir junto y separar aquello que debe ir separado*. Este concepto es paralelo a la reunión de palabras en frases y la de movimientos en gestos; es la puntuación de estas frases y sentencias, el arte de una declamación retórica, expresiva y sintácticamente correcta, el movimiento equilibrado por

<sup>8</sup> Ibid. pag.49

<sup>9</sup> Scarlatti, Domenico *Sixty Sonatas* Edited by Ralph Kirkpatrick pag.vi

<sup>10</sup> Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.59

otro movimiento opuesto o por el repaso, las tensiones equilibradas por puntos de relajación.”<sup>11</sup> El fraseo “equilibra la organización, balance y puntuación de gesto y habla”<sup>12</sup>

Posteriormente añade : “*El fraseo musical es la exposición de la forma.* De la misma manera en que una buena dicción hace absolutamente claro lo que se dice, un buen fraseo en la música debe mostrar lo que es similar y lo que es diferente , elevando posteriormente el sentido de la forma al hacer clara la relación de las partes con el todo, mientras presenta todos los elementos completamente inteligibles, convincentes y dinámicos. Asimismo, el buen fraseo musical desarrolla elocuencia en el detalle al mismo tiempo que enlaza la duración del todo y libera todas las fuerzas vitales inherentes a la pieza.”<sup>13</sup>

En su *Domenico Scarlatti* Kirkpatrick hace referencia a las consideraciones necesarias que deben tenerse en cuenta a la hora de frasear una pieza, y dice :

1. “Todo el fraseo nace de un sentido vocal o de un gesto de baile.”<sup>14</sup>
2. En la música instrumental, sin embargo, la frase vocal subyacente o el gesto rítmico fundamental no siempre se aprecian de inmediato en la anotación de la partitura, debido a las capas de ornamentación que la voz no puede ejecutar de manera literal, o a los detalles rítmicos que son secundarios al gesto esencial.
- 3 No obstante, a veces hay que leer de manera literal una línea melódica tal como aparece anotada. Las partes individuales de la música religiosa del siglo XVI, por ejemplo, deben siempre de leerse e interpretarse de modo literal según los términos de la voz, mientras que en sus contrapartidas instrumentales la línea vocal, a menudo, subyace bajo un ornamento que no siempre es vocal.
4. En algunas ocasiones hay que interpretar una figura secundaria o un pasaje rápido como mera decoración de un intervalo fundamental, o como un oscurecimiento del sonido, en el que los detalles rítmicos y melódicos quedan absorbidos en el sentido general del pasaje.
5. Con frecuencia, a un mismo tiempo y a diversos niveles, se dan declamaciones vocales y rítmicas. Un pasaje que representa una unidad fundamental, puede interpretarse como tal sin desfigurar la inflexión vocal de los intervalos que la componen, o la actividad rítmica de sus figuras secundarias”<sup>15</sup>

**5.4.4.2 “La Articulación,** en el sentido en que utilizó la palabra -apunta el autor-, es una subsidiaria del fraseo. La articulación *es la mera separación o conexión de las notas.*”<sup>16</sup>

“La articulación de los contornos e intervalos melódicos de la escala y del contraste de los valores rítmicos, es inseparable del buen fraseo. Su paralelismo es la pronunciación clara y la

<sup>11</sup> Kirkpatrick, Ralph *Domenico Scarlatti* pag 254

<sup>12</sup> Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.62

<sup>13</sup> Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.63

<sup>14</sup> Respecto a esto señala asimismo : “La base de todas las frases melódicas es vocal. Aunque superen el tiempo de tomar aliento, se basan en una ampliación ideal de este tiempo. Todas las frases vocales que no son meros fragmentos de frases empiezan con la expansión de los pulmones y se desarrollan durante el período en que se sostiene o exhala una nueva respiración. Guía al instrumentista sensible el mismo ahorro y distribución de la expansión y contracción que al cantante, regido por las mismas tensiones y relajaciones del diafragma.

Con frecuencia, el fraseo del bailes resulta más importante que el fraseo del aliento. Una frase instrumental puede aparecer sostenida por la continuación de un gesto más que por una entonación vocal imaginaria, y una frase apartada de otra por un cambio de dirección o del carácter del gesto.” *Domenico Scarlatti* pag.258

<sup>15</sup> Kirkpatrick, Ralph *Domenico Scarlatti* pag.255

<sup>16</sup> Scarlatti, Domenico *Sixty Sonatas* Edited by Ralph Kirkpatrick pag xi

acentuación correcta de las palabras, de las vocales y consonantes de las sílabas que las componen.”<sup>17</sup>

La articulación se vale de dos recursos básicos : *el ligado y el staccato*. Respecto a ellos plantea Kirkpatrick : “¿Cuáles son los valores expresivos del *ligado* y el *staccato* ? Desde el punto de vista vocal -apunta- el *ligado* corresponde a una continuación mantenida del sonido de una vocal, mientras que el *staccato*, en muchos aspectos, equivale a la puntuación momentánea del sonido continuado de una consonante. En términos gestuales, el *ligado* es igual al movimiento continuo, mientras que el *staccato*, y debido a sus diversos caracteres, puede sugerir un movimiento, aunque deja en plena libertad a la imaginación del bailarín para que lo plasme. A ello se debe la frecuencia de los tiempos débiles en *staccato*. El *staccato* sugiere todo aquello que implica la acumulación de energía y su relajación por medio de un muelle, todo lo que sugiere llegar a cierto punto sin prescribir en todo momento su camino. De esto se deriva la utilidad del *détaché* para acompañar a unos bailarines y para conjugar la libertad y la precisión cuando se toca en conjunto.”<sup>18</sup>

Para el autor por medio del “tratamiento vocal de los intervalos melódicos, queda bastante claro que :

1. Las notas que avanzan paso a paso tienen una mayor inclinación a recibir un *ligado* mantenido que las que saltan.
2. Las interrupciones creadas por los saltos de una línea que avanza paso a paso y no modificada por el contexto rítmico o armónico, es probable que exijan la expresión de un *détaché*.”<sup>19</sup>

No obstante advierte : “los valores musicales inherentes determinan antes que ninguna otra cosa el buen fraseo. Ni el *ligado* ni el *staccato* son absolutos, sólo son medios, y no fines, de la articulación y el fraseo. Los grados de *ligado* y *staccato* están sujetos a un ajuste continuo, de acuerdo a las condiciones musicales, instrumentales y acústicas.”<sup>20</sup>

**5.4.4.3 La Inflexión**, señala Kirkpatrick, “es la colocación de varios grados de intensidad y acentuación.”<sup>21</sup> Esta, al igual que la articulación es una *subsidiaria del fraseo*. “En algunos instrumentos la *inflexión* es llevada a cabo por medio de los mecanismos de articulación y en otros por medio de la dinámica. Mucha de la *inflexión* que es llevada a cabo a través de la dinámica resulta afectada por las funciones rítmicas y armónicas, por lo cual resulta difícil de relacionar únicamente con los aspectos melódicos de la música.”<sup>22</sup> Y es que para el autor “en cualquier obra con más de una voz, bien sea real o imaginaria, un elemento inseparable en la conformación de una buena frase es la *inflexión correcta de su armonía básica*.”<sup>23</sup>

Kirkpatrick concluye : “ninguna frase permanece a un nivel inmutable de tensión. Con la excepción de los instantes de reposo completo, uno se mueve siempre hacia la tensión o se relaja al alejarse de ella ; la relajación es siempre el equilibrio de la tensión.”<sup>24</sup> Por

<sup>17</sup> Kirkpatrick, Ralph *Domenico Scarlatti* pag.254

<sup>18</sup> Kirkpatrick, Ralph *Domenico Scarlatti* pag.255

<sup>19</sup> Ibid. pag.256

<sup>20</sup> Ibid. pag.251

<sup>21</sup> Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.62

<sup>22</sup> Ibid. pag.62

<sup>23</sup> Kirkpatrick, Ralph *Domenico Scarlatti* pag.259

<sup>24</sup> Ibid. pag.260

consiguiente, estas relaciones de tensión y distensión van a estar determinadas por la capacidad sensible del intérprete respecto a la *inflexión* armónica de la obra en cuestión.

Resumiendo :

1. Un buen acercamiento melódico requiere de la comprensión y el manejo adecuado de los siguientes aspectos . *Fraseo, Articulación e Inflexión.*
- 2 *Frasear* es la acción de unir aquello que debe ir junto y separar aquello que debe ir separado.
3. Todo el fraseo nace de un sentido vocal o de un gesto de baile.
4. *La articulación* es la mera separación o conexión de las notas.
5. Los dos recursos básicos de que se vale la articulación son *el ligado y el staccato*. De estos podemos decir que .
  - a) Las notas que avanzan paso a paso tienen una mayor inclinación a recibir una articulación en *legato*.
  - b) Los saltos de una línea que avanza paso a paso es probable que exijan la expresión de un *détaché*
6. *La inflexión* es la colocación de varios grados de intensidad y acentuación de acuerdo a las tensiones implicadas por la obra.
7. En algunos instrumentos la *inflexión* es llevada a cabo por medio de la articulación y en otros por medio de la dinámica.
- 8 *La inflexión* se ve afectada asimismo por el ritmo y la armonía.

## 5.5 EL ACERCAMIENTO RITMICO

### 5.5.1 El Problema de la Distinción entre Metro y Ritmo

En 1953 Kirkpatrick señalaba : “ ¿Qué es metro, definido en relación con nuestros propósitos ? *Un agrupamiento regular de pulsos (beats), o un patrón rítmico regular y recurrente.*

¿Cómo se puede diferenciar el metro respecto del ritmo ? *El metro en nuestra terminología es esencialmente regular, el ritmo irregular. El ritmo es el resultado de la imposición de la irregularidad en la regularidad.*”<sup>1</sup>

Treinta años después rectificaría “debo de confesar que soy incapaz de hacer una distinción completamente adecuada entre metro y ritmo. Aquella que hice en el prefacio de mi Scarlatti de 1953 conlleva en si misma cierta crítica justificable. Yo dije algo acerca de que el metro es regular, lo cual es perfectamente cierto, y que el ritmo es la imposición de la irregularidad sobre la regularidad del metro. Ahora bien, es cierto que la irregularidad es un atributo del ritmo, pero ciertamente no es una definición de éste.. (Así pues), lo que deseo decir ahora es que *el metro, en términos de su nombre, puede ser usado para medir y controlar la exacta dimensión de las formas rítmicas.* El metro ayuda a guiarnos de una cosa a otra de tal manera que nos permite relacionarlas. Si no poseemos estas relaciones estaremos en un caos, y todas nuestras formas musicales se separarán. Por ejemplo : todos sabemos que si alargamos el metro más allá de cierto punto, si tocamos fuera de tiempo, nuestro ritmo se volverá incomprensible ; poco durará la forma rítmica en nuestra frase o en nuestra pieza. *Si rompemos demasiado las reglas que permiten predecir, perderemos la atención del escucha*”<sup>2</sup> Si, quizá, una nueva idea debe ser asimilada, ésta deberá de ser de alguna manera preparada.”<sup>3</sup>

Por lo anterior :

1. Diferenciar entre el metro y el ritmo resulta muy difícil ya que ambos actúan de manera conjunta : es imposible pensar en un ritmo sin metro, y por otro lado el metro, como abstracción que es, no puede existir sin que haya un ritmo
2. No obstante lo anterior, es posible decir que el metro es un elemento unificador el cual mide y controla las formas rítmicas.

### 5.5.2 Características del Metro

“Todos sabemos -apunta el autor- que resulta imposible para nosotros observar cualquier cosa y retenerla sin organizarla en algún tipo de forma. Con el fin no sólo de reconocer una cierta identidad entre un grupo y otro, sino también de unir los grupos entre ellos, debemos atribuirles disimilitud. Por ejemplo, en un compás de 4/4 los tiempos dos, tres y cuatro no pueden sonar como el tiempo uno. De otra manera solo serán cuatro compases de un tiempo.”<sup>4</sup>

Por lo anterior, desde la perspectiva de Kirkpatrick, la organización jerárquica del metro es de gran importancia para la unidad y expresión del ritmo , por tanto, resulta

<sup>1</sup> Scarlatti, Domenico *Sixty Sonatas* Edited by Ralph Kirkpatrick pag.xiv

<sup>2</sup> En este sentido me llega inevitablemente la pregunta de si no será acaso esto lo que convierte a la música contemporánea en un terreno tan poco atractivo para el escucha.

<sup>3</sup> Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.69

<sup>4</sup> Ibid. pag.66



necesario establecer criterios de clasificación de los pulsos o tiempos que intervienen en un metro.

Con dicho fin el autor establece cuatro tipos básicos de tiempos (*beats*) los cuales van a poseer un valor específico de intensidad en el metro. Estos son *upbeat*, *downbeat*, *offbeat* y *afterbeat*. Veamos ahora sus principales características :

- a) Los *downbeats* y los *afterbeats* se encuentran en las partes fuertes del compás. Si bien *downbeat* y *afterbeat* pueden ser sinónimos, el *afterbeat* denota una conclusión más débil que el *downbeat*.
- b) Los *upbeats* y los *offbeats* se localizan en las partes débiles. El *upbeat* es el tiempo que necesariamente precede al *down* o *afterbeat* mientras que los *offbeats* son todos aquellos tiempos que se conocen en español como 'débiles'. Así por ejemplo, en un compás ternario los tiempos 2 y 3 son *offbeats*, sin embargo sólo el tiempo 3 es un *upbeat*.

Kirkpatrick nos proporciona otros ejemplos para entender su terminología : "En un compás de dos tiempos consideramos el segundo tiempo como el *upbeat* que va al primero. El segundo tiempo es lo que va ; el primero es la llegada, si se quiere. De esta manera se percibe la distinción entre *upbeat* y *downbeat*. La función básica del *upbeat* es producir el evento que resulta en el *downbeat*. El *downbeat* es historia mientras que el *upbeat* es experiencia. Un término que utilizo muy a menudo para contrastar el de *upbeat* es el de *afterbeat*, el cual describe una terminación femenina o desvanecimiento. Un *afterbeat* constituye una consecuencia de un suceso que ya ha tenido lugar"<sup>5</sup>

Para el autor "aquellas partes del compás que son activas y que controlan el establecimiento y sostenimiento de un tempo son los *upbeats* y los *offbeats*. Es muy poco lo que se puede hacer con un *downbeat*. El *downbeat* es un resultado, no una causa."<sup>6</sup> Desgraciadamente esto no observado comúnmente por los ejecutantes, lo cual trae como consecuencia una serie de deformaciones rítmico-métricas. Al respecto señala . "la creencia de que el *downbeat* se acentúa ha provocado un enorme daño.. Yo prefiero hacer énfasis en la preparación de los *downbeats* que en su acentuación. Una preparación puede resultar tan convincente que el escucha podría no notar que quizá aquello que se ha preparado ha sido omitido..No es el sonido sino la expectación mental lo que produce la continuidad musical."<sup>7</sup>

Así pues, para Kirkpatrick la distinción entre las diferentes jerarquías de los tiempos (*beats*) va a ser de gran importancia en el establecimiento de un metro regular.

Resumiendo :

1. La organización jerárquica del metro es de gran importancia para la unidad y expresión del ritmo.
2. En este sentido es posible distinguir entre cuatro tipos de pulsos o tiempos .
  - a) *Downbeat*. Este se encuentra en las parte fuertes de tiempo y es resultante de un *upbeat*.
  - b) *Afterbeat*. También se encuentra en las partes fuertes de tiempo, sin embargo implica una conclusión más débil que el *downbeat*.
  - c) *Upbeat*. Se localiza en las partes de tiempo débil y realiza una función anacrúsica al preceder ya sea al *downbeat* o al *afterbeat*.

<sup>5</sup> Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.66

<sup>6</sup> *Ibid* pag.67

<sup>7</sup> *Ibid* pag.68

d) *Offbeat*. Se localiza en las partes de tiempo débil, más no es anacrúsico.

### 5.5.3 Algunos Elementos del Ritmo.

#### 5.5.3.1 Los Cambios de Velocidad

Señala Kirkpatrick : “Uno de los más importantes aspectos del ritmo es la variación de velocidad, indicada por notas con diferentes valores y las connotaciones expresivas de estas diferenciaciones. Los momentos de cambio de valores en las notas son aquellos que deben concernir al intérprete y sobre los cuales debe indagar.”<sup>8</sup>

Existen básicamente dos cambios de velocidad en un ritmo .

- a) *El que va de notas rápidas a lentas* En este primer caso “es sólo después de (o con) la segunda nota lenta que uno se hace consciente del cambio de velocidad”<sup>9</sup>
- b) *El que va de notas lentas a rápidas*. En este caso “es la primera nota rápida la que determina dicho cambio.”<sup>10</sup>

Existe asimismo una diferencia en el grado de actividad entre el cambio que se da de notas rápidas a lentas y viceversa. Dicha diferencia se presenta de la siguiente manera :

- a) *Mayor actividad* en el cambio de notas *lentas a rápidas*.
- b) *Menor actividad* en el cambio de notas *rápidas a lentas*.

Al respecto apunta el autor : “Las notas rápidas que contrastan con lentas suelen ser las más activas ; además, cada vez que encontramos notas rápidas que siguen a las lentas es porque se está dando ‘la propulsión de un impulso de movimiento’.”<sup>11</sup>

Por lo anterior resulta primordial tener en cuenta que cualquier tipo de actividad requiere de preparación y que, por tanto, debe haber tiempo para esta preparación. En este sentido señala Kirkpatrick : “aquellos momentos de preparación para la actividad se expresan frecuentemente por si mismos en términos de articulación, o por un cesamiento momentáneo del sonido inmediatamente antes de la nueva actividad, o a saber, antes de la primera nota del nuevo grupo de notas rápidas.”<sup>12</sup>

Ahora bien, si bien en muchos caso las notas rápidas denotan actividad, no todas las notas rápidas son activas. Por ejemplo : “las notas rápidas que se encuentran en grupos que perfilan notas lentas (como trinos, notas de paso cualquier figura que se mueve al rededor de una nota principal), se comportarán únicamente como animaciones de las notas lentas, sacrificando así algo de su carácter inherente a la progresión establecida por las notas largas que ellas delinear.”<sup>13</sup>

Así pues, considera el autor, “las notas rápidas en cualquier figuración pueden ser mejor entendidas si uno se pregunta de dónde vienen y a dónde van. Las relaciones entre el ritmo y el movimiento imaginario pueden resumirse en tres palabras . *cuando, dónde y cómo*.”<sup>14</sup>

El caso opuesto al anterior se encuentra en las subdivisiones que comúnmente se hacen a los sonidos largos, los cuales adquieren en consecuencia un mayor grado de actividad de la que normalmente poseen. En este sentido señala : “uno debe de despojarse del hábito de subdividir notoriamente notas largas. Las notas largas que son subdivididas

<sup>8</sup> Ibid. pag.70

<sup>9</sup> Ibid. pag.71

<sup>10</sup> Scarlatti, Domenico *Sixty Sonatas Edited by Ralph Kirkpatrick* pag.xv

<sup>11</sup> Ibid. pag.xv

<sup>12</sup> Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.72

<sup>13</sup> Ibid. pag.73

<sup>14</sup> Ibid. pag.75

toman parte del carácter de las notas rápidas, y si son subdivididas demasiado, resultan tan activas que por tanto se pierde cualquier diferencia de expresión entre la actividad y el reposo.”<sup>15</sup>

Resumiendo :

1. Diferenciar el grado de actividad o reposo que representa un cambio de velocidad en las figuras rítmicas es de gran importancia para la ejecución correcta del ritmo
2. Existen básicamente dos cambios de velocidad en un ritmo :
  - a) *El que va de notas rápidas a lentas*
  - b) *El que va de notas lentas a rápidas.*
3. Existe asimismo una diferencia en el grado de actividad entre el cambio que se da de notas rápidas a lentas y viceversa .
  - a) *Mayor actividad en el cambio de notas lentas a rápidas*
  - b) *Menor actividad en el cambio de notas rápidas a lentas.*
4. Cualquier tipo de actividad requiere de preparación.
5. La preparación para la actividad se expresa en términos de articulación, o por un cesamiento momentáneo del sonido inmediatamente antes de la nueva actividad
6. No todas las notas rápidas son activas, si bien en muchos caso las notas rápidas denotan actividad.
7. Las notas largas no deben subdividirse, ya que de lo contrario denotarán más actividad de la que poseen.

### 5.5.3.2 La Polifonía Rítmica

Kirkpatrick pregunta y responde: “¿Qué crea polifonía rítmica? *Diferentes velocidades en diferentes voces. ¿Qué mata a la polifonía rítmica durante una ejecución? Acentos simultáneos en todos lados, subdivisiones de notas largas privándolas con esto de su reposo, la excesiva subordinación de movimientos irregulares de los valores de las notas al movimiento regular del pulso básico.*”<sup>16</sup>

Para comprender mejor esto se nos propone un ejercicio . “como un experimento en polifonía rítmica se puede tomar la fuga en C menor del WTC libro I y asignar cada voz a una persona diferente (ver ejemplo) La intromisión de cualquier acento artificial o cualquier acentuación de *down beats* debe ser evitada. Por el momento uno hará bien actuando como si la pieza no tuviera barras de compás.”<sup>17</sup>



Fuga en C menor, I

Resumiendo :

1. Respetar las diferentes velocidades, así como los diferentes niveles de acentuación en la música polifónica es de gran importancia para lograr polifonía rítmica.

<sup>15</sup> Ibid. pag.72

<sup>16</sup> Scarlatti, Domenico *Sixty Sonatas* Edited by Ralph Kirkpatrick pag.xv

<sup>17</sup> Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.83

2. Por tanto no se debe igualar el movimiento rítmico irregular de las voces al movimiento regular del metro

#### 5.5.4 Tempo

Uno de los errores más frecuentes entre los intérpretes es creer que indicaciones como *Allegro*, *Adagio*, *Moderato*, etc son indicaciones de velocidad. Por ejemplo, respecto al caso de Scarlatti señala Kirkpatrick : “las indicaciones de Scarlatti parecen casi carecer de importancia en lo que atañe a la velocidad, más bien son indicaciones de carácter rítmico.”<sup>18</sup>

Existen pues, otros factores que determinan el tempo. En este sentido apunta el autor : “el tempo elegido por un intérprete se ve afectado, en casi igual medida, por :

- a) *La declamación melódica de las notas más rápidas.*
- b) *El movimiento de la armonía esencial* Muchas piezas rápidas se apoyan en un movimiento más lento : el de la armonía básica.

En realidad -considera Kirkpatrick- hay que concebir todos los tempos con más de una velocidad. Las pulsaciones casi no tienen nada que ver con el establecimiento y mantenimiento de un tempo, más bien el comportamiento de los valores de las notas crea y mantiene la pulsación. Si concebimos un tempo de manera casi exclusiva en notas rápidas tenderemos a no tener ninguna libertad rítmica para los detalles, nos volveremos rígidos y llevaremos un ritmo que no nos permitirá cambiar el carácter de la pieza si fuese aconsejable. Por otra parte, si concebimos el tempo únicamente según un movimiento relativamente lento de la armonía, ello puede restar importancia a la articulación de los pasajes melódicos y a la declamación de los tiempos ascendentes de los compases. Sin embargo, en realidad los factores determinantes del tempo no se hallan en la superficie de los valores de las notas ; dependen de :

- a) *La comprensión del continuo, del tejido armónico.*
- b) *La percepción de las corrientes rítmicas esenciales*, así como de la elección y realce de sus detalles más importantes.”<sup>19</sup>

En síntesis :

1. Los subtítulos como *Allegro*, *Adagio*, *Moderato*, etc son más indicaciones del carácter de la pieza que indicaciones de tempo.
2. Son más determinantes del tempo :
  - a) El movimiento armónico.
  - b) Las corrientes rítmicas básicas.

#### 5.5.5 Agógica : Respecto a la Precisión en los Valores Rítmicos

Señala Kirkpatrick : “el grado de exactitud matemática que se otorgará a las notas escritas según sus diversos valores dependerá en gran medida de las unidades métricas que determine el carácter rítmico de la pieza. Por ejemplo :

- a) *En los movimientos rápidos es aconsejable un alto grado de exactitud en los valores pequeños de las notas*, semicorcheas o corcheas, que como unidades de pulsación tiene una función independiente que no oscurece necesariamente la función de las unidades subyacentes más lentas.
- b) Por el contrario, *en los movimientos lentos, una precisión matemática en los valores rápidos de las notas no sólo es indeseable, sino que puede perjudicar el carácter de la obra.* Un movimiento en  $\frac{3}{4}$  lento, por ejemplo, corre el riesgo de convertirse en doce

<sup>18</sup> Kirkpatrick, Ralph *Domenico Scarlatti* pag.245

<sup>19</sup> *Ibid.* pag.246

semicorcheas, un movimiento en C en ocho corcheas. En estos casos puede resultar útil un oscurecimiento rítmico de la precisión de las notas más rápidas, que asegurará la claridad y predominio de los valores básicos más lentos.”<sup>20</sup>

Así pues, “no debemos olvidar que el oído no es necesariamente un instrumento matemático. Lo que es importante para el oído -apunta el autor- no se puede medir por fuerza en términos del metrónomo : es aquello que suena con orden y exactitud. Como al ojo, al oído se le puede engañar constantemente. Del mismo modo que las impresiones visuales deben ser corregidas constantemente para que la vista capte el efecto deseado, y las líneas rectas se alteran y convierten en curvas ligeras que dan la apariencia de rectas, de igual modo, las impresiones auditivas, modificadas constantemente por elementos musicales variables y efectos acústicos, necesitan a menudo de un ajuste que se adapte a los términos del oído. El oído no demanda más exactitud literal que precisión geométrica el ojo. Exige recibir la impresión de un grupo constante y fijo de proporciones y dimensiones, aunque con frecuencia puedan diferir de la realidad física.”<sup>21</sup>

Resumiendo :

1. La precisión de los valores rítmicos es relativa, ya que :
2. Los movimientos rápidos requieren un alto grado de exactitud en los valores pequeños de las notas.
3. Los movimientos lentos no requieren de esta exactitud ya que ésta puede perjudicar el carácter de la obra.

#### 5.5.6 Caracterización del Ritmo. La Relación entre el Ritmo y la Articulación

De la misma manera que resulta necesario “transmutar las notas de una melodía en términos de experiencia vocal con el fin de que puedan ser tocadas de manera correcta, el ritmo sólo toma vida cuando se transmuta en movimiento imaginario. Uno puede tocar un ritmo perfecta y correctamente, uno puede articularlo en los lugares correctos, darle toda la puntuación correcta ; y sin embargo, fallar a la hora de proporcionarle el carácter propio.”<sup>22</sup>

En este sentido el *legato*, el *stacato*, y las diferentes gradaciones de estos, son para Kirkpatrick las herramientas que permiten llevar a cabo una buena caracterización del ritmo. Al respecto apunta : “nosotros tenemos la tendencia a sentir el *legato* con nuestras entrañas y el *detaché* con nuestras extremidades. Representamos lo cantable, lo lírico y lo subcutáneo con el *legato* ; y lo activo, el elemento de danza, lo locomotor, con *non legato*, en movimientos que se correspondan con cambios necesariamente articulados que hacemos con el objeto de bailar , correr o brincar.”<sup>23</sup> Por esta razón, apunta el autor, “resulta de poco uso el *legato* para alcanzar una caracterización rítmica correcta. Con el *legato* no se puede saltar, solo se puede deslizar. Tampoco se puede caminar con el *legato*. No se puede depender del *legato* si lo que se desea es generar energía. Por supuesto, existen elementos dentro del *legato* que pueden ser de ayuda, como las dinámicas y las inflexiones de las intensidades armónicas. Sin embargo, en una frase o sílaba rítmica, el *legato* tiende a debilitar el *momentum*. Si se va a expresar disminución en la agresividad, o una disminución

<sup>20</sup>Ibid. pag.250

<sup>21</sup>Ibid. pag.250

<sup>22</sup>Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.86

<sup>23</sup>Ibid. pag.86

de energía, entonces el *detachè* puede ser alargado y llevado hacia la flacidez de un *legato*.<sup>24</sup>

Así pues, concluye el autor, “las fuentes de energía y énfasis deben ser buscadas en los intervalos disyuntivos, los cuales regeneran actividad, y cuya alianza con el *detachè*, el cual les es natural, sirve para realzar el *momentum*.”<sup>25</sup>

En síntesis :

1. Caracterizar a un ritmo significa darle vida, transmutarlo en movimiento imaginario.
2. La articulación, por medio de sus recursos básicos *legato* y *staccato* es la herramienta que permitirá llevar a cabo una buena caracterización del ritmo.
3. Por su carácter pasivo, el *legato* es de poco uso para alcanzar una caracterización rítmica correcta.
4. Por su carácter activo, el *staccato* va a ayudar substancialmente en la caracterización del ritmo.

---

<sup>24</sup> Ibid. pag.87

<sup>25</sup> Ibid. pag.87

## 5.6 EL ACERCAMIENTO ARMÓNICO

### 5.6.1 La Inflexión Armónica

Señala Kirkpatrick : “De la misma manera en que existe una inflexión melódica natural de los intervalos, existe una inflexión natural de la armonía.”<sup>1</sup> ¿Y en qué consiste dicha inflexión? La inflexión armónica, apunta, “es la actividad relativa, esto es, los diferentes grados de intensidad de lo que sucede en las dimensiones armónicas y tonales de una pieza”<sup>2</sup> Esta valoración relativa de las relaciones armónicas surge de la convicción, por parte del autor, de que “dos acordes de una pieza no son iguales.”<sup>3</sup> Más aún, para él “en el contexto tonal, un mismo acorde puede cambiar su función. Dependiendo de su relación con el contexto tonal, la actividad armónica variará. En los momentos de inflexión hacia otras tonalidades o en los de una modulación, habrá siempre un incremento en la actividad de ciertos acordes.”<sup>4</sup>

Así pues, “más importante que la mera clasificación de los acordes va a ser la percepción de sus diferenciaciones.”<sup>5</sup> Y es que el problema de la inflexión armónica radica en “distinguir los diferentes grados de actividad y pasividad en las notas que componen un acorde. Sería absurdo, considera el autor, extraer una ‘expresividad’ activa de una nota que es inherentemente pasiva.”<sup>6</sup>

Ahora bien, ¿para qué va a servir la distinción de los diferentes grados de tensión armónica que posee una pieza, es decir, comprender su inflexión armónica? La inflexión armónica va a ser determinante en la definición de las dinámicas de una pieza. En este sentido señala Kirkpatrick : “si se ha entendido el funcionamiento armónico de una pieza no hay necesidad de que se indique donde hacer un crescendo y donde un diminuendo, donde tocar piano y donde tocar forte.”<sup>7</sup>

Por lo anterior, finaliza el autor : “debe ser obvio que los acordes, en una pieza musical bien hecha, funcionan relacionándose entre ellos ; y que su inflexión armónica es influenciada por la sensación de que ellos o sus componentes se están moviendo hacia una mayor o menor actividad.”<sup>8</sup>

En síntesis :

1. La importancia de la armonía radica ante todo en las relaciones que se dan entre los acordes y no en los valores absolutos que estos pudieran poseer.
2. En este sentido, la inflexión armónica va a ser la actividad relativa, es decir, los diferentes grados de intensidad que suceden en las relaciones armónicas y tonales de una pieza
3. La inflexión armónica es un elemento decisivo en la definición de los matices de una pieza.
4. Su comprensión nos libera de la necesidad de escribir indicaciones dinámicas.

<sup>1</sup> Kirkpatrick, Ralph. *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.97

<sup>2</sup> Ibid. pag.94

<sup>3</sup> Ibid. pag.94

<sup>4</sup> Ibid. pag.94

<sup>5</sup> Ibid. pag.94

<sup>6</sup> Ibid. pag.94

<sup>7</sup> Ibid. pag.98

<sup>8</sup> Ibid. pag.98

### 5.6.2 La Estructura Tonal

La inflexión armónica, como ya se señaló, puede darse entre acordes o entre tonalidades. Respecto a esto último señala Kirkpatrick. "La estructura tonal no es tan aparente al oído como lo son las relaciones de los acordes; no obstante, es la vasta organización tonal la que hace posible la construcción de una pieza grande; en consecuencia, es la comprensión de la organización tonal lo que dará cohesión a la interpretación. Especialmente donde el mismo material temático y las mismas progresiones armónicas se repiten en varios contextos, la principal diferenciación ocurre en relación con las tonalidades en las que aparecen, y las transformaciones que se dan en aquellas tonalidades en relación con la tónica original. Incluso las Sonatas para piano de Schubert o Beethoven pueden perder su unidad cuando el ejecutante es incapaz de sentir y hacer clara la relación entre las tonalidades. El mantenimiento de las relaciones tonales es a la larga lo que hace la diferencia entre controlar como un todo una gran fuga de Bach, o permitir que caiga en fragmentos relacionados insuficientemente."<sup>9</sup>

Una manera de mantener la unidad tonal es prestando atención a las cadencias, comparando la posible función tonal de la región a la que se esté llegando con la de la tónica. Esto nos mostrará el grado de tensión que exista entre ambas tonalidades. Al respecto apunta: "Una cadencia es siempre una confesión clara de tonalidad, sea esta fundamental o sólo temporal. Una comparación entre las tonalidades (regiones) alcanzadas a través de las cadencias con la tonalidad principal revelará, por lo menos de una manera básica, su relativa lejanía y la actividad que representan en relación con la tónica principal."<sup>10</sup> No obstante esto, considera el autor, "cualquier valoración debe ser hecha directamente con el oído por medio de la comparación de los acordes antes que tomar simplemente por aceptada su función aparente."<sup>11</sup>

Resumiendo :

1. La inflexión armónica no sólo se presenta en las relaciones entre acordes, sino que también se da entre la tónica básica de una pieza y las regiones a las que ésta modula.
2. Por tanto no sólo hay que observar los grados de tensión que se dan en los enlaces de acordes, sino también los que se dan entre las regiones tonales.

### 5.6.3 El Sentido Vocal de la Armonía

Señala Kirkpatrick : "Si cantar puede iluminar la naturaleza de una línea melódica sencilla, ciertamente cantar cada voz de una combinación de líneas melódicas puede hacer aun más por revelar el contexto en términos de armonía y tonalidad. No se puede considerar competente para tocar una fuga de Bach a aquel que no ha cantado cada línea de ésta."<sup>12</sup> En este sentido el autor nos proporciona algunas guías para comprender el tejido armónico por medio de nuestra voz :

1. "Ciertamente el primer paso hacia una comprensión del contenido armónico y tonal de una pieza es cantar la línea del bajo.
2. Aquellas notas en los instrumentos de teclado que no se sostienen lo necesario deben de ser repetidas suficientemente para que revelen su relación con las otras partes.

<sup>9</sup> Ibid. pag.102

<sup>10</sup> Ibid. pag.103

<sup>11</sup> Ibid. pag.103

<sup>12</sup> Ibid. pag.104



3. Mientras se canta una voz puede ser de gran uso reducir las otras voces a una especie de esqueleto armónico como el que suministra un simple bajo cifrado.
4. No se debe olvidar que los hábitos inducidos por los instrumentos pueden entorpecer tanto al oído interno, que a menos que éste sea renovado constantemente se convertirá en el esclavo mas que en el amo del instrumento.”<sup>13</sup>

Resumiendo :

1. Cantar las líneas melódicas de una pieza en relación a las armonías que se están dando va a ser de gran ayuda para la comprensión de la inflexión armónica.

#### 5.6.4 El Bajo. Aspecto Clave en la Comprensión del Tejido Armónico.

Todo bajo implica una función armónica antes que melódica. Consecuentemente resulta de vital importancia en la comprensión del movimiento armónico de nuestra pieza. Por lo anterior Kirkpatrick proporciona una serie de consejos que pueden ayudarnos en este sentido :

1. “Desde que el bajo es nuestra principal guía respecto a la naturaleza de cualquier acorde con el que se está tratando y respecto a su función dentro de la tonalidad, identificar el ‘bajo real’ (la fundamental del acorde) aclarará todas las ambigüedades y hará posible la convergencia de todos los pasajes vecinos alrededor de este punto de clarificación.
2. Es muy instructivo separar del bajo toda decoración y cualquier paso armónico que no resulte verdaderamente esencial hasta alcanzar una serie de acordes que no pueda reducirse más.
3. Habiendo reducido el bajo a sus notas más esenciales se hará bien cifrándolo, y posteriormente, realizando un continuo sobre él.
4. Este continuo puede ser reelaborado gradualmente, las decoraciones del bajo restituidas, y la escritura de las voces refinada poco a poco hasta que sea consumado el regreso al texto original.”<sup>14</sup>

Por lo anterior queda claro que :

1. El bajo es un elemento de gran importancia en la comprensión del tejido armónico.

#### 5.6.5 La Expresión de las Intensidades Armónicas

Según el autor las intensidades armónicas se expresan por medio de :

- a) Disonancias y consonancias.
- b) La fuerza ejercida por la tonalidad.

Ambas, considera Kirkpatrick, “representan varios grados de actividad y pasividad.”<sup>15</sup>

Dichas intensidades pueden asimismo ser representadas básicamente de tres maneras :

- a) *Por medio de la Dinámica.* “Las dinámicas ofrecen el camino más obvio para expresar pequeños matices, como la resolución de las disonancias. Por ejemplo : conectar aquello que va junto es muy fácil si se hace con un *diminuendo* ; lo cual representa una progresión ininterrumpible de actividad que va al reposo.”<sup>16</sup>
- b) *Por medio de la Articulación.* “La articulación puede ser usada de tal manera que indique cuales resoluciones armónicas están conectadas con las disonancias precedentes y dónde

<sup>13</sup> Ibid. pag.104

<sup>14</sup> Ibid. pag.105

<sup>15</sup> Ibid. pag.105

<sup>16</sup> Ibid. pag.106

debe haber separación de aquello que no está conectado armónicamente. La gradación de *detachè* como una manera de denotar varios grados de actividad es tan aplicable a la armonía como lo es a la melodía o al ritmo.<sup>17</sup>

- c) *Por medio de la Agógica.* “La expresión de la forma tonal y armónica trabaja junto con el sentido de la dirección rítmica. La tendencia de muchos ejecutantes por apresurarse en pasajes que modulan es un reflejo de la actividad tonal y armónica. Por el contrario, cuando la armonía es relajada, puede haber también una tendencia a relajar el *tempo*. De aquí el por qué de los *ritardandos* que coinciden con las relajaciones proporcionadas por las cadencias.”<sup>18</sup>

Así pues, las intensidades armónicas pueden ser expresadas por diferentes medios, de acuerdo a las características y posibilidades de cada instrumento.

---

<sup>17</sup> Ibid. pag.106

<sup>18</sup> Ibid. pag.106

## 5.7 EL ACERCAMIENTO INTERPRETATIVO

*"Una disciplina nunca debe matar el sentimiento artístico genuino. deben ser sus propios términos, y los medios artísticos, los que regulen y controlen, y no fórmulas o dictados pedantes."*

Ralph Kirkpatrick, Domenico Scarlatti pag 236

### 5.7.1 Consideraciones Previas

Señala Kirkpatrick

*"¿Cuál es la base de una interpretación musical? Demostrar la similitud entre lo semejante, la diferencia entre lo que no lo es y las gradaciones de valores entre lo que es más o menos similar.*

*¿Pueden ser aisladas en una ejecución cualquiera de las divisiones musicales precedentes? No. Ellas sólo pueden ser aisladas en el estudio y en la práctica. Melodía, armonía y ritmo se influyen y califican constantemente uno a otro. Esto es por lo cual, dentro de los límites de la correcta sintaxis y su carácter inherente, existen siempre varias posibilidades de interpretación válidas para cualquier pieza musical. Ninguna pieza musical que posea vida puede ser sujeta a cualquier interpretación 'definitiva'. Su vida depende del conflicto, cooperación y equilibrio de las fuerzas que lo componen."*<sup>1</sup>

### 5.7.2 Respecto a la Interiorización de Nuestro Conocimiento

Una vez que se ha reflexionado y experimentado sobre aquellas cuestiones concernientes a la melodía, ritmo y armonía ; así como de los aspectos históricos "todos los elementos -considera el autor- deberán interrelacionarse, no de manera atemporal o intelectual, sino como una experiencia personal que va a ser comunicada ; experiencia que es única en su o sus momentos. *Es experiencia y no observación lo que transmite música ; y ciertamente, proveer experiencia es el trabajo del ejecutante."*<sup>2</sup>

Así pues, el trabajo final del intérprete se va a centrar en la interiorización de todo el cúmulo de conocimiento adquirido ; ya que, como señala el autor, "el conocimiento consciente muestra caminos a las funciones motoras, parcialmente inconscientes, de ejecución"<sup>3</sup> Y es que para Kirkpatrick *"mucho de lo que hemos hablado funciona sólo en el inconsciente. Si lo que deseamos es sentirlo, tarde o temprano tendrá que entrar en nuestro ser, si no inconscientemente, entonces de manera consciente."*<sup>4</sup>

El medio idóneo para llevar a cabo esta interiorización de nuestro conocimiento es el oído interno. Respecto a éste afirma el autor : "el oído interno es el depósito de aquello que se ha captado en nuestro mejores momentos, y un fondo de seguridad que nos ayuda a salvarnos de los peores. Es, brevemente, el almacén de la inspiración."<sup>5</sup> Un ejemplo de la importancia de nuestro oído interno puede hallarse en el siguiente enunciado : "Para dirigir realmente una frase, y saber que realmente se llevará a cabo de la manera en que uno quiere, hay que ser capaz de escucharla antes de tocarla."<sup>6</sup> Como puede verse, sólo mediante el desarrollo de nuestro oído interno tendrá sentido cualquier cúmulo de conocimiento que provenga de nuestra consciencia.

<sup>1</sup> Scarlatti, Domenico *Sixty Sonatas* Edited by Ralph Kirkpatrick pag.xvii

<sup>2</sup> Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.108-9

<sup>3</sup> Ibid. pag.110

<sup>4</sup> Ibid. pag.110

<sup>5</sup> Ibid. pag.111

<sup>6</sup> Ibid. pag.109

### 5.7.3 La Técnica

Para el autor "la técnica es claramente indispensable para el funcionamiento de un intérprete."<sup>7</sup> En este sentido hace las siguientes observaciones .

1. "Obviamente el completo control de los dedos es necesario tanto en cuestiones de tempo como de matices. Uno debe ser capaz de presionar la tecla en el momento exacto que se quiere y liberarla precisamente cuando esto es deseable.
2. En los instrumentos capaces de inflexión hay que poseer un completo control sobre todas las gradaciones dinámicas.
3. La total agilidad y una completa independencia de los diez dedos resulta obviamente necesaria."<sup>8</sup>
4. "Junto con esta completa agilidad y control de los dedos está la necesidad por la más grande economía de movimiento posible Nunca se debe hacer algo en dos movimientos si puede ser realizado en uno."<sup>9</sup>

Así pues, queda claro que para Kirkpatrick el dominio técnico es una condición sobreentendida e imprescindible en la interpretación musical

### 5.7.4 Las Malas Interpretaciones. Cinco Casos

Apunta el autor : "Con el fin de formular algunos ideales de interpretación, sería bueno asumir que para encontrar lo que algo realmente es y por qué le agrada a uno, no hay mejor camino que determinar qué, de manera clara, no es aquello que se está analizando y valorar las reacciones desfavorables propias."<sup>10</sup>

Por lo anterior Kirkpatrick analiza algunos de los casos en los que la interpretación se da erróneamente. Veamos :

1. *Incompetencia técnica*. "No vale la pena desperdiciar tiempo en etapas primitivas de incompetencia técnica o una comprensión musical inadecuada, aún cuando éstas suelen considerarse poseedoras de un cierto encanto cuando se exhiben en instrumentos antiguos. Algunas ejecuciones poseen la ventaja de que cuando el ejecutante entiende muy poco, éste resulta incapaz de molestar a la audiencia con cosas que ésta misma tampoco es capaz de comprender."<sup>11</sup>
2. *Ejecutantes-Perico*. "También podemos prescindir de aquellos a los que yo llamo 'ejecutantes-perico', y a saber, aquellos que poseen fuertes rutinas y son dirigidos, de primera mano, por un 'entrenador' o, de segunda mano, por un editor, y por tanto no representan ningún pensamiento musical profundo e independiente "<sup>12</sup>
3. *Exhibicionismo Técnico*. "Algo más difícil de eliminar son las ejecuciones que utilizan la música de Bach como un vehículo para la exhibición jaeces de otra índole . El ejecutante toca luces de colores sobre el sacro nombre de Bach embolsándose el aplauso y los recibos de la taquilla."<sup>13</sup>
4. *Interpretaciones Auténticas* "Como una reacción a las ejecuciones sensacionalistas continuamente nos son ofrecidas las ejecuciones 'auténticas'. Este tipo resulta difícil de emplear, ya que tiene la tendencia a incluir a la audiencia dentro de un ejercicio de virtud

<sup>7</sup> Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.111

<sup>8</sup>Ibid. pag.111

<sup>9</sup> Ibid. pag.113

<sup>10</sup> Ibid. pag.125

<sup>11</sup> Ibid. pag.125

<sup>12</sup> Ibid. pag.125

<sup>13</sup> Ibid. pag.126

moral que lleva a la obra a un aburrimiento erróneo de edificación...Muy a menudo la autenticidad histórica puede ser usada como un medio de escape de cualquier observación, potencialmente inquietante, de los valores estéticos, y de la apropiación de una responsabilidad artística genuina.”<sup>14</sup>

5. *Ejecuciones ‘Definitivas’*. “Sólo la música que nace muerta puede recibir una ejecución ‘definitiva’. Todavía es común oír hablar de ejecuciones ‘definitivas’ por parte de aquellos que pontifican convencida y grandiosamente, como lo hacen los críticos de grabaciones, así como aquellos que son excesivamente adictos al uso de los fonogramas, poniendo una ejecución ‘definitiva’ contra otra mientras se comparan meros detalles, sin la comprensión necesaria de los elementos esenciales y las fuerzas que trabajan para dar forma a dichas ejecuciones.”<sup>15</sup>

¿Cuáles son entonces las interpretaciones que a juicio de Kirkpatrick son de calidad ?

### 5.7.5 Ideales de Interpretación

Para el autor, comprender la interpretación musical implica ante todo saber cómo es que ésta funciona. En este sentido señala : “la interpretación musical funciona entre dos extremos :

- a) Un extremo es indicado por *el texto y las intenciones que se supone debió haber tenido el compositor, en otras palabras, la obra en sí misma*...Este extremo puede ser considerado como fijo y obligatorio, como un punto de partida firmemente establecido.
- b) El otro extremo es indicado por *la contribución, a menudo deseable y necesaria, del intérprete y por las libertades que tiene derecho a tomar*...Este puede ser considerado como creado para las posibilidades infinitamente variables y para una ejecución con fantasía y libertad para escoger alrededor de una estructura que el compositor nos ha dado.”<sup>16</sup>

Y es que desde su punto de vista “el compositor ha indicado una constelación ideal de fuerzas, la cual da resultados que quizá ni él mismo puede siempre predecir... ; en consecuencia el balanceo variable de los elementos musicales permite amplias divergencias entre las posibilidades interpretativas y entre los resultados de la ejecución. Aquello que parece ser lo más importante en una pieza depende de lo que más atraiga a la personalidad propia de cada intérprete...Consecuentemente, muchas de estas preferencias son perfectamente legítimas y pueden ocurrir continuamente.”<sup>17</sup>

Por lo anterior concluye Kirkpatrick : “Mi ideal de interpretación, es uno de respetuosa libertad, que aliente el florecimiento orgánico de la obra en el curso de una interacción vital y libre de sus propios elementos. Esto presupone una cierta distinción entre lo que es obligatorio e incuestionable, y lo que puede escoger libremente del intérprete. Una vez que las premisas fundamentales de la obra han sido entendidas y respetadas, no hay nada que pueda ser también afirmado elocuentemente. Las únicas limitaciones son aquellas que son impuestas por la naturaleza del instrumento y por las proporciones y carácter de la pieza.

<sup>14</sup> Ibid. pag.126

<sup>15</sup> Ibid. pag.127

<sup>16</sup> Ibid. pag.127

<sup>17</sup> Ibid. pag.127

Mi concepción de expresión varía de aquella que tenían mis primeros maestros de piano. Su advertencia era 'hay que aprender las notas y después poner la expresión'. Mi exhortación es aprender las notas, entender su relación, y entonces sacar la expresión."<sup>18</sup>

En síntesis, consideramos que para el autor :

- 1 *La interpretación musical* es demostrar la similitud entre lo semejante, la diferencia entre lo que no lo es y las gradaciones de valores entre lo que es más o menos similar.
2. Los diferentes aspectos de una obra (tales como melodía , armonía, ritmo, etc.) sólo pueden ser aislados en le estudio, ya que durante la ejecución éstos deben de conjuntarse en el "Todo" que es la pieza en sí.
3. Esta conjunción de todos los elementos no deberá ser una experiencia atemporal o intelectual, sino personal ; única en su o sus momentos.
4. Es experiencia y no observación lo que transmite música.
5. La función del intérprete es transmitir experiencia.
6. El medio idóneo para llevar a cabo la interiorización de nuestro conocimiento es el oído interno.
- 7 La técnica es claramente indispensable para el funcionamiento de un intérprete.
8. La interpretación musical funciona entre dos extremos .
  - a) *La obra en sí*. Lo cual es fijo y obligatorio.
  - b) *La contribución del intérprete y las libertades que tiene derecho a tomar*.
- 8 Por lo anterior, existen siempre varias posibilidades de interpretación válidas para cualquier pieza musical.
- 9 El ideal de interpretación va a ser aquel que logre balancear ambos extremos.

---

<sup>18</sup> Kirkpatrick, Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier* pag.128

## CAPITULO 6

### ANALISIS COMPARATIVO DE LOS CRITERIOS DE LOS AUTORES BARROCOS Y LOS INTERPRETES DEL SIGLO XX

Con base en los criterios de nuestros cuatro autores me parece que es posible diferenciar tres categorías básicas de factores que influyen en la interpretación musical

- a) Factores Históricos
- b) Factores Musicales
- c) Factores Extramusicales

En este capítulo compararemos los criterios de los autores respecto estos tópicos. Asimismo, analizaremos su concepción sobre la interpretación.

#### 6.1 Factores Históricos

##### 6.1.1 El Acercamiento Histórico

El acercamiento histórico es un aspecto que únicamente compete a los intérpretes del siglo XX. En este sentido, si bien en apariencia las visiones de Harnoncourt y Kirkpatrick resultan opuestas, en realidad son iguales; lo único que varía es la perspectiva. Veamos sus conceptos:

##### **Harnoncourt**

1. Para él la reflexión histórica es parte ineludible del proceso hermenéutico.
2. Su perspectiva de acercamiento a la música parte de la intención de 'trasladar al escucha al pasado antes que traer esta música al presente'; visión que se contraviene con el 'acercamiento tradicional' que ha predominado a lo largo de los siglos, y que hace del presente el último prototipo.
3. Esta visión presta gran importancia a tres aspectos históricos básicos:
  - a) *El instrumentalario.*
  - b) *La notación que cada época posee.*
  - c) *Las prácticas tradicionales de ejecución.*
4. No obstante, es consciente de las limitaciones que el acercamiento histórico posee y, por tanto, considera: *la concepción original de una obra puede ser sólo insinuada; esto a consecuencia de que no existen elementos que pudiesen determinar una autenticidad interpretativa.*
5. En consecuencia hay que evitar un involucramiento puramente intelectual al llevar a cabo un acercamiento histórico ya que la finalidad de cualquier interpretación, sea histórica o no, es reforzar la expresión artística de la obra.
6. Por tanto, la importancia de los aspectos históricos va a depender de la influencia que estos posean en la presentación de los elementos intrínsecamente musicales.

##### **Kirkpatrick**

Recordemos que para Kirkpatrick si bien *un intérprete consciente de la música del pasado tiene la obligación de saber lo más que pueda respecto la forma en que esta música fue concebida por su autor y ejecutada por sus contemporáneos*, la calidad de una interpretación musical no va a depender en demasía del cúmulo de conocimiento histórico que el intérprete posea. Esta desestimación del conocimiento histórico por parte del autor posee tres razones básicas:

1. *La insuficiencia del cúmulo de conocimiento histórico.* Si bien se posee gran información respecto a la forma de interpretar la música del pasado, ésta es en la mayoría de los casos

parcial y únicamente refleja la forma de concebir la interpretación de los partidarios de un cierto estilo ; en consecuencia es muy común encontrar contradicciones entre los tratadistas de una misma época, lo cual conlleva asimismo un sinnúmero de interpretaciones erróneas de los textos.

- 2 *La visión estéril de la investigación histórica.* Para Kirkpatrick uno de los grandes problemas de la investigación es su *deseo de probar antes que de percibir.*
- 3 *Los convencionalismos interpretativos de épocas ulteriores.* El problema de muchos textos es que son una interpretación posterior a la música a la que hacen referencia ; en consecuencia adoptan una visión que se basa ante todo en los principios hermenéuticos contemporáneos.

Así pues, para Kirkpatrick son los aspectos puramente musicales los que van a ser de vital importancia en la interpretación musical. Consecuentemente el conocimiento histórico y la teoría analítica tienen que ser absorbidos por la experiencia musical, la cual va a ser, en última instancia, la mejor guía para lograr una interpretación musical correcta.

Comparemos los siguientes señalamientos de los autores :

| Harnoncourt  | Kirkpatrick                                       |
|--|---|
| 1. La reflexión histórica es indispensable.            | <i>Hay que saber lo más que se pueda.</i>         |
| 2. No hay 'autenticidad interpretativa'.               | <i>El conocimiento histórico es insuficiente.</i> |
| 3. Hay que evitar un puro involucramiento intelectual. | <i>La visión histórica puede ser estéril.</i>     |
| 4. Predominio del acercamiento tradicional.            | <i>Convencionalismos interpretativos.</i>         |
| 5. El c.h. importante por su influencia en lo musical. | <i>El c.h. se subordina a lo musical.</i>         |

Como podemos observar, si bien el espacio que los autores dan al conocimiento histórico en sus tratados es completamente diferente, dicho conocimiento posee para ambos el mismo valor. Por tanto podemos concluir que para los dos .

1. El conocimiento histórico es un conocimiento limitado.
2. El conocimiento histórico puede conllevar un involucramiento puramente intelectual con la música.
3. En consecuencia, el conocimiento histórico debe estar subordinado a las cuestiones estrictamente musicales, ya que :
4. Lo que importa es la expresión artística de la obra
5. Los acercamientos tradicionales, es decir, aquellos que hacen del presente el último prototipo, pueden ser desventajosos en la interpretación de música histórica, ya que pueden distorsionar la verdadera significación de la obra.
6. No obstante todo lo anterior, el aspecto histórico es un aspecto importante que indudablemente debe ser tomado en cuenta por el intérprete.
7. Así pues, la importancia del aspecto histórico radica en la influencia que tiene sobre los factores musicales.

#### 6.1.2 Instrumentario

Como ya había sido mencionado el instrumentario es uno de los factores que forma parte del conocimiento histórico de la música ; y por tanto sólo atañe a los intérpretes contemporáneos. La pregunta básica que determina este aspecto va a ser ¿es necesario el uso de instrumentos originales en la interpretación de música antigua ? Para ambos autores la respuesta es un rotundo NO. Por ejemplo Kirkpatrick pregunta : *¿Y por qué no tocar el WTC en el piano ?* Harnoncourt por su parte sabe que los ejecutantes contemporáneos se



ven en la necesidad de tocar en un mismo programa obras de diferentes épocas ; en consecuencia, se vuelve imposible cambiar constantemente de instrumento.

Así pues, si el instrumentario no es un factor decisivo en la obtención de un sonido 'original', ¿de qué va a depender éste ? Para ambos el sonido 'original' depende del dominio de los factores estrictamente musicales. Al respecto apunta Kirkpatrick *La 'perspectiva de Bach' es revelada sólo de manera insuficiente por los documentos, por los hechos históricos o por los accidentes ; ésta es revelada de manera más adecuada a través de las proporciones y las necesidades internas de su música*. Por su parte Harnoncourt menciona : *En mi opinión la dicción musical, la articulación y la pregunta sobre la afinación de la música en los siglos XVII y XVIII son mucho más importantes a la hora de definir un 'sonido original' que los instrumentos mismos ; esto debido a que afectan la sustancia musical mucho más directamente.*

Ahora bien, esto no quiere decir que para ambos el uso de los instrumentos originales no influya positivamente en la obtención de un sonido original. En el caso de Kirkpatrick si bien no hace referencia a las ventajas del uso de dichos instrumentos, esto resulta obvio puesto que él fue ante todo clavecinista y clavicordista. Por su parte Harnoncourt es mucho más explícito en cuanto a su preferencia por el uso de instrumentos originales. Para él un instrumentario original forma parte de la escritura idiomática de cada época y compositor, por tanto dicho instrumentario puede expresar de manera más fiel la significación de la obra. No obstante, llegar al uso de instrumentos originales debe de ser por una necesidad musical ; ya que de lo contrario nuestro acercamiento producirá un sonido falso, el cual será superado considerablemente por cualquier ejecución de calidad sobre instrumentos modernos.

Por lo anterior, consideramos que para ambos autores :

1. Es completamente permisible la ejecución de música antigua sobre instrumentos modernos.
2. Un sonido 'original' va a depender del dominio de los factores estrictamente musicales y no del instrumento.
3. Un instrumentario antiguo puede influir positivamente en la obtención de un sonido original si es usado como resultado de una necesidad musical , ya que dicho instrumentario forma parte de la escritura idiomática de la obra.

### 6.1.3 Sistemas de Notación

Este es otro de los factores que forman parte del conocimiento histórico. Únicamente Harnoncourt hace referencia a él. No obstante, desearía recapitular los siguientes aspectos :

1. Hay dos principales formas de notación :
  - a) *La obra* es anotada. No hay indicaciones de ejecución.
  - b) *La ejecución* es anotada. Hay direcciones de ejecución.
4. *La primera forma fue la que se uso hasta antes del siglo XIX. La segunda es la que predominó todo el siglo XIX y la mitad del XX.*
5. Para poder descifrar correctamente una obra escrita bajo el sistema de la *obra* es anotada hay que recurrir a :
  - a) El contexto musical.
  - b) El contexto filológico contemporáneo.

### 6.1.4 Las Prácticas Tradicionales de Ejecución

Este es el tercero de los factores, propuestos por Harnoncourt, que forman parte del conocimiento histórico, y que por tanto presenta insuficiencias de conocimiento desde la

perspectiva de ambos autores. Por ejemplo Kirkpatrick señala : *las modas en la ejecución de la música de Bach han cambiado radicalmente desde los tiempos de Bach mismo*. Es decir, para Kirkpatrick la interpretación musical puede ser incorrectamente influenciada por convencionalismos los cuales, si bien resultan contemporáneos a la obra a ejecutar no siempre corresponden a las prácticas musicales propias del autor o estilo. Por tanto, si bien puede haber documentos de la época de Bach que señalen una preferencia por ciertos tipo de instrumentos o ejecución, éstos responden en muchas ocasiones a otros intereses que no son los del propio Bach.

En este mismo sentido señala Harnoncourt : *la música y la práctica musical nunca fueron uniformes*. Consecuentemente resulta necesario saber si la información histórica que poseemos realmente se corresponde con la obra a ejecutar.

En síntesis :

- 1 El conocimiento que se posea sobre las prácticas tradicionales de ejecución tiene que ser analizado a consciencia, ya que una ubicación estilística o temporal incorrecta puede conducir a graves errores de interpretación.
2. Este conocimiento es insuficiente, y por tanto tiene que ser reforzado con un conocimiento musical.

## 6.2 Factores Musicales

### 6.2.1 La Música Barroca : Un Lenguaje Retórico

Como a continuación se verá el concepto de la música barroca como un lenguaje retórico tiene cabida tanto en los autores antiguos como en los contemporáneos. Por ejemplo Bach señalaba : (al tocar,) *imagínese a dos o tres personas conversando, cada una de las cuales espera que la otra complete sus oraciones antes de introducir las propias*. Quantz por su parte decía : *la ejecución musical podría ser comparada con la pronunciación o la manera de expresarse de un orador*. Para Quantz, de hecho, son necesarios los mismos requerimientos en el orador y en el intérprete. Recordemos :

| Requerimientos en el Orador                              | Requerimientos en el Intérprete |
|--|---------------------------------|
| 1. Pronunciación distinta y perfecta                     | = Buen fraseo                   |
| 2. No confundir letras o comérselas                      | = Articulación                  |
| 3 Variedad placentera tanto en voz como en lenguaje      | = Dinámica                      |
| 4. La expresión cada sentimiento con una inflexión vocal | = Carácter                      |

Harnoncourt es quien más hace énfasis en este aspecto. Para él el diálogo, en coincidencia con Bach, es la base de la música barroca, ya que éste responde a las expectativas dramáticas que dicho estilo requiere. Aún más, para Harnoncourt el género barroco es un lenguaje retórico ya que se vale del mismo esquema operativo que la retórica ; es decir, posee *introducción, enunciado, proposición, argumento, refutación y conclusión*.

Como ya ha sido mencionado, el aspecto dramático juega el papel principal en la música barroca. La expresión de las ideas y pasiones que cada obra implicaba era el punto clave de la interpretación. Por ejemplo Bach afirmaba : *La ejecución es la habilidad de hacer consciente al oído, ya sea por medio del canto o los instrumentos, del VERDADERO CONTENIDO Y AFECTO que posee una composición*. Quantz por su parte advertía : *El orador y el músico tienen, en lo esencial, la misma meta en cuanto a la preparación y la ejecución final de sus productos ; a saber, volverse maestros de los corazones de sus escuchas, ANIMAR O AQUIETAR SUS PASIONES, y transportarlos ahora a este sentimiento, ahora a aquél*. Respecto a esto Harnoncourt menciona : *La única*

consideración (del estilo barroco) era presentar el texto lo más claramente posible y con la MAYOR EXPRESIVIDAD. Finalmente recordemos lo que al respecto Kirkpatrick señalaba : Una disciplina nunca debe de matar al SENTIMIENTO ARTÍSTICO genuino. Como puede observarse, para todos los autores es evidente que la expresión dramática y emocional juegan un papel preponderante en la interpretación.

Por todo lo anterior consideramos que para los autores :

1. El lenguaje musical barroco es un lenguaje retórico, puesto que se basa en los mismos principios que el arte de la retórica.
2. Ya que este lenguaje musical se deriva hasta cierto punto del habla va a presentar elementos tanto del discurso como del diálogo.
3. El principal objetivo de la música barroca va a ser la expresión dramática.
4. Los requerimientos para la correcta ejecución musical de una obra barroca serán los mismos que para la elocución de un discurso.

### 6.2.2 Tempo

El tempo es un elemento musical el cual se ve afectado por diferentes factores tanto musicales como externos. Los subtítulos que aparecen comúnmente al comienzo de las partituras, tales como *Allegro, Adagio, Vivace*, etc., son considerados por lo general guías de vital importancia en la determinación del tempo. Sin embargo, para los autores estudiados dichos subtítulos poco tiene que ver con el tempo ; más bien resultan indicadores del carácter. Por ejemplo, para Quantz estos epígrafes son una *indicación del sentimiento dominante de la pieza*. Para Kirkpatrick, *Los subtítulos como Allegro, Adagio, Moderato, etc. son más indicaciones del carácter de la pieza que indicaciones de tempo* Por su parte Harmoncourt considera que *estos subtítulos representan más el afecto que el tempo de la pieza*.

Como fue mencionado, existen asimismo otros factores que influyen en la determinación del tempo de una pieza. Harmoncourt mencionaba los siguientes :

1. El *Afecto* de la pieza, donde :
  - a) Afectos tristes = tempos lentos.
  - b) Afectos alegres = tempos rápidos.
2. El *ritmo y el metro*, donde
  - a) Mientras más grande sea la unidad de medida y más pequeños los valores que en dicha unidad se encuentran, menor será el tempo
  - b) Mientras más pequeña sea la unidad de medida y los valores que en dicha unidad se mueven sean parecidos, o se encuentren en una proporción cercana, mayor será el tempo.
3. La *articulación*, donde .
  - a) A mayor *legato* menor tempo.
  - b) A mayor grado de *detaché* mas rápido será el tempo.
4. El *ritmo armónico*. Ningún tempo debe ser tan rápido como para volver incomprensibles los cambios armónicos.
5. El *tamaño del ensamble*, donde :
  - a) A mayor tamaño del ensamble, más lento tendrá que ser el tempo
  - b) A menor tamaño del ensamble, más rápido podrá ser el tempo.
6. Las *propiedades acústicas* donde :
  - a) A mayor grado de resonancia de la sala, más lento deberá ser el tempo requerido.

b) A menor grado de resonancia, más rápidos podrán ser los tempos

Kirkpatrick por su parte señala tres aspectos básicos que influyen en el establecimiento de un tempo :

a) *El movimiento armónico*. La rapidez o lentitud de los cambios armónicos va a determinar en gran medida el tempo general de la pieza.

b) *Las corrientes rítmicas básicas*. Los cambios de velocidad indicados por los cambios en los valores de las notas son una muestra de la actividad rítmica la cual influye decisivamente en el tempo.

c) *La elección y realce de los detalles más importantes*. Esto es también llamado por Kirkpatrick *Caracterización del ritmo*, y se refiere básicamente a la relación que existen entre el ritmo y la articulación ; donde lo lírico y *cantabile*, es decir aquello que tiende a los tempos lentos, se expresa por medio del *legato*, y donde lo dancístico, activo, locomotor, o sea aquellos que tiende a lo rápido, por medio del *detachè*.

Quantz consideraba que *con el fin de hacer el tiempo claro al ejecutante...la intención del compositor debe ser descubierta a partir del contenido de la pieza misma*.

Para él el tempo puede ser determinado a partir de los siguientes factores :

1. *El carácter*, donde :

a) Allegros = alegría y vivacidad

b) Adagios = ternura y melancolía

2. Para determinar el carácter de una pieza existen asimismo según Quantz diferentes factores. Entre estos podríamos destacar :

a) *Las figuras rítmicas*. Por ejemplo, señalaba el autor : *Lo Majestuoso es representado tanto por notas largas durante las cuales las otras voces llevan un movimiento rápido, como por notas con puntillo*. Este aspecto se relaciona también con el movimiento de las corrientes rítmicas básicas propuesto por Kirkpatrick.

b) *El metro*. Para Quantz, los valores rítmicos adoptan un carácter específico -él menciona el Allegro- de acuerdo a los requerimientos del metro.

c) *La articulación*. Quantz considera que *la alabanza es representada con notas ligadas que ascienden o descienden por grados conjuntos*. Por otro lado, considera que *lo alegre se expresa por medio de notas breves las cuales se mueven tanto por saltos como por grados conjuntos*.

2. *Pasajes difíciles*. El tempo elegido debe hacer comprensibles aquellos pasajes que por velocidad resultan difíciles. Este aspecto tiene, a mi parecer, mucho que ver con el flujo de las corrientes rítmicas.

3. *Las condiciones acústicas*. Para el autor :

a) Los lugares con mucha reverberación no favorecen a los tempos rápidos.

b) Los lugares pequeños y con poca resonancia favorecen los tempos rápidos.

4. *El movimiento armónico*. La relación entre el grado de reverberación y el tempo depende básicamente del movimiento armónico. En este sentido apuntaba Quantz . *El eco que crece constantemente en los lugares amplios no se desvanece rápido, y únicamente produce confusión entre las notas si éstas se suceden rápidamente, haciendo ininteligibles tanto a la armonía como a la melodía... Así pues, en tales ocasiones hay que escoger conciertos que estén escritos en un estilo majestuoso, que contenga pasajes en unísono, conciertos en los que las armonías cambien sólo de compás a compás o a la mitad de éste*.

Como puede observarse, existe una relación muy importante entre ambos aspectos

Por lo que atañe a Bach, éste señalaba básicamente el mismo principio de Harnoncourt, Quantz y Kirkpatrick en el sentido de que :

a) *Allegro = detachè*

b) *Adagio = Legato*

Esta observación responde, a mi entender, a dos aspectos que influyen en el tempo : *El carácter de la pieza y la articulación*. Como puede verse estos dos aspectos responden a los mismos principios señalados por los demás autores.

Veamos el siguiente cuadro comparativo .

| Factores que Influyen en la Determinación del Tempo de una Pieza |                                  |                               |                     |
|--|----------------------------------|-------------------------------|---------------------|
| Harnoncourt  | Kirkpatrick                      | Quantz                        | Bach                |
| 1. <i>El Afecto de la pieza</i>                                  |                                  | <i>El carácter</i>            | <i>El carácter</i>  |
| 2. <i>El ritmo</i>   | <i>Las corrientes rítmicas</i>   | <i>Las figuras rítmicas</i>   |                     |
| 3. <i>El metro</i>   |                                  | <i>El metro</i>               |                     |
| 4. <i>La articulación</i>  | <i>Caracterización del ritmo</i> | <i>Articulación</i>           | <i>Articulación</i> |
| 5. <i>El ritmo armónico</i>                                      | <i>El movimiento armónico</i>    | <i>El movimiento armónico</i> |                     |
| 6. <i>Las propiedades acústicas</i>                              |                                  | <i>Condiciones acústicas</i>  |                     |
| 7. <i>El tamaño del ensamble</i>                                 |                                  |                               |                     |

Como puede observarse los factores propuestos por Harnoncourt y Quantz son casi los mismos. Por lo que atañe a Kirkpatrick y Bach coinciden entre ambos en cuatro de los siete aspectos propuestos por Harnoncourt. Sin embargo, creo que estos resultados se dan más por omisión que por una falta de coincidencia entre los autores. De hecho, yo me atrevería a decir que todos los autores estarían de acuerdo con los planteamientos de Harnoncourt dada la visión tan similar que comparten. Es decir, me parece que si Kirkpatrick y Bach no hacen referencia a todos los aspectos propuestos por Harnoncourt y Quantz, se debe sobre todo a que cada uno asume diferentes prioridades en sus obras ; lo cual no les permite siempre analizar todos los factores involucrados.

### 6.2.3 Agógica

Ya en el capítulo 3 se había señalado que para los autores antiguos la libertad agógica era perfectamente permisible. Por ejemplo, Bach nos señalaba que *en tempos lentos o moderados, las cesuras son usualmente extendidas más allá de su duración normal,...Es una costumbre el alargar un poco y apartarse ligeramente de la observancia estricta de la duración del compás*. Por su parte Quantz argüía : *si bien la exactitud del tempo es importante en todos los tipos de música, éste debe ser observado más rigurosamente en la música de danza*. Asimismo, en el caso de los recitativos recomendaba hacer uso de una cierta libertad agógica, con el fin de facilitar la expresión dramática.

En el caso de los intérpretes contemporáneos quien hace alusiones en este sentido es Kirkpatrick, y al respecto apunta :

a) *En los movimientos rápidos es aconsejable un alto grado de exactitud en los valores pequeños de las notas.*

b) *En los movimientos lentos una precisión matemática en los valores rápidos de las notas no sólo es indeseable, sino que puede perjudicar el carácter de la obra.*

Como puede verse los planteamientos de Kirkpatrick coinciden exactamente con los de los autores antiguos. En consecuencia podemos afirmar que el siguiente esquema es aplicado por todos los autores :

1. Los tempos rápidos (*Allegros*), con un carácter de danza, requieren, por lo general, una mayor exactitud en la observancia del tiempo. Por el contrario,
2. Los tempos lentos (*Adagios*), con carácter *cantábile*, permiten una mayor libertad agógica.

#### 6.2.4 Polifonía Rítmica

Resulta muy interesante ver que únicamente son los intérpretes contemporáneos los que se manifiestan al respecto. Quizá el hecho de que los autores antiguos estén más ligados al estilo 'expresivo o sentimental' (*Empfindsamer Stil*), el cual se enfoca más hacia las texturas homfónicas, hace que presten poca atención a dicho aspecto. En fin, veamos lo que los autores modernos indican al respecto.

Harnoncourt considera que en una pieza existen diferentes planos de articulación, *diferentes niveles, los cuales no obstante unen la pieza como un todo*. La escritura de Bach era un ejemplo de dichos niveles, ya que posee diferentes tipos de articulación para las voces y los instrumentos en un mismo pasaje. Para Harnoncourt es indispensable *comprender y aceptar la complejidad, la simultaneidad de diferentes tratamientos* con el fin de lograr una presentación más correcta de esta música.

Kirkpatrick por su parte señalaba que la polifonía rítmica es creada cuando se dan *diferentes velocidades en diferentes voces*. Para él el movimiento irregular que implica el ritmo de cada voz no debe subordinarse a la regularidad que implica el metro.

Si bien por un lado se nos habla de niveles de articulación y por otro de diferentes velocidades entre las voces, la realidad es que estos dos aspectos se complementan; ya que una manera de lograr diferentes velocidades entre las voces es valiéndose de diferentes grados de acentuación, lo cual se logra precisamente por medio de la articulación.

Por lo anterior podríamos decir que para lograr la correcta expresión de la polifonía rítmica hay que respetar las diferentes velocidades, así como los diferentes niveles de acentuación en la música; lo cual va implicar *no igualar el movimiento rítmico irregular de las voces al movimiento regular del metro*.

#### 6.2.5 El Metro

Si bien la organización jerárquica del metro es de gran importancia para la unidad y expresión del ritmo, solamente hacen pronunciamientos a este respecto los intérpretes contemporáneos. Ambos establecen sistemas de organización de los pulsos del compás. El de Harnoncourt es un sistema jerárquico de notas 'nobles' e 'innobles' el cual hace referencia al énfasis que requiere cada tiempo del compás. Este sistema se extiende tanto a los valores pequeños que entran en cada tiempo del compás como a los motivos, frases, periodos, etc. y se ve enriquecido por jerarquías superiores impuesta por la armonía, el ritmo y los diferentes planos de articulación; es decir la polifonía rítmica.

Por su parte el sistema de Kirkpatrick únicamente contempla el tipo de pulsos que actúan en el compás. Veamos el siguiente cuadro comparativo en un compás de 4/4:

| Harnoncourt  |                     | Kirkpatrick      |                                       |
|--------------|---------------------|------------------|---------------------------------------|
| 1. UNO.      | Tiempo noble        | <i>Downbeat.</i> | Tiempo fuerte                         |
| 2. dos.      | Tiempo malo         | <i>Offbeat</i>   | Tiempo débil no anacrúsico            |
| 3. tres.     | Tiempo no muy noble | <i>Afterbeat</i> | No tan fuerte como el <i>Downbeat</i> |
| 4. (cuatro). | Tiempo miserable    | <i>Upbeat</i>    | Tiempo débil anacrúsico               |

Si bien existe una correspondencia entre los pulsos propuestos por ambos, los de Kirkpatrick *no siempre van a responder al esquema anterior*, ya que es posible tener un

*afterbeat* en un primer tiempo, un *upbeat* en un segundo o un *offbeat* en un cuarto. Más aún, los esquemas propuestos por ambos reflejan espectros dinámicos distintos:

**Harnoncourt**

*ff* > *mp* < *f* > *p*

**Kirkpatrick**

*ff* > *p* < *mp* < *f*

Y es que mientras que el esquema de Harnoncourt presta atención a los tiempos fuertes, para Kirkpatrick lo más importante son los tiempos débiles (*upbeats*), ya que estos sirven de preparación a los tiempos fuertes (*downbeats*). Recordemos que Kirkpatrick señalaba: *El downbeat es historia mientras que el upbeat es experiencia. El downbeat es un resultado, no una causa.* Obviamente, no hay que olvidar que el esquema de Harnoncourt es afectado por otros factores que *gracias a Dios...anulan la monotonía de este sistema.*

Si bien existe una notable diferencia en cuanto a la importancia que poseen los tiempos fuerte y los tiempos débiles en cada autor, ambas concepciones hacen del propio contexto musical la guía más importante a la hora de definir un ritmo en relación al metro regular impuesto.

#### 6.2.6 El Acercamiento Vocal

Recordemos los señalamientos de los autores antiguos respecto a este aspecto. Bach presenta tres enunciados básicos:

1. *El tecladista debe aprender a pensar en términos del canto.*
2. *No hay que perder oportunidad de escuchar un canto artístico.*
3. *De hecho, es una buena práctica el cantar las melodías instrumentales con el fin de lograr su correcta ejecución.*

Por otro lado, Quantz hace del canto uno de los requerimientos necesarios en el músico. Veamos su señalamiento al respecto: *Si alguien posee el talento necesario para la composición, el canto así como los instrumentos, podría decirse, en el más preciso sentido, que ha nacido para la música.*

De los intérpretes contemporáneos, Kirkpatrick es el que se pronuncia en este sentido; y dice:

1. *Toda melodía tiene su origen en las inflexiones de la voz humana.*
2. *Toda ejecución de una melodía instrumental debe de imitar dichas inflexiones.*
3. *Cantar lo que se va a tocar es una de las maneras más sencillas y seguras de entender el contorno melódico de una frase.*
4. *Cantar desarrolla un sentimiento para cada aspecto de la armonía y la tonalidad; además de ser probablemente el factor más importante en la audición de polifonía.*

Como puede verse existe una gran correspondencia entre los señalamientos de Bach y Kirkpatrick. Por ejemplo, para ambos todo instrumentista debe pensar en términos del canto e imitar éste al tocar. Asimismo ambos recomiendan cantar las melodías instrumentales con el fin de lograr una correcta ejecución. En el caso de Quantz, me parece que su recomendación responde también a la necesidad de imprimir un 'sentimiento cantante' a toda ejecución instrumental. Esta impresión se coadyuva asimismo con la comparación entre la música y el habla que Quantz señala, ya que dicha comparación establece de manera implícita las condiciones vocales que el habla implica, y que en consecuencia también deben de encontrarse en la ejecución musical. Quizá, ésta pudiera ser también la visión de Harnoncourt al respecto.

### 6.2.7 Articulación y Fraseo

Comparemos las definiciones dadas por los autores respecto al fraseo :

Kirkpatrick : *Frasear es la acción de unir aquello que debe ir junto y separar aquello que debe ir separado.*

Quantz : *Frasear consiste en evitar separar las ideas que van juntas, asimismo...no ligar aquellos pasajes que contienen más de una frase, y que por tanto hay que separar.*

Como puede observarse ambas definiciones ¡son prácticamente iguales !, es decir, parafraseando a ambos : Frasear es unir lo que va junto y separar lo que debe ir separado. Ahora bien, ¿cómo se puede saber qué va junto y qué separado ? Para Kirkpatrick, *todo el fraseo nace de un sentido vocal o de un gesto de baile.* Por otro lado, recordemos que desde la perspectiva de Quantz la música requiere del mismo tipo de fraseo que el habla : separación matizada de las diferentes unidades, tales como palabras frases y oraciones, que forman el discurso. Esta forma de comprender el fraseo se ve corroborada con la sentencia de Bach *...imagínese a dos o tres personas conversando cada una de las cuales espera que la otra complete sus oraciones antes de introducir las propias.* Como puede observarse, la concepción generalizada del fraseo apunta hacia la necesidad de comprender a la música de manera discursiva ; donde la diferenciación entre las unidades que forman la organización jerárquica global es la clave para un fraseo correcto.

Veamos ahora lo que señalan los autores respecto a la articulación :

Harmoncourt . La articulación es *la unión o separación de notas o pequeños grupos de éstas o figuras.*

Kirkpatrick : *La articulación es la mera separación o conexión de las notas.*

Nuevamente los conceptos de dos autores ¡son iguales ! Más aún, la concepción de la música como un lenguaje retórico ve en la articulación su principal recurso. Veamos :

Quantz considera que la articulación sirve para que *la flauta 'hable con propiedad'*. Por otro lado para Harmoncourt la articulación busca hacer *hablar correctamente a la música barroca.*

Si bien Bach y Quantz no dan definiciones explícitas respecto a la articulación resulta evidente que para ambos ésta consiste también en la unión y separación de notas o grupos de éstas puesto que por un lado Quantz propone diferentes formas de unir o separar los sonidos por medio de algunas sílabas ; y por otro, Bach hace referencia a los recursos básicos de articulación.

Los recursos básicos de articulación son el *ligado* y el *staccato*. Determinar su uso depende básicamente del contexto musical Por ejemplo Bach señala : *En general, las notas detaché aparecen más en los pasajes con saltos.* (En consecuencia, los pasajes que se mueven por grados conjuntos requieren de una articulación en *legato*.) Para Quantz el asunto es exactamente igual, es decir, propone articulaciones con carácter *detaché* en los saltos y articulaciones en *legato* para los grados conjuntos. Por su parte Kirkpatrick sostiene :

1. Las notas que avanzan paso a paso tienen una mayor inclinación a recibir una articulación en *legato*.
2. Los saltos de una línea que avanza paso a paso es probable que exijan la expresión de un *detaché*.

Como podemos observar, ¡todos los autores se manifiestan exactamente igual !



Ahora bien, no obstante los principio anteriores, los autores son conscientes asimismo de que existen otros elementos que influyen en la articulación. Por ejemplo, Bach es consciente de que las articulaciones no pueden estandarizarse. Harnoncourt por su parte señala que la articulación se ve enriquecida por la armonía, el ritmo y el énfasis. Finalmente Kirkpatrick apunta: *Ni el ligado ni el staccato son absolutos. Los grados de ligado y staccato están sujetos a un ajuste continuo, de acuerdo a las condiciones musicales, instrumentales y acústicas.*

### 6.2.8 Dinámica

Recordemos uno de los enunciados más importantes de Quantz: *“Yo estoy convencido de que si se aprende a reconocer los diferentes efectos de las disonancias; si se presta gran atención a la repetición de las ideas, a los notas largas que relevan a las notas rápidas, a los pasajes que aparecen frecuentemente en las cadencias, y a las notas alteradas con sostenidos, becuadros y bemoles las cuales conducen a otras tonalidades: Estoy convencido, afirmo, que uno será fácilmente capaz de adivinar cuando usar Piano, Mezzo Forte, Forte y Fortissimo sin que dichas indicaciones hayan sido previamente escritas.*

Si hiciéramos un análisis de los aspectos a los que se refiere Quantz tendríamos que:

1. El aspecto de mayor importancia en la determinación de los matices es la armonía
2. Posteriormente el ritmo.
3. Y al final la forma.

El peso que poseen las relaciones armónicas en la determinación de los matices de una pieza se debe básicamente a los grados de tensión y distensión que ofrecen dichas relaciones, de la siguiente forma:

a) *A mayor grado de disonancia mayor grado de tensión, y por tanto mayor volumen.*

b) *A mayor grado de consonancia menor grado de tensión, y por tanto menor volumen.*

(Esto mismo puede ser aplicado en el caso del ritmo y la forma, donde la alternancia de ciertas figuras rítmicas, así como de pasajes, va a provocar diferentes grados de tensión)

Esta visión de Quantz es corroborada por Bach con la siguiente frase: *En general, puede decirse que las disonancias deben sonar Forte y las consonancias Piano.*

Para Harnoncourt la dinámica es un elemento de la articulación donde las relaciones armónicas van a jugar un papel de gran importancia. Así, en coincidencia con los autores antiguos señalaba:

1. *Una disonancia debe ser enfatizada siempre, pese a que se encuentre en un tiempo débil o malo.*
2. *La resolución de una disonancia -y cada disonancia en la música barroca implica una resolución- no debe enfatizarse, ya que de otra manera no existiría una ‘resolución’.*

Como puede verse, el principio de *consonancia = menor intensidad* y *disonancia = mayor intensidad* se cumple. Más aún, al ubicar la dinámica dentro del ámbito de la articulación, Harnoncourt señala que los grados de intensidad de ésta van a depender también de aspectos como el ritmo y el énfasis (este último como se verá corresponde a la inflexión)

Ahora bien, Kirkpatrick menciona al lado de la articulación y el fraseo un elemento al cual llama inflexión. *La inflexión es la colocación de varios grados de intensidad y acentuación de acuerdo a las tensiones implicadas por la obra.* La inflexión puede ser llevada, y aquí puede encontrarse el por qué Harnoncourt relaciona a la articulación con la

dinámica, por medio de la articulación o la dinámica. La inflexión se ve afectada por el ritmo y la armonía. (Cabe en este momento hacer un paréntesis y señalar que resulta a veces muy complejo diferenciar hasta que punto cada uno de los elementos musicales puede ser estudiado de manera aislada. No debemos de olvidar que todos los aspectos musicales se relacionan y que en muchos casos lo que para unos autores es parte de un elemento para otros es de uno diferente; no obstante la esencia de ambos sea la misma.) Así pues, la inflexión es, a mi parecer, lo que Harnoncourt llama énfasis, ya que éste es un aspecto que define, o se define, por medio de la articulación y su repercusión es básicamente dinámica.

Para Kirkpatrick la inflexión armónica (también habla de inflexión melódica, la cual no obstante es en gran medida calificada por la armonía) es la de mayor importancia. Su problema consiste en *distinguir los diferentes grados de actividad y pasividad en las notas que componen un acorde*. Y en este sentido el autor hace una sentencia muy parecida a la de Quantz, y dice: *Si se ha entendido el funcionamiento armónico de una pieza no hay necesidad de que se indique donde hacer un crescendo y donde un diminuendo, donde tocar piano y donde tocar forte*. Consecuentemente el esquema dinámico presentado por los demás autores se repite en Kirkpatrick:

- a) *A mayor actividad armónica, mayor volumen.*
- b) *A menor actividad armónica, menor volumen.*

La actividad armónica y su repercusión dinámica no se limita únicamente a las relaciones entre acordes, ésta abarca asimismo las relaciones tonales. Por ejemplo, recordemos que Bach señalaba: *todos los tonos de una melodía que está fuera de la tonalidad deben ser enfatizados, esto sin dejar de tener en cuenta si forman consonancias o disonancias; por otro lado, aquellas que pertenecen a la tonalidad deben tocarse efectivamente en piano*. Es decir, la lejanía o cercanía tonal va a ser un factor que también va a afectar a la dinámica:

- a) *A mayor lejanía tonal, mayor tensión, y consecuentemente mayor volumen.*
- b) *A menor lejanía tonal, menor tensión, y en consecuencia menor volumen.*

Quantz por su parte relaciona a la actividad tonal con la teoría de los afectos y hace énfasis en los posibles 'humores' que cada tonalidad es capaz de expresar. Por ejemplo apunta: *La menor, Do menor, Re sostenido mayor y Fa menor expresan melancolía mucho mejor que otras tonalidades menores*. Para comprender mejor esta sentencia hay que tener en cuenta dos cosas:

1. Que la afinación propuesta por Quantz no es de temperamento igual, lo cual permite que se presenten diferentes grados de tensión armónica entre las tonalidades
2. Que el color tonal es otro de los aspectos que puede influir en la percepción de dichos afectos. Obviamente hay tonalidades más brillantes que otras.

Harnoncourt también es consciente de las tensiones tonales y la repercusión afectiva que implican. Por esto su preferencia por una 'buena' *bien temperada afinación*. Ya que gracias a ésta *si bien es posible tocar en todos los tonos, estos sonarán diferente*.

Por su parte Kirkpatrick hace referencia a la necesidad de diferenciar entre los grados de tensión que se dan no sólo entre los acordes, sino también entre las diferentes tonalidades en las que se mueve una pieza. Para él, *es la vasta organización tonal la que hace posible la construcción de una pieza grande*. En consecuencia mantener los diferentes grados de tensión entre las diferentes tonalidades sobre las que se mueve una pieza va a evitar que *nuestra obra caiga en fragmentos relacionados insuficientemente*.

Como puede verse, el aspecto armónico es el de mayor relevancia para todos los autores en la determinación de los matices de una pieza. Asimismo, el esquema dinámico armónico es en todos igual.

Finalmente cabría recordar que las intensidades, es decir, los grados de tensión y distensión, se pueden expresar por medios diferentes. Por ejemplo para Harnoncourt éstas se expresan básicamente por medio de la articulación, la cual a su vez se ve calificada por la armonía, la dinámica, el ritmo y el énfasis. Por otro lado, para Kirkpatrick estas intensidades se derivan básicamente del aspecto armónico y se expresan por los siguientes medios : la dinámica, la articulación y la agógica. Para comprender mejor esto veámoslo en un cuadro comparativo :

|  |                     |
|--|---------------------|
| <b>Harnoncourt</b>   |                     |
| <i>La articulación se expresa por medio de :</i>             | <i>Armonía</i>      |
|  | <i>Dinámica</i>     |
|  | <i>Ritmo</i>        |
|  | <i>Énfasis</i>      |
| <b>Kirkpatrick</b>   |                     |
| <i>Las intensidades armónicas se expresan por medio de :</i> | <i>Dinámica</i>     |
|  | <i>Articulación</i> |
|  | <i>Agógica</i>      |

Pareciera que los elementos interpretativos son intercambiables y que su posición depende sobre todo de la importancia que cada autor les otorga. Consecuentemente cabría preguntarse : ¿ Es la articulación la que se expresa por medio de las intensidades armónicas o son las intensidades armónicas las que se expresan por medio de la articulación ? A mi parecer ambas alternativas son válidas ya que, como ha sido señalado, ninguno de los aspectos analizados actúa independientemente.

### 6.3 Factores Extramusicales

#### 6.3.1 La Afinación

Si bien la afinación es un aspecto de gran importancia para el estilo barroco, únicamente Quantz y Harnoncourt se ocupan de este aspecto. No obstante, esto nos permite comparar las visiones del pasado con las contemporáneas. Por ejemplo, recordemos que para Harnoncourt no existe una afinación que pueda ser considerada como la 'más correcta'. Para él, *aquello que es correcto para un sistema particular puede considerarse por definición, puro*.

Resulta muy curioso el hecho de que mientras Harnoncourt intenta buscar un sistema de afinación para cada tipo de música, Quantz le apuesta más a la estandarización de la afinación. Sin embargo, es muy interesante ver como finalmente ambos se inclinan por afinaciones temperadas (Quantz recomienda una afinación con quintas pequeñas, mientras que Harnoncourt presta atención al tamaño de las terceras), más no de temperamento igual, las cuales favorecen ciertos tonos o intervalos con el fin de permitir la expresión de las *características tonales*.

#### 6.3.2 Respecto al Tamaño del Ensamble. Balance

En el capítulo 3 habíamos visto que para los autores antiguos el tamaño de un ensamble depende básicamente del balance que se desee, y que éste último se basa a su vez en la idea de hacer que las voces principales sobresalgan. En este sentido teníamos el siguiente esquema de jerarquización :

1. Lo que más debe sobresalir son las voces principales, las cuales generalmente se hallan en las voces superiores
2. Posteriormente hay que destacar las voces graves, ya que estas definen el contexto armónico.
3. Finalmente vienen las voces medias, las cuales cumplen básicamente el papel de relleno

No está demás recordar que este tipo de balance responde sobre todo a las necesidades del 'estilo expresivo o sentimental' (*Empfindsamer Stil*), al cual están más ligados los autores antiguos. Por tanto este tipo de balance no va a responder siempre a las necesidades de todos los estilos que se dieron durante la época barroca.

De los intérpretes contemporáneos, Harnoncourt es quien se expresa al respecto. Para él el tamaño de un ensamble depende básicamente de *la acústica de la sala, la forma musical y los instrumentos*. Obviamente una sala pequeña no va a permitir ensambles grandes, asimismo la calidad acústica de los instrumentos va a influir en este aspecto. Por lo que se refiere a la forma musical, me parece que volvemos al principio de balance mencionado anteriormente ; es decir, dependiendo de las necesidades propias y estilísticas de las obras es que se va a favorecer un cierto tipo de balance. Así por ejemplo, sería absurdo favorecer el tipo de balance propuesto por Quantz a fugas u otras obras polifónicas de J.S. Bach o de Monteverdi ; ya que esta música nada tiene que ver con el 'estilo expresivo'.

Por lo anterior, me parece que es posible asumir a los aspectos señalados por Harnoncourt como guías en la determinación del balance de una pieza.

### 6.3.3 La Técnica

En el capítulo 3 se señalaban los planteamientos que los autores antiguos hacían en este sentido. Como se recordará, la concepción de Bach muestra una intensa relación entre la técnica y la ejecución. De hecho, sus planteamientos nos presentan a la técnica no como un elemento aparte de la interpretación, sino como un aspecto más de ésta. Por ejemplo señalaba : *las digitaciones deben de adaptarse al contexto*. Asimismo, el autor nos plantea la búsqueda de una técnica natural, la cual debe de aprovechar los potenciales físicos y evitar las deformaciones que pudieran crear problemas de tensión en el ejecutante.

Pocos eran los señalamientos de Quantz respecto a la técnica. Quizá, esto se deba a que para él la técnica se encuentra dentro de los factores de interpretación mismos. Por ejemplo, la articulación y el fraseo en la flauta están estrechamente relacionados con la forma de emisión del aire, la cual, es a primera vista, un aspecto técnico.

Harnoncourt considera que la técnica es un aspecto que se ve influido por los factores histórico. Para él, los valores que definen a la 'maestría técnica' han cambiando con el tiempo, las circunstancias y los valores estéticos de cada época. En consecuencia no es posible hablar, desde su punto de vista, de una 'maestrías técnica' que funcione en todos los estilos.

Por su parte Kirkpatrick consideraba que *la técnica es claramente indispensable para el funcionamiento de un intérprete*. En este sentido señalaba tres requerimientos técnicos básicos :

- a) *El completo control de los dedos*. ( El enunciado completo señala . "el completo control de los dedos es necesario tanto en cuestiones de tempo como de matices.")
- b) *La total agilidad y una completa independencia de éstos*.
- c) *La necesidad por la más grande economía de movimiento posible*.

La visión de Bach, Quantz y Kirkpatrick confluye en la siguiente sentencia : La técnica es un elemento vital de la interpretación ya que en muchas ocasiones forma parte o influye en los factores estrictamente musicales.

Ahora bien, en su mayoría las opiniones de los autores hacen referencia a distintos aspectos de la técnica. No obstante, me parece que éstas no se oponen sino se complementan. De tal suerte podríamos decir que existen diferentes aspectos que influyen en el desarrollo de nuestra capacidad técnica. Por ejemplo, podríamos decir que

1. La técnica debe ser natural y hacer uso de las capacidades físicas. (Bach)
2. Hay que buscar la mayor economía de movimientos. (Esta sentencia de Kirkpatrick pareciera ser consecuencia de la anterior de Bach)
3. La completa agilidad y control de los dedos es obviamente necesaria. (Kirkpatrick)
4. El aspecto histórico influye en la valoración de las capacidades técnicas
5. No obstante este último enunciado, a mi parecer, los tres primeros puntos señalados son aplicables a cualquier época y estilo.

#### 6.4 La Interpretación

La interpretación de calidad es el objetivo de todos los autores. Es el lugar al cual están destinados todos los planteamientos que se han llevado a cabo. ¿Qué es pues la interpretación ? Veamos :

Bach señalaba : *La ejecución es la habilidad de hacer consciente al oído, ya sea por medio del canto o los instrumentos, del verdadero contenido y afecto que posee una composición.* Esta 'habilidad' se basa en el manejo de los factores musicales de interpretación hasta ahora mencionados como el fraseo, la articulación, la dinámica, etc.

Quantz por su parte considera que la misión básica del intérprete es *volverse maestros de los corazones de sus escuchas, animar o aquietar sus pasiones, y transportarlos ahora a este sentimiento, ahora a aquél.* También para Quantz, lograr esto depende del manejo correcto de todos los factores mencionados

Harnoncourt señalaba : *una ejecución es sólo fiel al original cuando a la obra se le permite llegar a nosotros más bella y con una expresión más clara ; algo que sucede sólo cuando el conocimiento y el sentido de la responsabilidad se alían con la más profunda sensibilidad musical.* En consecuencia hay que evitar un involucramiento puramente intelectual con la música. Como puede verse, para Harnoncourt el objetivo de la interpretación es reforzar la expresión artística de las obras, presentar de la manera más auténtica y viva el significado de éstas. También para él los diferentes factores de interpretación, tanto musicales (los cuales resultan prioritarios) como históricos, van a ser las guías en este proceso. Sin embargo, como nos ha advertido, nuestro conocimiento de dichos factores debe ser asimilado por nuestra sensibilidad musical con el fin de evitar interpretaciones estériles.

Finalmente Kirkpatrick definía : *La interpretación musical es demostrar la similitud entre lo semejante, la diferencia entre lo que no lo es y las gradaciones de valores entre lo que es más o menos similar.* Para él, los factores musicales (tales como melodía , armonía, ritmo, etc ) también van a ser los que determinen la interpretación de una obra. En coincidencia con Harnoncourt, para Kirkpatrick dichos factores tiene que ser asimilados en el inconsciente, puesto que un puro trabajo intelectual poco funciona en la interpretación

Kirkpatrick considera que la interpretación musical funciona entre dos extremos :

a) *La obra en sí.* Lo cual es fijo y obligatorio.

*b) La contribución del intérprete y las libertades que tiene derecho a tomar*

En consecuencia, existen siempre varias posibilidades de interpretación válidas para cualquier pieza musical.

Veamos el siguiente cuadro comparativo .

| <b>La Interpretación :</b>  |   |  |   |
|---|---|--|---|
| <b>Bach</b>   | <b>Quantz</b>                                       | <b>Harnoncourt</b>                                   | <b>Kirkpatrick</b>  |
| <i>Hace consciente al oído del contenido y afecto de la pieza</i> | <i>Anima o aquieta las pasiones de los escuchas</i> | <i>Debe de presentar a la obra más bella y clara</i> | <i>Demuestra la similitud entre lo semejante y la diferencia entre lo que no es</i> |

Como puede observarse, para los autores la interpretación musical debe hacer patente dos aspectos básicos de las obras : *su significado y su afecto*. En ambos sentidos se manifiestan Bach y Harnoncourt, mientras que Quantz hace referencia a los afectos y Kirkpatrick al contenido.

Por otro lado, para todos los autores la interpretación musical va depender del estudio y asimilación de los factores estudiados. Los factores musicales, tales como el ritmo, tempo, articulación, fraseo, etc. van a ser los más importantes. En el caso de los intérpretes contemporáneos ambos coinciden en que los factores históricos son secundarios.

Finalmente, la necesidad de interiorizar nuestro conocimiento, de hacerlo parte de nuestra sensibilidad musical, es otro aspecto en el que vamos a encontrar coincidencia entre los autores. Así por su por ejemplo Quantz considera más productiva cualquier actividad musical que la lectura de volúmenes y volúmenes de libros. Harnoncourt nos previene contra *el involucramiento puramente intelectual con la música*, y Kirkpatrick nos señala la necesidad de llevar a nuestro inconsciente todo conocimiento.

## CONCLUSIONES

Dado el estudio anterior consideramos que es posible afirmar que :

1. La interpretación musical es un fenómeno temporal en el cual interactúan factores temporales, atemporales y externos.
2. La interpretación musical va a tener como objetivo la presentación sintácticamente correcta del contenido y/o afecto de las obras
3. La calidad de dicha presentación va a depender de la conjunción y manejo de los factores temporales, atemporales y externos; es decir, los factores históricos, musicales y extramusicales.
4. Cada autor posee un enfoque diferente respecto a la importancia de estos factores. Por ejemplo :
  - a) Bach basa su visión interpretativa en cuatro aspectos : la digitación, la ornamentación, la ejecución y el acompañamiento. Si bien en esta tesis hemos tratado de extraer los aspectos interpretativos más importantes, la mayor parte del ensayo esta formado por aspectos teóricos sobre el continuo, los cuales son obviamente más importantes para el autor.
  - b) El tratado de Quantz posee un mayor equilibrio y abarca todos los aspectos fundamentales de la interpretación.
  - c) *Musik als Klangrede* es el libro más curioso de todos. Si bien a lo largo de éste Harnoncourt enfatiza la importancia de los factores históricos, reconoce finalmente que los factores musicales son mucho más importantes.
  - d) Kirkpatrick, al contrario de Harnoncourt, hace notar que si bien los factores históricos son importantes, la base de la interpretación radica en aspectos estrictamente musicales
5. *Los Factores Históricos* únicamente atañen a los intérpretes contemporáneos, y si bien resultan de gran importancia, el conocimiento que estos proporcionan es insuficiente. Por lo tanto, no es conveniente basar la interpretación únicamente en ellos.
- 6 Los factores históricos básicos son
  - a) *El Instrumentario*. Si bien los instrumentos originales pueden ayudar en la presentación de la música del pasado estos no son garantía de una interpretación correcta El uso de instrumentos modernos en la interpretación de música es completamente factible.
  - b) *La Notación que Cada Epoca Posee*. Ya que los signos han cambiado de significado con el tiempo, es de gran importancia saber que es lo que estos significan de acuerdo a su contexto.
  - c) *Las Prácticas Tradicionales de Ejecución*. Conocer estas prácticas puede ayudar en la obtención de un sonido original.
7. *Los Factores Extramusicales* son aquellos que no pueden ser determinados a través del texto musical. Estos son de gran importancia ya que generalmente inciden en los factores estrictamente musicales. Dichos factores son :
  - a) *Las Condiciones Acústicas*
  - b) *El tamaño del Ensemble*
  - c) *La Maestría Técnica*
  - d) *La Afinación*

8. *Los Factores Musicales* son aquellos que pueden ser estudiados a partir del texto musical, y su manejo incide de manera directa en la interpretación. Son los más importantes y pueden clasificarse en seis grupos :

- |                              |                             |                                   |
|------------------------------|-----------------------------|-----------------------------------|
| A) <i>Factores Melódicos</i> | B) <i>Factores Rítmicos</i> | C) <i>Factores Armónicos</i>      |
| a) El Aspecto Vocal          | a) Tempo                    | a) La Inflexión                   |
| b) Articulación              | b) Agógica                  | b) La Estructura Tonal            |
| c) Fraseo                    | c) Metro                    |                                   |
|                              | d) Ritmo                    |                                   |
| D) <i>Dinámica</i>           | E) <i>Balance</i>           | F) <i>La Escritura Idiomática</i> |

9. La *dinámica* y el *balance* son determinados en gran medida por los demás factores musicales.

10. Respecto a la *Escritura Idiomática* cabría decir que la música barroca posee tres recursos básicos en este sentido : *La Inflexión Vocal*, *El Gesto de Baile* y *Las Imitaciones Extramusicales y de Otros Instrumentos*. Dicho de otra manera, toda la música barroca va a estar escrita desde una perspectiva vocal, dancística o programática.

11. Todos los factores, tanto históricos, musicales y extramusicales, se interrelacionan. Ninguno actúa de forma aislada.

12. El cúmulo de conocimiento obtenido en el estudio de los diferentes factores debe ser interiorizado en nuestro inconsciente, y asimilado por medio de imágenes musicales. Un mero estudio intelectual es de poca utilidad.

13. Por lo anterior, el intérprete debe desarrollar dos cualidades básicas :

a) *Capacidad instrumental*. La técnica debe ser un agente que facilite el manejo de los factores interpretativos.

b) *Sentimiento vocal*. Toda melodía barroca posee inflexiones vocales ; por tanto, es necesario desarrollar una capacidad vocal que permita llevar a cabo dichas inflexiones.

14. Para los autores barrocos también resulta necesario que el intérprete desarrolle su capacidad inventiva.

15. La música barroca posee un lenguaje retórico, ya que sigue los mismos elementos que se prescriben en el orador ; a saber : Introducción, Enunciado, Proposición, Argumento, Refutación y Conclusión.



**BIBLIOGRAFIA**

1. Bach, Karl Philipp Emanuel, *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, W.W. Norton & Company New York, 1949.
2. Ferguson, Howard, *Early German Keyboard Music. An Anthology Vol. 2*, Oxford University Press 1968
3. Harnoncourt, Nikolaus, *Baroque Music Today : Music as Speech*, Amadeus Press, Portland Oregon 1988.
4. Kirkpatrick, Ralph, *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, 1953.
5. Kirkpatrick , Ralph *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier*, Yale University Press, New Haven and London 1984.
6. Quantz, Johann Joachim, *On playing the Flute*, Faber & Faber, London 1966
7. Scarlatti, Domenico, *Sixty Sonatas*, Edited in chronological order from the manuscript and earliest printed sources with a preface by Ralph Kirkpatrick, G. Schirmer New York/London.