

3/EJE
2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

GUIA DE ESTUDIO PARA ABORDAR LOS
PEQUEÑOS PRELUDIOS DE
JOHANN SEBASTIAN BACH.

T E S I S
Q U E P R E S E N T A :
EDITH GARCIA LASCURAIN
P A R A O B T E N E R E L T I T U L O D E :
L I C E N C I A D O E N P I A N O

DIRECTOR DE TESIS: MAESTRO LUIS ALFONSO ESTRADA RODRIGUEZ

MEXICO, D. F.

1999

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

A mi madre, quien es una luz en mi vida.

*A mi padre, por enseñarme que nada es imposible,
por difícil que parezca.*

Gracias a los dos.

*Al maestro Néstor Castañeda León,
por ser un guía incomparable,
quien despertó en mí el anhelo por
comprender y hacer música,
y que me ha dado las herramientas para lograrlo.
Gracias por su gran dedicación y amor hacia la vida,
lo cual es para mí un ejemplo constante a seguir.*

*A los maestros
Esperanza Pérez Vázquez,
Olga Ruiz Fernández,
Victoria Espino,
Luisa Durón y
Jorge Pérez Delgado,
a quienes debo gran parte de mi preparación
tanto profesional como humana,
y quienes son para mí grandes amigos*

*A todos los compañeros estudiantes, maestros y trabajadores
que luchan en este momento por que tengamos una
Universidad mejor y un México mejor.*

*Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México
por su nobleza y espíritu de progreso.*

*Gracias a la Escuela Nacional de Música de la UNAM
que me ha brindado todo para poder alcanzar mi meta profesional.*

Muchas personas han intervenido en mi formación personal y profesional, maestros, amigos y familiares, y a todos ellos quiero agradecerles de todo corazón su apoyo.

Gracias al maestro Luis Alfonso Estrada por dirigir este trabajo y por todas sus útiles indicaciones para mejorarlo cada vez. Sin él difícilmente lo hubiese llevado a buen fin.

Gracias al maestro Ricardo Vázquez por su apoyo y amistad durante toda mi carrera.

Gracias a Mickie Vaca por su gran labor dentro de la Escuela Nacional de Música ayudándonos a todos con los trámites escolares.

Gracias a Rogelio Jasso Villazul quien me impulsó a realizar este proyecto y me brindó su apoyo en todo momento, tanto moral como material. Gracias por enseñarme a utilizar el programa *Page Maker*, por prestarme su computadora, por los consejos de redacción y por todo el tiempo empleado en ello. Gracias por su constante ejemplo de superación y su amistad.

Gracias a Douglas Bringas por lograr que no decaiga mi ánimo, y por tantos consejos ofrecidos de manera acertada y en el momento preciso.

Gracias a Jorge Zúñiga por ayudarme a creer en mí una y otra vez.

Gracias a Jordi Torres Latorre por ofrecerme su conocimiento de manera desinteresada ayudándome siempre a salir adelante.

Gracias a Armando Becerra por brindarme su amistad de manera incondicional y ayudarme a realizar una mejor labor musical.

Gracias al maestro José Antonio Ávila por darme la oportunidad de trabajar con él y con el Coro de la Escuela Nacional de Música, lo cual es para mí una gran experiencia.

Gracias al maestro Jorge Pérez Delgado por el tiempo brindado para explicarme el uso de las computadoras.

Gracias al maestro Francisco Viesca por apoyarme dentro de la labor musical con tanto entusiasmo.

Gracias a todos los maestros con los que tomé clase dentro de mi carrera por ofrecerme sus conocimientos y su motivación profesional.

Gracias a la vida por darme la oportunidad de vivirla.

Gracias a mis padres, Elizabeth y Sergio por todo el amor y la enorme paciencia que han tenido conmigo.

Gracias a mi hermana Elizabeth por sus valiosas apreciaciones musicales; a Miryam por sus consejos sobre la vida; a Alma por enseñarme la paciencia y a Nohemí por estar aquí.

Gracias a David Gómez Téllez y a José María Serralde por prestarme sus computadoras.

Gracias al maestro Salvador Rodríguez por permitirme imprimir en su computadora los ejemplos musicales de este trabajo. Sin su apoyo difícilmente los hubiese podido incluir.

Gracias a mis compañeros y amigos de carrera por su apoyo y estímulo constante.

Gracias a mis alumnos por compartir conmigo su entusiasmo por la música.

Gracias a la familia Cuervo Chargoy por su apoyo incondicional.

Gracias a los maestros Leticia Armijo y Pablo Treviño por sus asesorías dentro del laboratorio de cómputo y por ayudarme a llevar a buen fin mi trabajo.

Gracias a los maestros de la Escuela Superior de Música por enseñarme nuevas maneras de enfocar el quehacer musical. Gracias al maestro Francisco Téllez, Hanna Hippaka, Armando Cruz, Eduardo Piastro, Antonio Servín y Arturo Valadez.

Debo agradecer a muchas personas más. Gente que me ha ofrecido buenos momentos, lecciones, entusiasmo y amistad. A todos ellos, gracias por todo.

ÍNDICE

<i>Dedicatoria</i>	<i>i</i>
<i>Agradecimientos</i>	<i>vii</i>
INTRODUCCIÓN.....	5
I. ACERCAMIENTO A LOS <i>PEQUEÑOS PRELUDIOS</i> DE JOHANN SEBASTIAN BACH.....	8
I.1 Qué es un preludio	9
I.2 Los <i>Pequeños Preludios</i>	12
I.3 Grupos en los que podemos reunir a los <i>Pequeños Preludios</i> de acuerdo con sus características musicales	21
II. CLAVECÍN, CLAVICORDIO Y PIANOFORTE.....	25
II.1 Clavecín	26
II.2 Clavicordio	30
II.3 Pianoforte	32
III. DINÁMICA.....	37
III.1 Dinámica en los <i>Pequeños Preludios</i>	39
III.1.1 Inflexiones dinámicas graduales o paulatinas.....	40
III.1.2 Dinámica estructural.....	44
IV. TEMPO.....	48
IV.1 Sugerencias para establecer un tempo adecuado para cada Preludio	49
IV.1.1 Figuras rítmicas.....	49
IV.1.2 Carácter.....	52
IV.1.3 Estructura melódica y armónica.....	54
IV.1.4 Habilidad y sensibilidad musical del intérprete.....	56

V. FRASEO Y ARTICULACIÓN.....	58
Primera parte	
V.1 Qué es frase	59
V.2 Qué es fraseo	59
V.3 Cómo distinguir el principio y el final de una frase	60
V.3.1 Silencios.....	61
V.3.2 Marcha armónica.....	62
V.3.3 Imitaciones.....	63
V.3.4 Bajo continuo.....	64
V.3.5 Progresión melódica.....	65
V.3.6 Fusión de frases.....	66
V.3.7 Superposición de frases.....	67
V.3.8 Fraseo de grandes partes.....	67
V.4 Recomendación final	68
Segunda parte	
V.4 Qué es articulación	71
V.5 Ligaduras y puntos escritos por Bach	71
V.5.1 Puntos o <i>staccato</i>	72
V.5.2 Escalas ligadas.....	72
V.5.3 Grupos de dos sonidos ligados.....	73
V.5.4 Retardos y apoyaturas.....	73
V.6 Sugerencias de articulación (<i>legato</i>)	74
V.6.1 <i>Cantabile</i>	74
V.6.2 Grados conjuntos.....	75
V.6.3 Movimiento lento.....	75
V.6.4 Arpeggios finales.....	75
V.6.5 Dieciseisavos.....	77

V.7 Sugerencias de articulación (<i>staccato</i> y <i>non-legato</i>)	77
V.7.1 Bajo continuo.....	77
V.7.2 Acordes.....	78
V.7.3 Saltos.....	79
V.8 Sugerencias de articulación (combinación de <i>legato</i> y <i>staccato</i>)	79
V.8.1 Saltos y grados conjuntos.....	79
V.8.2 Combinación de figuras rítmicas y recursos melódicos.....	79
V.8.3 Regiones.....	80
V.9 Recomendación final	81
VI. ORNAMENTACIÓN	83
VI.1 Qué son los ornamentos	84
VI.2 Función de los ornamentos	84
VI.3 Reglas generales para la interpretación de los ornamentos	85
VI.4 Tabla de Ornamentos de J. S. Bach	87
VI.5 Trinos	88
VI.5.1 Trinos con y sin preparación.....	88
VI.5.2 Inicio.....	90
VI.5.3 Rapidez de los trinos.....	91
VI.5.4 Terminación.....	92
VI.5.5 <i>Praltriller</i> (trino corto o trino compacto).....	92
VI.6 Mordente	94
VI.7 Grupeto o cadencia	95
VI.8 Apoyatura	96
VI.9 Ornamentos compuestos	98
VI.9.1 Apoyatura con trino o medio trino.....	98
VI.9.2 Apoyatura con mordente.....	98
VI.9.3 Trino con mordente.....	99
VI.9.4 Trino ascendente y trino descendente con grupeto.....	99
VI.9.5 Entre trino y grupeto.....	101

VI.10 Acordes quebrados	102
VI.11 Ornamentos que pueden ser añadidos	104
VII. ESTUDIO MELÓDICO, RÍTMICO Y ARMÓNICO	106
VII.1 Importancia del estudio musical fuera del instrumento	107
VII.2 Estudio melódico	108
VII.2.1 El papel del canto en el estudio melódico.....	108
VII.2.2 El fraseo.....	110
VII.2.3 El papel expresivo de los intervalos.....	111
VII.2.4 Esqueleto melódico y elaboración melódica.....	112
VII.2.5 Movimiento y espacio asociados a la melodía.....	116
VII.3 Estudio rítmico	118
VII.3.1 El papel del movimiento en el estudio rítmico.....	118
VII.3.2 Cambios de duración de las figuras rítmicas.....	119
VII.3.3 El compás y las partes que lo conforman.....	120
VII.3.4 Unidades rítmicas indivisibles o sílabas rítmicas.....	125
VII.3.5 Polifonía rítmica.....	130
VII.3.6 Diferencias entre metro y ritmo.....	132
VII.3.7 Expresión del ritmo.....	133
VII.4 Estudio armónico	135
VII.4.1 Bajo continuo.....	135
VII.4.2 Base armónica.....	138
VII.4.3 Expresión de la armonía.....	141
VII.5 Integración final	142
BIBLIOGRAFÍA	146
DISCOGRAFÍA	149
EDICIONES DE LOS <i>PEQUEÑOS PRELUDIOS</i>	150

INTRODUCCIÓN

Los *Pequeños Preludios* de Johann Sebastian Bach son piezas cortas que se abordan durante los primeros años de aprendizaje del piano o clavecín. El programa de piano de los niveles inicial y básico de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México se encuentra dividido en unidades, cada una con diferentes secciones de acuerdo con la época musical. En la sección de *Literatura Polifónica* se indica, para las primeras cuatro unidades, el estudio del primer libro de Ana Magdalena Bach, y para las cuatro unidades siguientes los *Pequeños Preludio y Fugas*. Cada unidad comprende un semestre, por lo tanto los preludios se abordan durante el tercero y cuarto años de estudio.

A diferencia del clavecín y clavicordio, cuyo mayor número de obras a estudiar lo constituye la música antigua y barroca, en el piano la obra de Bach conforma el inicio histórico de su repertorio, y debido a las características específicas de esta música, así como a las diferencias entre los tres instrumentos, se hace necesaria una guía que ayude al estudiante a resolver los diversos aspectos requeridos para su interpretación.

El presente trabajo se enfoca en los *Pequeños Preludios*, pero las indicaciones pueden ser aplicadas de la misma manera a diferentes obras para teclado de Bach.

Cada preludio es una obra maestra que plantea un problema nada fácil de resolver: Requieren del ejecutante un buen nivel interpretativo y técnico, un conocimiento básico de la armonía y contrapunto, las bases del solfeo y un oído bien entrenado.

La motivación principal que me llevó a realizar este trabajo fue darme cuenta de cuán difícil resulta interpretar cada uno de estos preludios, cuántos aspectos musicales, teóricos y técnicos deben ser controlados y manejados por el intérprete, además del gusto que me produjo redescubrir estas obras, al final de mis estudios en la Escuela Nacional de Música.

En este trabajo se estudiarán cuatro puntos fundamentales dentro de la interpretación barroca: la dinámica, el tempo, el fraseo y la articulación (los agrupamos en un solo capítulo por su estrecha relación) y las bases de la ornamentación. He elegido estos aspectos ya que ninguno de ellos se encuentra explícito en las partituras originales: no encontramos instrucciones dinámicas ni de tempo, sólo muy pocas ligaduras de articulación pero ninguna

de fraseo, y la ornamentación, aunque sí está indicada, es por medio de signos que requieren ser interpretados.

En el capítulo I ACERCAMIENTO A LOS *PEQUEÑOS PRELUDIOS DE JOHANN SEBASTIAN BACH*, definimos brevemente qué es un preludio así como la historia de esta forma musical; mencionamos a cada uno de los 19 preludios con su número de clasificación y la tonalidad en la cual se encuentran, y los agrupamos en ocho grupos diferentes de acuerdo con sus características musicales. Esto puede ser muy útil para que el estudiante elija los preludios que va a estudiar con base en lo que requiera desarrollar.

En el capítulo II CLAVECÍN, CLAVICORDIO Y PIANOFORTE, y a manera de introducción para el siguiente capítulo, explicamos cómo está construido cada uno de estos instrumentos, sus similitudes y diferencias y la dinámica propia de cada uno de ellos.

El capítulo III DINÁMICA, se ha escrito pensando en que con frecuencia los preludios se tocan al piano, muchas veces sin tener conciencia de que en él podemos realizar una dinámica diferente a la de los instrumentos de teclado para los que fueron escritos, el clavecín y el clavicordio, y esto conlleva a graves errores de interpretación. En este capítulo se ofrecen algunas sugerencias para interpretar los preludios en el piano en las cuales se trata de respetar e imitar la dinámica de los instrumentos anteriores, y al mismo tiempo de aprovechar los recursos del piano.

En el capítulo IV TEMPO, damos algunas sugerencias para establecer una velocidad adecuada para cada preludio y para cada intérprete, partiendo de la base de que el tempo no puede ser absoluto, sino que varía y es flexible, dependiendo del tipo de obra, del ejecutante y de la música.

El capítulo V FRASEO Y ARTICULACIÓN se encuentra dividido en dos partes. En la primera parte hablamos sobre el fraseo. Aquí tratamos de ayudar al estudiante a comprender en dónde comienza y finaliza una frase y cómo puede delimitarlas, ya sea en la partitura por medio de corchetes cuadrados, o al momento de tocar (y que es lo que más nos interesa), por medio de respiraciones.

En la segunda parte se habla sobre los que a veces es llamado fraseo interno y que muchos autores prefieren llamar articulación para evitar confusiones con el fraseo. Se analizan las ligaduras y puntos escritos por Bach en los preludios, y posteriormente sugerimos diferentes articulaciones, las cuales pueden ser implementadas a lo largo del preludio.

En el capítulo VI ORNAMENTACIÓN, comenzamos dando recomendaciones generales sobre la manera de interpretar los ornamentos, y después se estudian los 13 adornos que Bach dejó anotados en la Tabla de Ornamentos que escribió para su hijo mayor Wilhelm Friedemann, así como los que aparecen en los *Pequeños Preludios* pero no están en la tabla.

Para finalizar, en el capítulo VII ESTUDIO MELÓDICO, RÍTMICO Y ARMÓNICO, mostraremos una guía de estudio que abarca desde el momento en que el estudiante toma la obra entre sus manos y decide tocarla, hasta la interpretación final, a través de los tres elementos constitutivos de la música: melodía, ritmo y armonía. Los cuatro puntos estudiados anteriormente servirán como base teórica y musical.

Considero que este capítulo es fundamental para cada intérprete, ya que a través de él se pretende fomentar una manera reflexiva de estudiar, en la que el desarrollo de la sensibilidad y del oído musical se coloquen en primer lugar. Una de las labores principales del maestro, desde mi punto de vista, es enseñar al alumno a estudiar, ofrecerle herramientas para que desarrolle su capacidad intelectual, motriz y emocional, y la pueda poner al servicio de la música. Los ejercicios que aquí se sugieren se encuentran encaminados a lograr que el alumno se dé cuenta por sí mismo de las necesidades de interpretación que requiere cada obra, y aunque aquí nos referimos a los *Pequeños Preludios*, cada sugerencia es igualmente válida para cualquier pieza musical.

Queremos lograr que el alumno aproveche mejor el tiempo de estudio para obtener calidad musical, en primer lugar y, a través de ella, desarrollo técnico. Es importante que el estudiante aprenda a ser un buen crítico de su propio trabajo y de lo que escuche, y esto se adquiere teniendo bases musicales sólidas que cimienten sus conocimientos. El estudio metódico de la melodía, el ritmo y la armonía es la herramienta que nos ayuda a lograr este objetivo, el cual pretendemos fomentar aquí.

**

*

ACERCAMIENTO A LOS *PEQUEÑOS PRELUDIOS*
DE JOHANN SEBASTIAN BACH

I.1 Qué es un preludio

I.2 Los *Pequeños Preludios*

I.3 Grupos en los que podemos reunir a los *Pequeños Preludios* de acuerdo con sus características musicales

1.1 Qué es un preludio

Con frecuencia utilizamos la palabra preludio dentro del ámbito musical para referirnos a obras específicas que llevan ese título, pero, ¿qué es un preludio?

El diccionario define preludio como: "Introducción, principio, comienzo", y el acto de preludiar como: "Probar, ensayar el instrumento o la voz antes de comenzar a tocar o cantar./ Preparar o iniciar una cosa, darle entrada".

El preludio es una pieza instrumental de duración breve, forma libre y conformada por un solo movimiento que se toca al principio de algún evento o como introducción a alguna obra más larga. Nos prepara para escuchar y nos invita a estar atentos.

El preludio surge de la improvisación que realizaban de manera libre, sin reglas estrictas y sin tener que seguir alguna partitura, los instrumentistas de laúd y de teclado. Tocaban a placer acordes y arpeggios para comprobar la afinación de su instrumento, para calentar sus músculos, o para dar el tono al cantante o al grupo con el cual iban a tocar posteriormente en ensamble. El organista de iglesia también contaba con un momento libre antes de iniciar la liturgia durante el cual podía desarrollar motivos y acordes, quizá relacionados con alguna parte musical que se fuera a cantar después, o bien con una obra de su propia creación. En ambos casos los músicos preludiaban, preparaban a sus oyentes para la siguiente parte.

Básicamente encontramos tres tipos de preludios:

1. Preludios que no cuentan con ninguna obra escrita obligada a la cual anteceder, y por lo tanto se utilizaban para diferentes piezas que estuvieran en el mismo modo.
2. Preludios que antecedian a una pieza obligada.
3. Preludios libres, sin pieza posterior.

La mayoría de los primeros preludios escritos de los cuales tenemos noticia son del primer tipo y sus orígenes se remontan al siglo XV. Los cinco preludios más antiguos que han sobrevivido datan de 1448, escritos en tablatura y compuestos por Adam Ileborgh, un monje y rector de Stendal. En ellos, la mano derecha lleva un movimiento libre y florido, mientras que la izquierda trabaja con voces que se mueven más lento.

En Alemania, en este mismo siglo, Conrad Paumann escribe su obra *Fundamentum organisandi*. En los preludios que se encuentran aquí, Paumann introduce un elemento adicional en comparación con los de Heborgh al combinar el movimiento florido para la mano derecha pero con acordes sostenidos para la mano izquierda, creando un concepto más armónico.

Contamos con un mayor número de obras provenientes del siglo XVI gracias al perfeccionamiento de la escritura musical y al desarrollo armónico. Por ejemplo, los alemanes Leonhard Kleber y Hans Kotter nos legaron sus preludios, que aunque no son más largos que los de sus predecesores, tienen ya un claro sentido armónico.

En toda Europa se escribieron muchas piezas de tipo improvisado que se agrupaban juntas y cuyos títulos indicaban el modo que establecían, pero llamarlas “preludio” o “*praeambulum*” se restringió al norte de Europa, por lo cual encontramos piezas compuestas con el mismo estilo pero que llevan diferentes nombres.

En Italia, por ejemplo, los nombres se utilizaban de manera arbitraria, como *intonazione*, *ricercare* o *toccata*. Con el tiempo y la práctica musical, cada obra evolucionó y cobró características propias. Los compositores italianos más reconocidos son Andrea y Giovanni Gabrieli, quienes inician sus piezas con acordes sostenidos alternando con pasajes rápidos.

En España, Luis Venegas de Henestrosa los llama *entradas*, y provenientes de Inglaterra tenemos numerosos ejemplos de William Byrd y John Bull.

Durante el siglo XVII se continuó escribiendo preludios cortos en el estilo improvisado. Existen ejemplos de J. E. Kindermann, las *toccatas* que se interpretaban antes de las misas de Girolamo Frescobaldi y los trabajos de Johann Kaspar Kerll y Johann Pachelbel.

El segundo tipo de preludio, con una pieza obligada posterior como una fuga o una *suite* adquiere mayor importancia durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, es decir, durante la época de Bach. En Alemania el preludio y fuga se impuso como una de las formas principales, la cual evolucionó, desde las primeras obras de Jacob Praetorius hasta las de J. S. Bach.

Las primeras composiciones de este tipo son formas bipartitas en las que después de una sección corta de acordes, se presenta una fuga con un solo sujeto. Esta forma se amplió en los preludios y fugas de compositores del norte de Alemania como Heinrich Scheidemann y Franz Tunder al añadir un postludio después de la sección fugada de acordes.

Más tarde, Dietrich Buxtehude, a quien Bach admiraba profundamente, enriqueció esta forma única al aumentar el número de secciones libres y fugadas creando la *toccatà*. Esta forma fue practicada por compositores como Georg Böhm, quien fuera maestro de Bach, y Johann Krieger.

La forma preferida por J. K. F. Fischer y J. S. Bach, sin embargo, fue el prelude y fuga en dos movimientos, a pesar de ser el menos popular. *El Clave Temperado* de Bach conforma uno de los ejemplos más importantes y hermosos que conocemos.

Mientras que el prelude y fuga fue casi únicamente compuesto en Alemania, el prelude unido a una serie de danzas que se llama *suite*, se extendió a lo largo de toda Europa. Tenemos ejemplos de Arcangelo Corelli, Henry Purcell y Georg Friedrich Händel. Los preludios de la *suite* tienden a ser más ligeros, exceptuando los de las *suites* de Bach.

El estilo improvisado que dio origen al prelude, en muchas de estas piezas ha desaparecido y ha dado lugar a un orden y a una meticulosidad mayor por parte de los compositores. El intérprete no cuenta ya con tanta libertad dentro de estas obras, mas bien su labor es tocarlas tal y como se encuentran escritas.

Pero de cualquier manera existen preludios en los que el intérprete elige el tiempo y la duración de los sonidos, son los *Préludes non mesuré* franceses, en los cuales el compositor evita proporcionar cualquier medida rítmica o compás. Entre los compositores más sobresalientes se encuentran Louis Couperin, Lebègue, Jean Henri D'Anglebert y Jean-Philippe Rameau.

Un caso especial son los preludios de François Couperin, quien aunque nunca escribió *Préludes non mesuré* como tales, seguramente buscaba un efecto improvisado en los ocho preludios que se encuentran en su obra *L'art de Toucher le Clavecin*. Tienen compás, pero él mismo indicó que debían tocarse en un estilo más bien libre, además de que podían tocarse con o sin obra posterior, y esto nos lleva a la tercera clase de preludios, el que es independiente y al que pertenecen los *Pequeños Preludios*.

Bach escribió estos preludios pensando en enseñar a los jóvenes, entre ellos a sus hijos. Se trata de piezas breves de un solo movimiento y sin obra posterior. El estilo improvisado ha desaparecido de ellos, ya que son piezas escritas, con medida y con una forma determinada.

Si recordamos la definición que dimos al principio, nos dice que un prelude es una "introducción, principio, comienzo", y realmente la obra que aquí estudiamos es una introducción, un comienzo para el estudio del teclado.

La mayoría de los preludios son formas unitarias, y sólo algunos utilizan la forma bipartita. Estos últimos son versiones anteriores a las *Invenções*, las cuales son claramente piezas independientes.

Después de Bach, la forma de preludio cayó prácticamente en desuso, hasta que la volvieron a retomar compositores como Frederic Chopin (1810-1849), Claude Achille Debussy (1862-1918), Alexander Scriabin (1872-1915) y Dimitri Shostakovich (1906-1976) entre otros, quienes estudiaron la obra de Bach y, siguiendo su ejemplo, nos dejaron verdaderas obras de arte, cada una con su estilo personal.

1.2 Los Pequeños Preludios

J. S. Bach fue un músico quien no sólo se interesó en la composición y en la interpretación, sino que también dedicó gran parte de su tiempo a la formación musical de jóvenes, iniciándolos sobre todo en la composición y en el teclado. Entre sus alumnos se encuentran sus propios hijos y su esposa Ana Magdalena, junto con músicos que destacaron posteriormente.

Bach, según lo relata su primer biógrafo, Johann Nikolaus Forkel en su libro *Juan Sebastian Bach*¹ comenzaba por enseñar la manera de pulsar el teclado de una manera precisa y clara a través de diversos ejercicios, pero sucedía que cuando sus alumnos se cansaban de estos, Bach tomaba un cuaderno y escribía sencillas piezas breves que trataban el mismo problema en una forma más musical y expresiva. Posteriormente, el maestro retomaba las piezas de la clase y las transformaba en obras hermosamente terminadas que recibieron el nombre de *Pequeños Preludios*.

En la sección 1.1 Qué es un preludio, vimos cómo estos preludios son independientes, no preludian ninguna obra, son, por decirlo así, autosuficientes. Su contenido musical consta de escalas, arpeggios y acordes. Las progresiones armónicas son claras, y las modulaciones que se presentan son a tonos vecinos. El carácter improvisado ha cedido su lugar a una forma organizada, y siempre se trata de preludios con medida.

Las primeras composiciones didácticas datan de 1720, fecha en la cual su hijo mayor, Wilhelm Friedemann Bach contaba con nueve años de edad, lo cual quizá fue un estímulo que llevó a su padre a realizar este tipo de piezas.

¹ J. N. Forkel, *Juan Sebastian Bach*, 5ª.ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp.216.

W. F. Bach tenía un cuaderno de música llamado *Clavier-Büchlein* (Librito de Teclado) en el cual J. S. Bach anotaba las composiciones que su hijo debía estudiar, y aquí Wilhelm dio sus primeros pasos en la composición, ya que algunas obras son de su puño y letra. También en este cuaderno insertaban, aunque son las menos, obras que les interesaban de algún otro compositor destacado, entre ellos Georg Phillip Telemann.

En la primera página del *Clavier-Büchlein*, Bach da una explicación sobre las notas y las claves. Desde el inicio maneja una extensión de cuatro octavas y ocho claves diferentes (violín, soprano, mezzosoprano, contralto, tenor y tres clases de claves para bajo). Después viene la famosa tabla sobre los adornos, la cual se incluye en la mayoría de las ediciones actuales. Esta tabla parece haber sido adaptada del cuadro que aparece en las *Pièces de Clavecin* de Jean Henri D'Anglebert, lo que muestra el conocimiento que tenía Bach acerca de la ornamentación francesa. La siguiente página, que lleva el encabezado **I.N.J.** (*In Nomine Jesu*) contiene la primer pieza corta en do mayor, el *Applicatio BWV 994*. Esta obra no pertenece a los *Pequeños Preludios*, pero es importante porque es la única en la cual Bach dejó escrita la digitación.

En el *Clavier-Büchlein* vamos a encontrar muchas piezas diversas, como preludios de coral, corales, danzas, etc., algunas de las cuales pasaron a formar parte de obras más largas. En este trabajo sólo mencionaremos los *Pequeños Preludios*².

Cada obra de Bach se acompaña con las siglas BWV, que son la clasificación que Wolfgang Schmieders les dio y significa *Verzeichnis der Musikalischen von J. S. Bach* (Catálogo de las obras de J. S. Bach) seguidas de un número que indican la colocación de cada una y la tonalidad en la cual se encuentran.

Desde que fueron redescubiertos los *Pequeños Preludios*, su interpretación se ha convertido en un punto de convergencia de cualquier ejecutante que se acerque de manera seria al estudio del clavecín, clavicordio o del piano.

A continuación mencionaremos cada uno de los preludios, su tonalidad y en los casos en los que contemos con la información, la fuente de la cual provienen.

2 Para un compendio general de las obras contenidas en el *Clavier-Büchlein* ver K. Geiringer, *Johann Sebastian Bach-La culminación de una era*, London, Oxford University Press, 1966, p.284-289, y *The New Grove Dictionary*, ed. Por Stanley Sadie, London, Macmillan, 1979, vol.1, p.832-834.

El primer preludio que aparece en el *Clavier-Buchlein* después del *Applicatio* se encuentra también en do mayor, y es característico por todos los adornos que presenta.



Ej.1 Preludio BWV 924 en do mayor.³

Después, intercalados con diversas obras, se encuentran cuatro preludios más.



Ej.2 Preludio BWV 926 en re menor

³ Este preludio contiene diferentes adornos, razón por la cual W. F. Bach lo transcribió posteriormente facilitando la versión. El número de colocación que recibió este nuevo preludio es BWV 924^a.



Ej.3 *Preludio BWV 927 en fa mayor*⁴



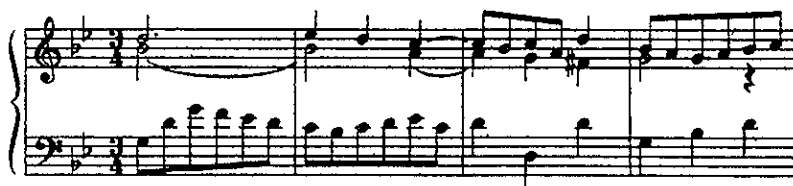
Ej.4 *Preludio BWV 930 en sol menor*

⁴ Copiado por Wilhelm Friedemann Bach, y según el Dr. Wolfgang Plath, incluido en fecha posterior (ver K. Geiringer, *Johann Sebastian Bach-La culminación de una era*, London, Oxford University Press, 1966, p.318, nota 20).



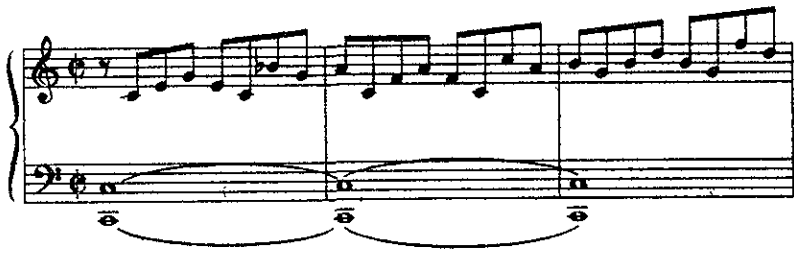
Ej.5 Preludio BWV 928 en fa mayor

Después se incluyó una *suite* en sol menor de G. H. Stölzel, y Bach añadió un trío al minuet de la *suite*.

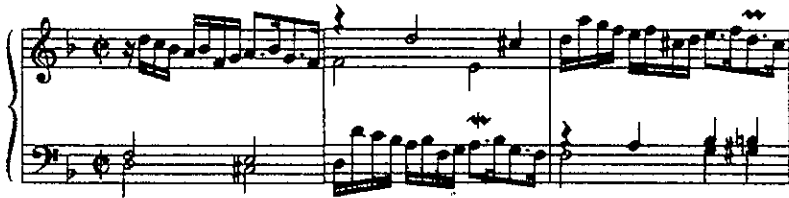


Ej.6 Trío BWV 929 en sol menor

Los primeros cinco preludios, más el trío, junto con cinco preludios de los cuales se han perdido sus autógrafos pero que fueron conservados por un alumno de Bach, el cantor Johann Peter Kellner bajo la colocación *BWV 939 al 943*, y con el *Preludio BWV 999 en do menor*, fueron publicados a mediados del siglo XIX por el editor F. K. Grienpenkerl con el título *Zwölf kleine Präludien (Doce Pequeños Preludios)*.



Ej.7 Preludio BWV 939 en do mayor



Ej.8 Preludio BWV 940 en re menor



Ej.9 Preludio BWV 941 en mi menor



Ej.10 *Preludio BWV 942 en la menor*



Ej.11 *Preludio BWV 943 en do mayor*



Ej.12 *Preludio BWV 999 en do menor*

Y por último se encuentran otros seis preludios ordenados por J. N. Forkel. Estos no figuran en el *Clavier-Büchlein* y los originales se han perdido. Son más elaborados que los anteriores ya que hacen uso de la forma binaria que Bach empleó en sus sonatas y *suites*. El título bajo el cual se publicaron se encuentra en francés: *Six Preludes a l'usage des Commençants*.



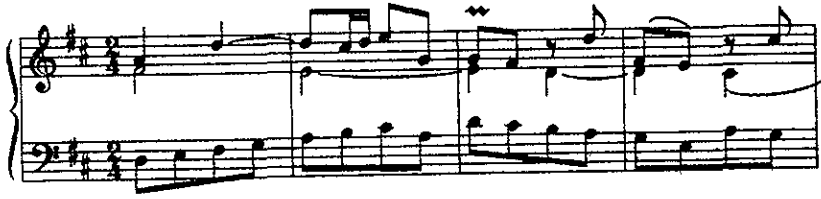
Ej.13 Preludio BWV 933 en do mayor



Ej.14 Preludio BWV 934 en do menor



Ej.15 Preludio BWV 935 en re menor



Ej.16 *Preludio BWV 936 en re mayor*

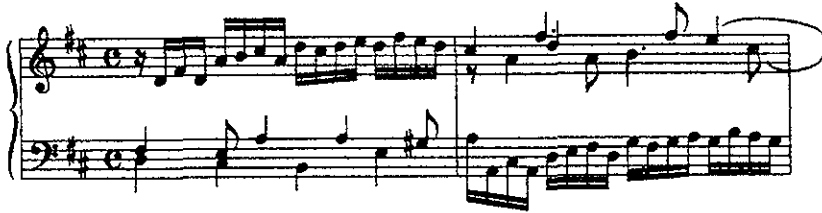


Ej.17 *Preludio BWV 937 en mi mayor*



Ej.18 *Preludio BWV 938 en mi menor*

El *Preludio BWV 925 en re mayor* fue escrito por Wilhelm Friedemann entre 1725 y 1726 y se encuentra también en el *Clavier-Büchlein*.



Ej.19 *Preludio BWV 925 en re mayor*

I.3 Grupos en los que podemos reunir a los *Pequeños Preludios de acuerdo con sus características musicales*

Tomando en cuenta los recursos musicales que Bach utilizó en cada prelude, los podemos agrupar para establecer las semejanzas que existen entre ellos. De esta manera el estudiante podrá elegir un prelude de cada grupo y abordar diferentes aspectos enriqueciendo así su práctica musical, o bien comprenderá los recursos más utilizados en general dentro de la música barroca y en particular en la música de Bach.

GRUPO I: Preludios que utilizan arpeggios imitando el estilo punteado del laúd

El laúd es un instrumento de cuerda punteada, muy popular en la época barroca y anterior, que se tocaba jalando cada cuerda mediante un plectro o con los dedos. Por lo general se tocaban las notas del acorde una por una, en forma de arpeggio. Los siguientes preludeos rememoran esta práctica.

Preludio BWV 924 en do mayor

Preludio BWV 939 en do mayor

Preludio BWV 999 en do menor (de hecho, este preludeo es original para laúd).

GRUPO 2: Preludios que recuerdan alguna danza

Durante la época barroca las danzas formaban parte del repertorio musical de cualquier intérprete, y los compositores se esmeraban en escribir música de este tipo. Sin que Bach lo declare en la partitura, podemos equiparar los siguientes preludios a alguna danza por su carácter y el compás en el cual están escritos.

Preludio BWV 942 en la menor, escrito en 9/8 y que asemeja a una gigue.

Preludio BWV 929 en sol menor, escrito como complemento a un minuet.

GRUPO 3: Preludios a dos voces

La polifonía o contrapunto, es decir, escribir a varias voces, fue un recurso muy utilizado por Bach. De hecho, se le reconoce como uno de los grandes contrapuntistas de todos los tiempos. En los siguientes preludios, las dos voces son igualmente importantes, por lo que el intérprete debe estar muy atento a darles el mismo trato musical. Son piezas formativas para después abordar las *Invenções*.

Preludio BWV 926 en re menor

Preludio BWV 934 en do menor

Preludio BWV 935 en re menor

Preludio BWV 937 en mi mayor

Preludio BWV 938 en mi menor

Preludio BWV 930 en sol menor (las dos partes de este preludio inician a dos voces, y sólo en las secciones cadenciales, compases 11 al 16, y compases 39 al 42, se añaden dos voces más).

GRUPO 4: Preludios a tres voces

En estos preludios Bach maneja tres voces dándole a cada una la misma importancia. Son muy buenos antecedentes para las *Sinfonías*. Recomiendo estudiarlos después de haber abordado algunos preludios del grupo 3.

Preludio BWV 925 en re mayor

Preludio BWV 936 en re mayor

Preludio BWV 940 en re menor

Preludio BWV 941 en mi menor (del compás 1 al 10, y del compás 19 al 22 trabaja con tres voces; del 11 al 18 sólo con dos).

GRUPO 5: Preludio en estilo fugado

Como dijimos en la primera parte de este capítulo, la fuga es una forma a la cual se recurrió mucho durante la época barroca. Una fuga es una obra polifónica que puede estar escrita desde dos hasta el número de voces que el compositor elija. Para el teclado, podemos considerar que una fuga a cinco voces es ya muy difícil.

En la fuga se presenta un tema llamado sujeto en cualquiera de las voces. Este tema es imitado por una segunda voz, mientras que la primera realiza otra línea melódica llamada contrasujeto. Cada voz que entra inicia con el sujeto, y puede o no presentar al contrasujeto, dependiendo de la extensión de la pieza.

El preludio que a continuación citamos rememora una fuga a tres voces, en la cual cada nueva voz que entra toma el sujeto presentado por la primera.

Preludio BWV 943 en do mayor

GRUPO 6: Preludios que alternan un *tutti* con un *solo* al estilo del *Concerto Grosso*

Un *Concerto Grosso* es una obra orquestal en la cual alterna un *tutti* con un *solo*. Cuando hablamos de *tutti* nos referimos a la mayoría o al total de los instrumentos de una orquesta, que contrastan con el *solo*, es decir, un instrumento que funciona como solista en ese momento. El juego dinámico que escuchamos es de piano-forte, o si lo queremos pasar a términos de pintura, luz-oscuridad.

En el teclado se puede crear la ilusión de un aumento de sonoridad mediante el uso de más notas al mismo tiempo que contrastan con partes más ligeras a una o dos voces.

En estos preludios encontramos secciones definidas de acordes que contrastan con las secciones a pocas voces.

Preludio BWV 927 en fa mayor

Preludio BWV 933 en do mayor

Preludio BWV 928 en fa mayor (alterna secciones de acordes con partes a dos y tres voces).

GRUPO 7: Preludios que utilizan la imitación como principal recurso

La imitación es un recurso propio de la música polifónica. En la imitación el material presentado al inicio es retomado e intercambiado entre las voces, de manera idéntica o con cambios de tonalidad, de intervalos o de ambos.

Estos preludios ya habían sido colocados en los otros grupos, pero esta característica, desde mi punto de vista, les permite formar un grupo aparte.

Preludio BWV 925 en re mayor

Preludio BWV 928 en fa mayor

Preludio BWV 935 en re menor

Preludio BWV 937 en mi mayor

Preludio BWV 940 en re menor

Preludio BWV 942 en la menor

GRUPO 8: Preludios que surgen del coral

El coral es uno de los principales recursos que Bach utiliza. Recordemos que la iglesia luterana, a la cual Bach pertenecía, los intercala dentro de su culto de manera que la gente que asiste cante y participe. Aunque en los preludios que estudiamos no encontramos ninguno que sólo contenga acordes, sí encontramos lo que podemos llamar corales figurados, los cuales son fácilmente identificables.

Preludio BWV 924 en do mayor

Preludio BWV 926 en re menor

Preludio BWV 927 en fa mayor

Preludio BWV 928 en fa mayor

Preludio BWV 933 en do mayor

Preludio BWV 936 en re mayor

Preludio BWV 938 en mi menor

Preludio BWV 939 en do mayor

Preludio BWV 941 en mi menor

Preludio BWV 999 en do menor.

* * *

* *

*

Considero que es necesario para los estudiantes de piano de la obra de teclado de Bach conocer los instrumentos para los cuales está destinada, es decir, el clavecín y el clavicordio. El ideal es que cada ejecutante pueda practicar algún tiempo en estos teclados para escuchar y familiarizarse con la producción sonora y con el toque de cada uno. Si esto no fuera posible, recomiendo entonces conseguir una grabación de música de Bach interpretada en clavecín, clavicordio y piano. El estudiante podrá entonces comparar la calidad sonora de cada teclado y analizar las diferentes interpretaciones que demanda cada instrumento.

Cada uno de los teclados cuenta con un mecanismo propio que produce una sonoridad característica, la cual se ve reflejada en la dinámica resultante. En el clavecín y en el clavicordio no podemos tocar tan fuerte como en el piano, ni tampoco realizar cambios dinámicos muy amplios, entonces, ¿cuál es la mejor manera de matizar las obras de Bach al tocarlas en el piano siendo que no fueron concebidas para este instrumento: se debe tomar en cuenta la dinámica que producen el clavecín o el clavicordio, o se debe explotar el rango tan amplio de matices que un piano moderno nos ofrece?.

Esta pregunta será analizada en el capítulo III DINÁMICA. Para adentrarnos en el tema y comprender mejor a cada instrumento estudiaremos brevemente aquí el mecanismo y la sonoridad de cada uno de ellos. Por supuesto que la audición de música en estos teclados es indispensable. Ninguna explicación sustituye a la experiencia personal.

II.1 Clavecín

El mecanismo del clavecín es bastante diferente al del clavicordio o del piano, ya que aunque su forma es parecida a un piano, las cuerdas son rasgadas y no percutidas, lo que le da su sonido característico.

La referencia más antigua del clavecín de la cual tenemos noticia, según Edwin M. Ripin, data de 1397, cuando se publicó que un constructor llamado Hermann Poll decía haber inventado un instrumento llamado *clavicembalum*; y la representación más antigua se trata de una pieza de altar esculpida en 1425 en Minden, Alemania.

Fue un instrumento muy popular, que, como todo invento, fue mejorándose conforme un mayor número de músicos lo necesitaban. Cayó en desuso a partir de 1810, hasta que en 1880 volvió a utilizarse, y actualmente tiene un lugar muy importante dentro de los conciertos y grabaciones.

Gracias a la ardua labor de muchos investigadores, se ha recuperado gran cantidad de música que no se conocía y se ha estudiado cómo interpretarla tratando de descubrir las prácticas y convenciones de la época de la que proviene. Este tema merece más de un libro, por lo cual recomiendo al lector interesado acercarse a toda la literatura especializada.

El clavecín es un instrumento de madera que consta de uno o dos teclados, una caja de resonancia y el mecanismo que hace sonar a las cuerdas. El teclado se encuentra en posición horizontal, incrustado en la caja de resonancia. En los clavecines con dos teclados, uno es colocado encima del otro, y cada uno puede sonar con un timbre diferente si así lo deseamos.

Las cuerdas se encuentran acostadas a lo largo de la caja, en sentido paralelo a las teclas. Las cuerdas agudas son las más cortas, que se alargan hacia las graves al igual que el piano de cola, lo cual les da, a ambos instrumentos, la forma de ala de pájaro. El clavecín es más ligero y pequeño que el piano, y muchos de ellos son verdaderas obras maestras en cuanto a la decoración de pinturas y grabados conque se adornan.

Las teclas se extienden hacia el interior de la caja de resonancia, y en la parte posterior tienen una tangente, de madera originariamente, actualmente de plástico, colocada de manera perpendicular a la tecla. En la parte más alta, la tangente tiene una abertura en la cual se coloca un plectro que puede ser de pluma, piel, y ahora de plástico.

Cuando se presiona la tecla, a manera de palanca, sube la parte que se encuentra dentro de la caja de resonancia levantando la tangente. El plectro pasa junto a la cuerda y la rasga produciendo así el sonido característico del clavecín.

En el clavecín, a diferencia del clavicordio, todo el largo de la cuerda es puesto en vibración gracias a lo cual la sonoridad es mayor. Cuando soltamos la tecla, el plectro, gracias a un ingenioso mecanismo colocado en la tangente, regresa a su posición original sin volver a rasgar la cuerda, mientras que una tira de tela suave cae sobre ella deteniendo sus vibraciones para silenciarla.

Gracias a este mecanismo, el sonido que obtenemos es brillante y resonante, que, comparado con el del clavicordio es mayor, pero con el del piano es menor.

Una de las facetas fascinantes del clavecín es la manera de articular, es decir, de producir *legato* y *staccato*, del unir o separar sonidos. La articulación es un tema extenso que ofrece múltiples variantes que logran que la música

obre un sentido rítmico y marcado, o bien suave y *cantabile*. En el capítulo V FRASEO Y ARTICULACIÓN, analizaremos este tema con mayor detalle.

Otro punto que considero de la mayor importancia es el de la dinámica. En el clavecín, debido a su mecanismo, no podemos realizar cambios de sonoridad. Estos sólo pueden ser sugeridos por medio de la articulación, al incluir mayor o menor número de voces, o al cambiar de teclado. Los constructores de claves, con el fin de resolver esta limitante, idearon diversos acoplamientos y registros que permiten cambiar el timbre y el volumen del sonido, ya sea añadiendo una cuerda más para cada tecla de manera que suene más fuerte, colocando una tela sobre las cuerdas para que cambie el timbre, o haciendo que suene la octava inferior de la nota que se presione. Los acoplamientos y registros se accionan mediante pequeñas palancas que se encuentran a los flancos del teclado o dentro de la caja de resonancia. El ejecutante sólo los puede accionar cuando sus manos están libres, lo cual puede ser al finalizar una parte de la obra o en una cadencia importante que le permita un respiro, pero no cuando ambas manos están tocando, por lo que no podemos tener cambios dinámicos constantes.

Muchos intérpretes, entre ellos Ralph Kirkpatrick, ven esta característica del clavecín como una gran ventaja, ya que al no tener una gran variedad dinámica, pueden incursionar con profundidad en el mundo del fraseo y la articulación para lograr expresar sus ideas.

Gracias a su sonido brillante y resonante, y a la gran cantidad de repertorio con que cuenta, el clavecín fue muy utilizado como instrumento solista, para música de cámara, orquestal y óperas. Actualmente se ha revivido mucha música, y podemos tener acceso a ella mediante partituras actualizadas, grabaciones y conciertos en vivo.

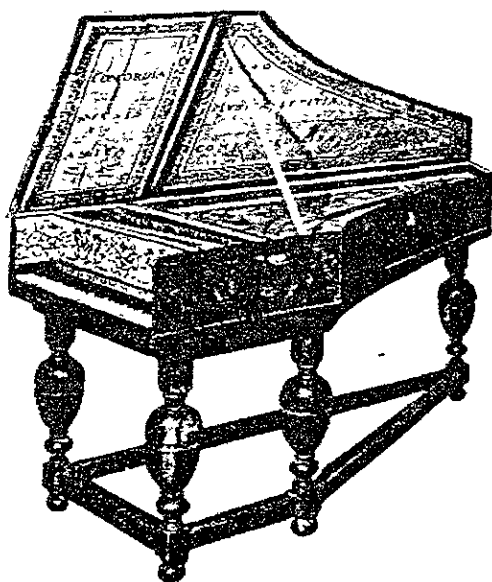


Figura 1
 Clavecín hecho por Andreas Ruckers, Antwerp, 1640 .
 Colección de instrumentos musicales de la Universidad de Yale, New Haven, Conneticut.

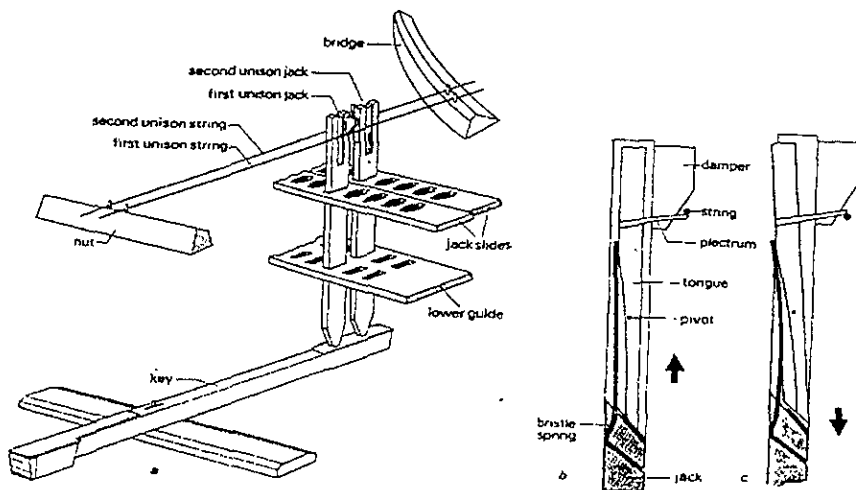


Figura 2 Mecanismo del clavecín

II.2 Clavicordio

Podemos decir que el clavicordio es el antecedente más directo del piano debido a la similitud entre sus mecanismos que permiten realizar cambios graduales de volumen, sutiles en el clavicordio, y amplios en el piano.

El clavicordio es un instrumento muy antiguo. Según Edwin M. Ripin, la primera aparición del término “clavicordio” se encuentra en el Minne Regal de 1404, y la representación más antigua es una pieza de altar esculpida en 1425 que se encuentra en Minden, Alemania. El teclado más antiguo que sobrevive es de 1523, del constructor italiano Domenico da Pesaro.

El clavicordio es un instrumento de madera que tiene la forma de una caja rectangular, más bien pequeña, con el teclado colocado en uno de sus lados más largos. Las cuerdas atraviesan la caja de izquierda a derecha quedando de manera perpendicular a las teclas. Estas se extienden desde donde el ejecutante las presiona hasta el interior de la caja en donde pueden entrar en contacto con las cuerdas, dos para cada sonido.

Cada tecla tiene al final una cuchilla de metal, llamada tangente, que se encuentra en posición perpendicular a ella. Cuando se presiona la parte frontal de la tecla, ésta desciende y a manera de palanca hace subir a la tangente que golpea al par de cuerdas situadas sobre ella. Solamente vibra la parte que está a la derecha de la tangente para producir el sonido requerido, mientras que la sección de la izquierda es apagada por una tela suave, un poco similar a la manera en que el guitarrista acorta o alarga el tamaño de la cuerda para cambiar de sonido. Al soltar la tecla, la tangente cae y la vibración sonora es detenida por la tela a manera de apagador.

El volumen depende de la fuerza con que la tangente golpee la cuerda, y esta fuerza se encuentra bajo el control del intérprete. Un toque suave dará como resultado un sonido piano, el cual puede ser incrementado de manera gradual hasta un fuerte, no muy sonoro, porque si se presiona la tecla con más fuerza de la necesaria, la cuerda se alza demasiado creando mucha tensión y distorsionando por ello su afinación.

Mientras que la tangente se encuentre en contacto con la cuerda, el intérprete puede modificar el sonido a través de la presión que su dedo ejerce dando la ilusión de un aumento de sonoridad, o realizando una especie de vibrato llamado *Bebung*, y que se indicaba en la partitura a través de una ligadura que cubría varios puntos, recurso que actualmente no podemos realizar en el piano porque el martinete se despega inmediatamente de la cuerda.

Muchos compositores e intérpretes apreciaban la sonoridad lograda por el clavicordio. En 1713, Mattheson se refiere a él como el instrumento “preferido por sobre todos” los teclados, y declara su superioridad para interpretar oberturas, sonatas, *toccatas*, *suites*, etc., gracias a su “estilo cantado” en la interpretación.

Esta característica seguramente es apreciada por Bach, ya que en la introducción a sus *Invenções y Sinfonías* (1723) menciona que son “sobre todo para adquirir una manera *cantabile* de tocar”. Es aquí donde el clavecín, con su manera “siempre fuerte y resonante”, como menciona Mattheson, pierde terreno.

En esta época el clavicordio comienza a tener una literatura propia y se construyen teclados más grandes. El primero de estos ejemplos proviene de Hamburgo, de 1720, fabricado por Johann Christoph Fleischer y Hieronymus Albrecht Hass. Estos instrumentos resultan más sonoros gracias a su tamaño y por el implemento de un mayor número de cuerdas. Durante el siglo XVIII se siguió mejorando la construcción de clavicordios, añadiendo registros, acoplamientos y pedales.

Bach vive esta época del clavicordio. Seguramente en este instrumento compuso, practicó y enseñó, ya que era fácil contar con uno en casa.

Actualmente es menos utilizado que el clavecín, porque su sonido es pequeño y resulta difícil escucharlo dentro de ensambles mayores o en salas grandes.

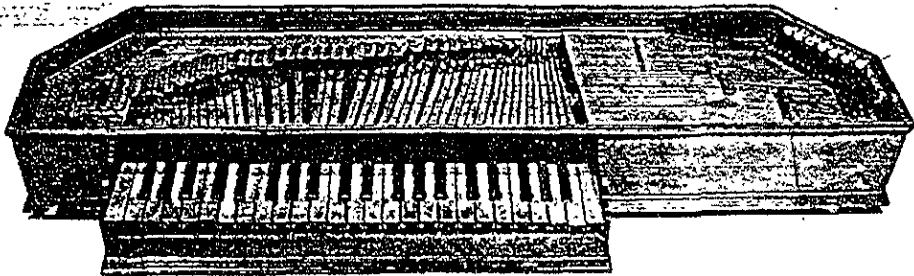


Figura 3

El clavicordio más antiguo que ha sobrevivido (1543) hecho por Domenico da Pesaro en el Museo de Instrumentos Musicales, en Leipzig.

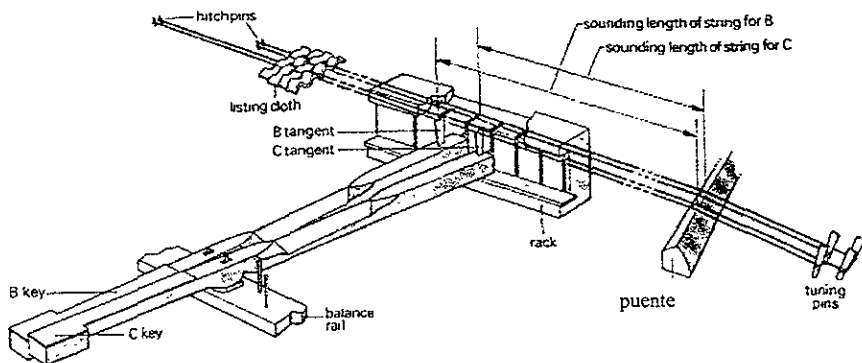


Figura 2
Mecanismo del clavicordio

II.3 Pianoforte

El pianoforte o piano, como se le llama de manera más común, es un instrumento de madera que desde su construcción en 1702 hasta nuestros días, ha cobrado un auge enorme como instrumento solista, dentro de grupos de cámara, orquestas, dúos, jazz, música popular, etc.

La literatura escrita para el piano es realmente extensa, tanto, que muchos pianistas deciden dedicarse a una parte de su repertorio; otros, abarcan todos los estilos y nos sorprenden por su capacidad musical, interpretativa y por supuesto, por su gran memoria.

Según Edwin M. Ripin, el piano fue inventado por el constructor de claves italiano, Bartolomeo Cristofori, bajo el nombre de *clavicembalo col piano e forte*, haciendo referencia a su capacidad para producir contrastes dinámicos dentro de un rango amplio. Cristofori ideó el mecanismo que sigue funcionando como el principio de construcción de cualquier piano moderno.

Existen pianos de cola y verticales, los cuales difieren en la posición de las cuerdas y el tamaño. Es un instrumento muy pesado que no puede ser transportado con facilidad como el clavecín o clavicordio.

El piano de cola tiene forma de ala de pájaro, igual que el clavecín, debido a que el tamaño de las cuerdas va aumentando para producir sonidos más graves. La cola puede alzarse o no, dependiendo de la sonoridad requerida. El teclado es más amplio que el del clavecín o clavicordio, y se encuentra en sentido horizontal al piso incrustado a la caja de resonancia del piano.

Encima de cada cuerda se encuentra un apagador, que es un pequeño fieltro suave de forma rectangular que se levanta simultáneamente con el descenso de la tecla y permite que la cuerda vibre libremente. Al soltar la tecla el apagador vuelve a su lugar automáticamente y detiene la vibración, salvo que tengamos presionado el pedal derecho o el de enmedio.

A cada tecla de la zona aguda le corresponden tres cuerdas afinadas en el mismo sonido, para la zona media dos, y en la zona grave una, y que además van engrosándose conforme más grave es un sonido.

Las cuerdas se encuentran sobre una plancha de metal de una pieza que soporta la gran tensión a la que se encuentran sometidas. El piano no tiene registros como el clavecín, pero sí ofrece gran variedad de toques que permiten cambiar el timbre, lo cual es controlado directamente por el ejecutante. Esta característica del piano es muy importante, porque gracias a ella podemos colorear de muchas maneras nuestra interpretación y tratar de imitar a algunos instrumentos musicales.

Cuenta con tres pedales que se encuentran en la parte inferior del piano en el centro, de manera que el ejecutante los pueda accionar con los pies. En los pianos de cola, el pedal derecho o *forte* levanta los apagadores de las cuerdas, y aún cuando soltemos las teclas, éstos no caen y por lo tanto no detienen la vibración y así se incrementa la resonancia y duración del sonido; el izquierdo o pedal de *una corda*, permite tocar más suave al mover los martinetes hacia un lado de manera que sólo percutan dos de las tres cuerdas en los agudos, o una de las dos cuerdas en el registro medio o no incida directamente en las notas graves; y el pedal de en medio, que levanta solamente los apagadores de las teclas que son presionadas.

En los pianos verticales este último pedal funciona de manera diferente, ya que interpone una tela suave entre los martinetes y las cuerdas, velando así el sonido, y se usa principalmente para estudiar.

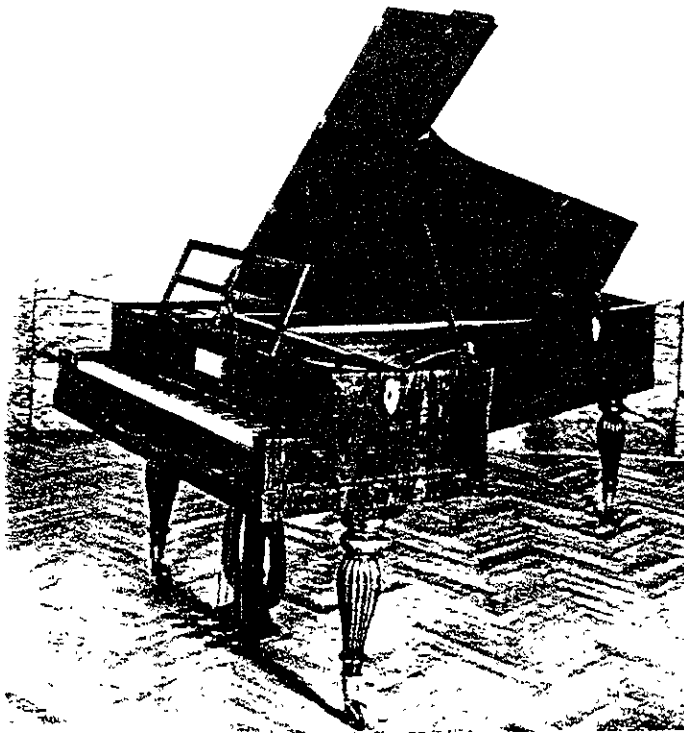
Cuando presionamos una tecla, ésta baja y a manera de palanca transmite la acción hacia un mecanismo más complejo que el del clavecín o clavicordio, que impulsa a un martinete, que es una estructura de madera forrada de fieltro suave, semejante a un martillo pequeño, que está dentro de la cola del piano, debajo de las cuerdas.

El martinete no se encuentra fijo a la tecla como en el caso de las tangentes en el clavecín y clavicordio, y por lo tanto no se detiene en la cuerda ni la desplaza de su posición, sino que, una vez que la ha puesto en vibración se retira inmediatamente gracias a un mecanismo que se llama “escape”, dejando que la cuerda vibre libremente. Simultáneamente con el descenso de la tecla se retira el apagador, que es un fieltro suave colocado sobre cada cuerda y que al levantarse le permite vibrar. El apagador regresa a su lugar en el momento en que soltamos la tecla, salvo que tengamos presionado el pedal derecho.

En el piano podemos tocar dentro de un amplio rango de matices dependiendo de la fuerza con la que atacamos, lo que permite realizar cambios súbitos, graduales, poco o muy notorios. La sonoridad del piano es mayor que la de sus predecesores debido a su tamaño, material de construcción y mecanismo, y se incrementa más gracias a los pedales.

Si comparamos la música escrita para clavecín o clavicordio con la destinada al piano, veremos que para los dos primeros instrumentos casi no existen indicaciones dinámicas, mientras que la música pianística es muy específica en este aspecto, y también podemos decir lo mismo de las indicaciones de fraseo y articulación.

Cada instrumento desarrolló un idioma propio que le es natural, por eso la importancia de conocerlos y escucharlos una y otra vez.



Gran piano de cola, alguna vez perteneció a Robert y Clara Schumann.
 Construido por Conrad Graf, 1839, Viena.

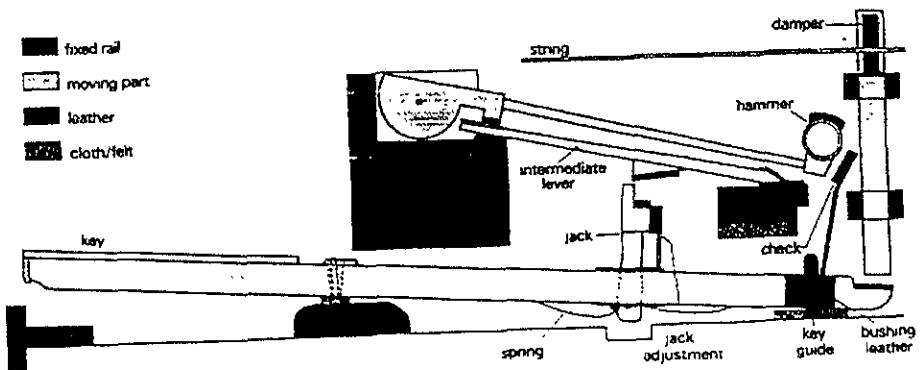


Figura 6
 Mecanismo del pianoforte inventado por Bartolomeo Cristofori, 1726.

Acabamos de estudiar tres instrumentos de teclado que son claves en el desarrollo de la música occidental, los cuales tienen grandes similitudes y diferencias entre sí. Cada uno cuenta con un mecanismo diferente, y por lo tanto con un sonido propio que nos permite reconocerlo inmediatamente.

Aunque los compositores barrocos escribieron su música pensando en el sonido del clavecín o del clavicordio, considero que el contenido de estas obras va más allá de una sonoridad específica, y por lo tanto creo que es válido tocar estas obras en el piano, siempre y cuando reconozcamos las capacidades de cada instrumento, las diferencias que existen entre ellos y las características de la música barroca, para tratar de apegarse a un estilo, pero también aprovechando al piano.

Debemos aprender a discernir hasta qué punto podemos imitar los recursos del clavecín o del clavicordio, y hasta qué punto podemos tocar sin hacerlo. Lo importante no es hacer una copia fotográfica exacta, sino lograr que nuestra interpretación, estando dentro del estilo, transmita lo esencial de la música a través de los recursos con los que contamos, como son la sonoridad, la dinámica, el fraseo y la articulación.

* * *

* *

*

CAPÍTULO III

DINÁMICA

III.1 Dinámica en los *Pequeños Preludios*

III.1.1 Inflexiones dinámicas graduales o paulatinas

III.1.2 Dinámica estructural

En el capítulo anterior estudiamos el mecanismo del clavecín, clavicordio y piano, y vimos cómo cada instrumento ofrece cierta dinámica característica. De esta manera, en el clavecín podemos producir un solo matiz que puede ser modificado a través de los registros y acoplamientos que se accionan por medio de palancas; en el clavicordio, el intérprete incide directamente sobre la dinámica a través de su toque, aunque también vimos cómo sólo lo puede lograr dentro de un rango pequeño, so pena de distorsionar la afinación y la calidad sonora; la dinámica en el piano es modificada también directamente por el intérprete, pero a diferencia del clavicordio, el rango que maneja es muy amplio. Podemos ir desde un volumen muy suave hasta uno muy fuerte pasando por todos los grados intermedios.

Ante esta paleta de colores tan diversa surge la pregunta que planteamos en el capítulo anterior: ¿Cuál es la mejor manera de matizar las obras de Bach al tocarlas en el piano siendo que no fueron concebidas para este instrumento: se debe tomar en cuenta la dinámica que produce el clavecín o el clavicordio, o se debe explotar el rango tan amplio de matices que un piano moderno nos ofrece?

Robert Donington, en su libro *The Interpretation of Early Music*¹ nos dice:

Ya sea ayudado o no por instrucciones dinámicas, el intérprete debe producir un rango satisfactorio de fortes y pianos; de *crescendi* y *diminuendi*; y de finos matices dentro del contraste de las gradaciones.

Entonces, con base en esta cita, sí podemos matizar la música de Bach, pero con base en lo que estudiamos sobre los teclados, debemos hacerlo tomando en cuenta el tipo de música, los instrumentos para los que fue compuesta y el estilo.

No podemos tocar un preludio de Bach como se toca un concierto de Beethoven o un preludio de Debussy, aún cuando se interpreten en el mismo piano. Pero tampoco tenemos que tocar un preludio de Bach exactamente igual a como lo haría un clavecinista. Así como cada tipo de música tiene un estilo particular y genera un tipo de dinámica específica, cada instrumento es diferente y nos ofrece posibilidades únicas. Es decir, al interpretar una obra de música antigua al piano, debemos conocer y respetar las reglas barrocas, pero podemos aprovechar los recursos del piano.

¹ R. Donington, *The Interpretation of Early Music*, London, Faber, 1963, p.419.

Sugiero que el lector se familiarice de manera auditiva con diversas obras para teclado de Bach, así como con su música orquestal, vocal e instrumental, poniendo especial atención en la dinámica manejada por los intérpretes y directores.

A continuación daremos algunas sugerencias dinámicas para trabajar en los *Pequeños Preludios*.

III.1 Dinámica en los *Pequeños Preludios*

Si comparamos una partitura de una obra para piano de Beethoven, con una de Bach, nos salta a la vista la cantidad de indicaciones dinámicas de la primera ante la carencia de ellas en la segunda.

Ya que en el clavecín no podemos realizar cambios de matices, y en el clavicordio son muy sutiles, los compositores barrocos en general no anotaban la dinámica, y dejaban que el intérprete la realizara a su manera y con lo que su instrumento le permitiera, quizá un poco de manera intuitiva, dejándole gran parte de este trabajo al oído y a la memoria musical.

Al tomar una partitura de Bach (que no esté editada) podemos observar que casi no contamos con ninguna indicación, y si vamos a tocar al piano su obra nos vemos ante la necesidad de elegir cuidadosamente el matiz de cada motivo, el de cada frase y el de la pieza en general.

Para elegir una dinámica apropiada podemos plantearnos preguntas a nosotros mismos a la manera de una investigación científica y tratar de contestarlas con base en nuestros conocimientos musicales, auditivos y teóricos. El ejercicio reflexivo que esto requiere nos puede ayudar a esclarecer este punto.

1. ¿Hacia dónde conduce este motivo?
2. ¿Es necesario enfatizar su dirección a través de la dinámica?
3. ¿Puedo crecer o disminuir dentro de los motivos y las frases, y qué tan amplio lo puedo realizar?
4. ¿Existe algún lugar en el cual se pide un cambio de sonoridad, y cómo lo sé?
5. ¿Debo conservar el mismo matiz a lo largo de la obra o puedo variarlo?
6. ¿La pieza inicia fuerte o piano, y qué tan fuerte puede ser mi forte, y qué tan suave el piano?

Para contestar cada pregunta analicemos los dos tipos principales de cambios dinámicos que podemos trabajar:

1. Inflexiones dinámicas graduales o paulatinas.
2. Dinámica estructural.

II.1.1 Inflexiones dinámicas graduales o paulatinas

Cada obra musical se encuentra compuesta por secciones, cada sección por frases y cada frase por motivos. Las inflexiones dinámicas graduales inciden directamente sobre cada motivo y frase. El matizar los pequeños grupos nos conduce de un sonido a otro suave y expresivamente, a la manera de la voz cantada.

Estas inflexiones no se encuentran escritas en la partitura, ya que se vería plagada de reguladores, matices, *crescendi* y *diminuendi*. Es a través del canto y del análisis que el intérprete descubre por sí mismo la dinámica implícita en la melodía. Las tres primeras preguntas que planteamos, más todas las que el intérprete se quiera hacer dentro del área de los motivos y las frases, se refieren a las inflexiones dinámicas graduales.

Para trabajar este punto, es recomendable e indispensable cantar la frase antes de tocarla. Nuestro afán estará puesto en primer lugar en descubrir los motivos que la forman, la nota que representa el punto climático y las notas finales.

Si se tiene alguna duda sobre cómo separar las frases y los motivos, se puede consultar el capítulo V FRASEO Y ARTICULACIÓN.

El motivo es la célula más pequeña que tiene cierto sentido y que puede aislarse de la frase. Puede ser una nota, dos o más, dependiendo del contexto. La nota climática es aquella hacia la cual la frase o el motivo se dirige, es la que tiene la mayor tensión, y a partir de la cual se distiende para llegar a la o las notas finales. Como regla general, podemos decir que es necesario crecer hacia las notas que marcan un punto importante en la melodía para enfatizarlas, y decrecer al terminar la frase y en sonidos de reposo. Esto lo realizamos todo el tiempo cuando hablamos: empezamos con cierto volumen, crecemos hacia el punto climático y decrecemos al culminar nuestra frase, quizá esperando una respuesta de nuestro oyente, o para continuar con nuevo aire.

Veamos como ejemplo la voz superior del *Preludio BWV 927 en fa mayor*. Inicia con un silencio de dieciseisavo, y luego un do índice 6 que pertenece a la tónica—un acorde de reposo— y después, durante dos tiempos realiza un movimiento en dieciseisavos con las notas de este acorde. Es un motivo anacrúsico que culmina en el inicio del tiempo 3.

En el segundo dieciseisavo del tiempo 3, se encuentra un re índice 6, que es una nota más aguda y que pertenece al acorde de subdominante—nos empezamos a alejar de donde iniciamos— y realiza el mismo motivo rítmicamente hablando que en el caso anterior.

Después, en el segundo dieciseisavo del compás 2 encontramos un mi índice 6—que pertenece a un acorde de dominante.— Llegamos a un acorde de tensión que requiere urgentemente de una resolución, además de que el mi es la sensible de la tonalidad y forma una cuarta aumentada con el si bemol que le sigue, creando aún mayor tensión.

En el tiempo 3, este mi resuelve a un fa, que es la nota más aguda presentada hasta el momento, pero también la nota más estable de las cuatro anteriores, ya que es la fundamental del acorde de tónica. A partir de aquí, la tensión disminuye porque hemos vuelto a donde empezamos, y Bach lo confirma con el arpeggio descendente de tónica.

En este ejemplo, en el cual la tensión comenzó a hacerse patente gracias a los cambios armónicos, necesitamos realizar un *crescendo* hasta la nota más aguda que en este caso es la nota climática, para después relajar y poder tomar un nuevo aliento.



Ej.20 *Preludio BWV 927 en fa mayor* (1,2)²

2. Los números entre paréntesis indican los compases a los que se refiere el ejemplo.

Aunque realicemos un *crescendo* en esta frase, un punto muy importante que todos los pianistas debemos evitar, es el realizar cambios de matiz demasiado amplios. Recordemos los cambios sutiles del clavicordio, y tratemos de imaginarnos en la época de Bach. La recomendación es: hacer matices aprovechando que tocamos en un piano, pero no exagerarlos, ni tratar de hacerlos como lo pide la música posterior.

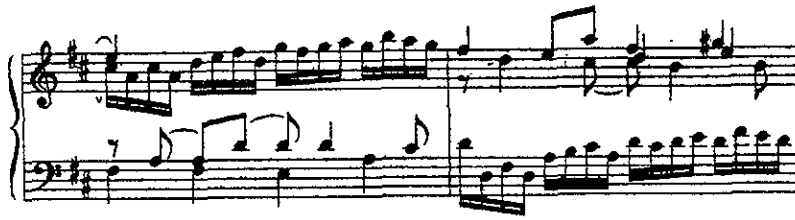
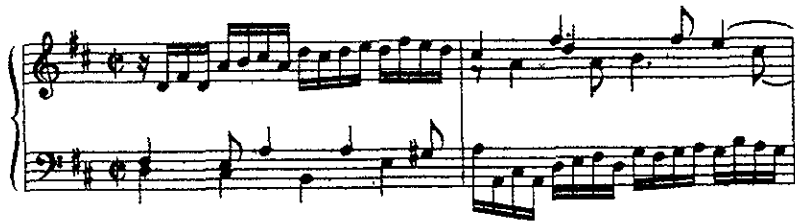
En este ejemplo marcamos un regulador general para la frase, pero también cada motivo lleva su propia dinámica. Podemos conducir los tres dieciseisavos iniciales hacia el tiempo 2, los siguientes al 3 y así sucesivamente a través de una dinámica sutil.



Ej.20ª *Preludio BWV 927 en fa mayor* (1,2)

Analicemos otro ejemplo. En el primer compás del *Preludio BWV 925 en re mayor* encontramos el acorde de tónica, en el segundo tiempo la dominante, después aparece el sexto grado, y en el último tiempo la dominante de la dominante que resuelve en el primer dieciseisavo del segundo compás. Podemos conducir todo este primer compás hacia el segundo gracias al movimiento armónico que nos lleva de menor a mayor tensión hasta su resolución.

En el segundo compás la voz inferior imita lo que la voz superior había hecho pero a un intervalo de quinta ascendente. La marcha armónica va creando tensión hasta resolver mediante una dominante en el tercer compás. En este la voz superior retoma el tema también a la quinta y mediante una dominante resuelve en el cuarto compás. Aquí el tema lo tiene ahora la voz inferior iniciando en la tónica como en el compás 1, y de la misma manera resuelve al quinto. Cada uno de estos compases puede ser conducido mediante un ligero *crescendo* al siguiente.



Ej.21 *Preludio BWV 925 en re mayor*(1,2,3,4)

Igual que en el ejemplo 20^a, aquí también podemos conducir un motivo al siguiente mediante un *crescendo*. El acento con mayor peso ocurre en el primer dieciseisavo de cada tiempo del compás, y las anacrusas de tres dieciseisavos conducen a estos. Este motivo se repite a lo largo de los cuatro compases, y siempre podemos realizar una inflexión dinámica gradual que nos conduzca de uno a otro.



Ej.21ª *Preludio BWV 925 en re mayor*(1,2,3,4)

Estos dos ejemplos nos muestran el trabajo a realizar en cada frase y motivo. Podría parecer que es demasiado y que nunca terminaremos de estudiar, pero no hay que asustarse, las inflexiones dinámicas surgirán de manera espontánea si cantamos y tratamos de entender realmente la música.

III.1.2 Dinámica estructural

Mientras que las inflexiones dinámicas estudian las partes pequeñas, la dinámica estructural trabaja con las partes mayores, como secciones o períodos, para lo cual el intérprete debe de tener muy claras las partes de la obra que vaya a estudiar, o bien las partes contrastantes dentro de una misma frase. Las tres últimas preguntas planteadas anteriormente trabajan con este aspecto.

Por ejemplo, en el *Preludio BWV 928 en fa mayor* encontramos dos tipos diferentes de texturas que, al ser contrastantes entre sí nos piden un cambio de sonoridad: una que utiliza acordes, y otra que trabaja con una o dos voces. Cuando se tocan acordes, la sonoridad es mayor porque tenemos más notas. Estas partes contrastan con las frases que se encuentran a menos voces. Nosotros podemos enfatizar este aspecto manejando los matices, fuerte para los acordes, y piano para las voces.



Ej.22 *Preludio BWV 928 en fa mayor* (1,2)

Este mismo caso lo encontramos en el *Preludio BWV 927 en fa mayor*, que inicia con cuatro compases que contienen acordes y contrasta con la siguiente sección que se encuentra a dos voces.



Ej.23 *Preludio BWV 927 en fa mayor* (3,4,5,6)

Es importante que el cambio dinámico lo hagamos al principio de la sección. No lo preparemos por medio de reguladores, ya que aquí nuestro interés es el contraste. Esta dinámica trata de imitar los cambios de timbre que se realizan en el clavecín por medio de los registros.

Ahora bien, no todos los preludios nos presentan este tipo de contrastes. Algunos de ellos son muy breves y muy homogéneos en cuanto a su textura. En estos casos podemos pensar en un matiz general pero coloreado con las sutiles inflexiones dinámicas que estudiamos anteriormente en III.1.1 Inflexiones dinámicas graduales o paulatinas.

Por ejemplo, los *Preludios BWV 937 en mi mayor* (ver ejemplo 17), *BWV 934 en do menor* (ver ejemplo 14) y *BWV 938 en mi menor* (ver ejemplo 18) trabajan con dos voces solamente. Recomiendo elegir un matiz general para toda la obra y trabajar la dinámica dentro de los motivos.

El matiz con el que iniciemos también es muy importante porque define mucho del carácter de la pieza. En un clavecín podemos elegir tocar en un teclado, en el otro, o en los dos al mismo tiempo, con un registro u otro. Todas estas posibilidades nos ofrecen una dinámica diferente, que el ejecutante decide de acuerdo con la pieza que va a tocar.

Para elegir el matiz inicial, tenemos que analizar las características de la obra. En el ejemplo 23, el *Preludio BWV 927 en fa mayor*, inicia con acordes y un movimiento animado a la manera del clavecín, lo cual puede sugerirnos un matiz fuerte y brillante.

El ejemplo 21, el *Preludio BWV 926 en re mayor* es un trío, y quizás un matiz más piano, tratando de imitar la dulzura del clavicordio resulte apropiado en este caso.

El qué tan piano o fuerte toquemos se encuentra definido por la dinámica del clavecín y del clavicordio en concordancia con la del piano. No se puede tocar con un forte como para un concierto de Beethoven, pero tampoco tan suave como en un clavicordio. Debemos encontrar el justo medio que nos permita escuchar claramente la obra y al instrumento, pero sin forzar la música.

Otro aspecto que requiere de nuestra atención es la dinámica de las diferentes voces. Algo que ocurre muy frecuentemente entre los pianistas, es tocar una voz fuerte mientras la otra acompaña, a la manera de la música homofónica. En primer lugar, esto no lo podemos realizar en un clavecín y recordemos, además, que en la música polifónica todas las líneas son igualmente importantes, por lo que es imprescindible que ambas manos toquen con la misma intensidad sonora, y no se someta una mano al papel de “acompañante”.

A veces, en el piano, podemos resaltar ligeramente alguna entrada importante, o alguna inflexión melódica sobre la que queramos llamar la atención, pero no por eso releguemos a la otra voz a un papel secundario.

Y por último, quisiera llamar la atención sobre las cadencias importantes que cierran secciones o la obra. Un error común entre los pianistas es tocarlas con un *diminuendo* y *rallentando*, casi siempre realizados sin pensar si es o no es apropiado. Muchas veces este hecho hace que la frase pierda el impulso y la fuerza que había acumulado. Para evitar esta tendencia, es importante reflexionar acerca de lo que se necesita, analizar los motivos y la estructura, tal y como se explicó antes.

A veces podemos mantener el mismo matiz de la frase, o pensar en una idea de *crescendo* hacia la cadencia remarcando así su carácter terminal; o tal vez un ligero *rallentando* suene bien; a veces con el impulso de terminación es suficiente; o bien podemos acelerar y crecer. Tratemos de ser más reflexivos en este aspecto, y no nos dejemos llevar por un *cliché* acuñado de otro estilo musical.

Como vemos, la dinámica es un elemento que tiene que ser trabajado cuidadosamente, sobre todo cuando vamos a interpretar una obra que fue pensada para otro instrumento en el piano. A través de una dinámica bien trabajada la obra cobra vida, y es transmitida de manera expresiva al público. El matiz de los motivos es imprescindible para lograr tocar una línea cantable, el matiz de las secciones contrastantes nos dan cambios de color que nos permiten identificarlas, y el matiz inicial nos puede sugerir el carácter de la obra.

Una recomendación es anotar con lápiz la dinámica que hayamos elegido en la partitura, y quizá después la confirmemos y realmente nos convenza, o la cambiemos de acuerdo con el estudio posterior.

* * *

* *

*

CAPÍTULO IV

TEMPO

IV.1 Sugerencias para establecer un tiempo adecuado para cada preludio

IV.1.1 Figuras rítmicas

IV.1.2 Carácter

IV.1.3 Estructura melódica y armónica

IV.1.4 Habilidad técnica y sensibilidad musical del intérprete

IV.1 Sugerencias para establecer un tiempo adecuado para cada preludio

Nuevamente nos encontramos ante un aspecto de la interpretación para el cual Bach no da indicación escrita alguna, y desde luego que el intérprete de su obra debe de elegir una velocidad para tocar cada preludio.

Robert Donington en *The Interpretation of Early Music*¹ nos dice:

Establecer un buen tempo; mantenerlo de manera flexible, cuidando que la pieza termine al mismo tempo al cual comenzó; recordar este tempo para ser capaz de reproducirlo otra vez, dentro de un margen razonable la próxima representación: estas son algunas de las cosas más difíciles en la música.

Pero ¿cómo debe el intérprete elegir un tempo para las obras de Bach? Considero que, por un lado, la música misma nos da las claves necesarias; por otra parte nuestra capacidad, tanto musical como técnica, y las grabaciones que existan de la misma obra nos sugieren la velocidad.

A continuación estudiaremos tres aspectos que conciernen a la música, y uno que concierne al intérprete directamente para la elección de la velocidad.

IV.1.1 Figuras rítmicas

Las figuras rítmicas nos pueden sugerir la velocidad conveniente para tocar una pieza musical. Contamos con figuras rápidas y lentas, las cuales se combinan y le dan forma a la obra.

Las figuras rítmicas de un tiempo, llamadas cuartos o negras son más lentas en comparación con las corcheas, y éstas lo son a su vez con las dobles corcheas o dieciseisavos cuando no modificamos el pulso.

En la música, cuando una pieza tiene durante bastante tiempo, o en toda ella, figuras rítmicas cortas, sugiere cierto movimiento rápido y activo. Para este tipo de obras un tempo *allegro* o *presto* puede que exprese claramente la sensación de rapidez y actividad.

El *Preludio BWV 927 en fa mayor*, y el *BWV 937 en mi mayor* presentan dieciseisavos que no cesan desde el principio hasta el final, lo cual sugiere la actividad de la cual hablamos.

¹ R. Donington, *The Interpretation of Early Music*, London, Faber, 1963, p.316.



Ej.24 *Preludio BWV 927 en fa mayor (1,2)*



Ej.25 *Preludio BWV 937 en mi mayor (1,2)*

Ahora, dentro de lo rápido, el qué tan rápido deba ser tocado el preludio, dependerá no solamente de las figuras rítmicas, sino también del carácter, de la melodía, la armonía y de la habilidad del intérprete, que son los puntos que veremos más adelante.

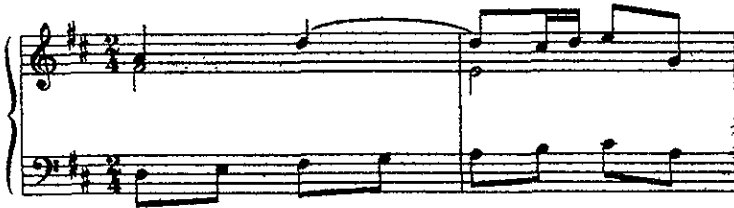
Si toco demasiado rápido sólo por el gusto de la velocidad y porque veo figuras cortas, lo más seguro es que no se entienda lo que Bach escribió. Muchos grandes maestros han enseñado que para evitar este “mal de la velocidad”, se cante cada frase para sentir el tiempo. Nuestra respiración y emisión vocal nos sugerirán un mejor tempo que sólo nuestros dedos.

Si estamos tocando algo que es rápido, es recomendable dedicar un momento especial para cantar los compases que representen la mayor dificultad técnica o musical, con el fin de elegir un tempo en el cual se escuchen y se entiendan claramente. Seguramente esta será la mejor velocidad para toda la obra.

Aunque los dos preludios mencionados llevan dieciseisavos, cuando los toquemos puede que sean igualmente rápidos, pero también puede que uno, de acuerdo con lo que nos sugiera, sea más animado que el otro, y los dos suenen bien.

Cuando las figuras rítmicas son más largas, el grado de actividad física que nos transmite es menor, y el tempo puede ser más lento.

A veces encontramos figuras cortas y largas combinadas, y debemos conjuntarlas para encontrar el tempo adecuado. En el *Preludio BWV 936 en re mayor* encontramos que aunque la voz inferior tiene movimiento activo de corcheas, las dos voces superiores manejan figuras de negras y blancas. Nosotros, como intérpretes, debemos encontrar la velocidad en la cual los tres tipos de figuras adquieran su lugar. Nos encontramos ante el problema de decidir qué tan rápido debemos tocar las corcheas y qué tan lento las notas largas, de manera que podamos sentir la tranquilidad de estas últimas, y la agilidad de las rápidas.



Ej.26 *Preludio BWV 936 en re mayor* (1,2)

Si el movimiento es una danza, o recuerda a alguna de ellas gracias a sus figuras rítmicas, es conveniente conocer los pasos que la acompañan y así tratar de adaptar la música al movimiento corporal.

Por ejemplo, veamos dos preludios que, aunque ambos están en compás ternario, requieren de diferentes velocidades. El *Preludio BWV 942 en la menor* se encuentra escrito en compás de 9/8, y puede ser equiparado con la alegre y vivaz *gigue*.



Ej.27 *Preludio BWV 942 en la menor* (1,2)

El *Trio BWV 929 en sol menor*, escrito en $\frac{3}{4}$, lleva un tempo más lento y pausado, ya que, como sabemos, acompaña a un *minuet*.



Ej.28 *Trio BWV 929 en sol menor* (1,2)

El decir “esta figura rítmica es rápida y esta es lenta” puede ser muy relativo, ya que una corchea puede ser rápida en un contexto de blancas, pero lenta entre treintadosavos. Debemos analizar qué figura predomina en la obra, decidir si es mas bien lenta o rápida en relación con su contexto, y establecer qué va a ser lo lento o rápido para ese preludeo en nuestra interpretación.

Nos vamos a encontrar que un mismo preludeo es interpretado a velocidades diferentes por diferentes intérpretes. Algunas versiones puede que nos parezcan rebuscadas, otras nos gustarán, pero lo importante es que cada persona desarrolle ese instinto y encuentre la velocidad en la cual se sienta seguro y transmita con claridad la idea del compositor.

IV.1.2 Carácter

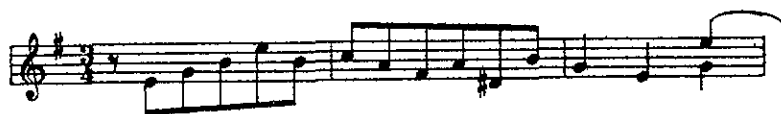
El carácter sugiere la velocidad adecuada para una obra. Si la pieza es tranquila y expresiva, el tempo puede ser moderado o lento, lo cual equivale a caminar pausadamente. El qué tan pausado, depende de la actividad emocional que descubramos en la obra.

El *Preludio BWV 930 en sol menor*, en mi opinión, debido a la tonalidad menor en que se encuentra, y al movimiento a través de intervalos amplios que cambian de dirección en la melodía, sugiere un carácter expresivo, y el tempo puede ser moderado o lento.



Ej.29 *Preludio BWV 930 en sol menor (1,2,3,4,5)*

Y considero que también el *Preludio BWV 941 en mi menor* tiene un carácter tranquilo por las mismas razones.



Ej.30 *Preludio BWV 941 en mi menor (1,2,3)*

En el primer caso, observamos que aunque las figuras rítmicas son octavos, y podrían considerarse como notas ágiles, el carácter nos pide no tocarlo demasiado rápido. Además, la estructura melódica, que estudiaremos más adelante, también nos pide resaltar cada intervalo de manera expresiva.

En obras de carácter más enérgico y vital, el tempo puede ser más rápido, como en el *Preludio BWV 999 en do menor*.



Ej.31 *Preludio BWV 999 en do menor (1,2,3)*

En este caso tenemos figuras cortas en la mano derecha, mientras que la mano izquierda maneja figuras más largas. La figura más larga es la negra, la cual aparece solamente en los primeros tiempos de cada compás, e inmediatamente inicia el movimiento alegre de la mano derecha. Las dos corcheas que aparecen, siempre son anacrusas hacia la nota larga. Además, como la misma figura rítmica se repite a lo largo de todo el preludio, podemos tomar un tiempo rápido para evitar la monotonía.

IV.1.3 Estructura melódica y armónica

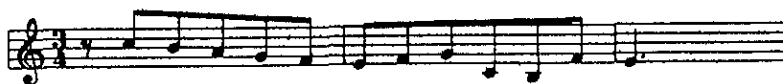
En el *Preludio BWV 930 en sol menor* del ejemplo 29, la línea melódica superior se mueve a través de saltos de tercera, cuarta, sexta, séptima y octava. Si dibujamos la melodía, nos queda una línea ondulante. A partir del compás 3 encontramos también un cambio armónico por compás.

Si tocamos muy rápido este preludio, podemos oscurecer la belleza melódica y armónica, y por lo tanto no transmitir la calidad expresiva de los intervalos.

El *Preludio BWV 941 en mi menor* del ejemplo 30, es similar al caso anterior, y por lo tanto el conservar una velocidad moderada resulta indispensable.

En el *Preludio BWV 937 en mi mayor* del ejemplo 25, la mano izquierda realiza un movimiento animado de dieciseisavos, utilizando segmentos de escalas. Su movimiento no es través de saltos pronunciados como en los dos casos anteriores. El aspecto melódico, desde mi punto de vista, no es tan fuerte aquí como el aspecto rítmico, lo cual nos sugiere tocarlo con mayor velocidad y precisión.

Cuando una melodía se mueve por grados conjuntos, o a través de saltos no muy frecuentes ni muy amplios, sugiere el deslizarse suavemente a través de una pendiente, como en el *Preludio BWV 943 en do mayor*. Aquí el tempo puede ser fluido y ligero.



Ej.32 *Preludio BWV 943 en do mayor* (1,2,3)

Cuando un mismo acorde se mantiene por más tiempo, la velocidad puede ser rápida para hacer sensibles los cambios armónicos. En el *Preludio BWV 926 en re menor*, los cambios armónicos se suceden cada dos compases, por lo que es aconsejable tomar un tempo fluido.



Ej.33 *Preludio BWV 926 en re menor* (1,2,3,4,5,6,7,8)

Con este último ejemplo veamos, sobre la base de lo que estudiamos, las consideraciones que podemos hacer para elegir un tempo adecuado.

1. Figuras rítmicas: Maneja figuras cortas e iguales que me sugieren un tempo rápido.
2. Carácter: Es tranquilo y expresivo.
3. Estructura melódica y armónica: Durante los primeros ocho compases, armónicamente presenta un cambio cada dos compases, que son la tónica, subdominante, dominante y tónica, lo cual sugiere tomar un tempo fluido para evitar la monotonía. Melódicamente trabaja con los arpeggios de cada acorde.

Al tener todos estos datos, balanceo cada aspecto y decido la velocidad que se adecue de la mejor manera a mi idea interpretativa y nos podemos preguntar: ¿Qué deseo resaltar en esta obra: el aspecto rítmico con el movimiento continuo de octavos; o me parece que el carácter es la esencia de este preludio; o bien elijo el movimiento de la melodía y la expresividad de los intervalos?.

IV.1.4 Habilidad técnica y sensibilidad musical del intérprete

Un factor decisivo para la elección del tempo es nuestra habilidad técnica y sensibilidad musical. Con cuanta frecuencia oímos versiones que son tocadas tan rápido que no se entiende ninguna frase e incluso el intérprete pierde el control, o tan lento que nos aburre lo que intentan decirnos.

Reconozcamos nuestras virtudes y limitaciones, y tratemos de ser humildes ante ellas. Si tenemos velocidad en los dedos, no queramos tocar todo rápido. Analicemos siempre el contenido musical. Pero si no tenemos esa velocidad, tengamos paciencia y toquemos más lento pero de manera expresiva. Con la práctica musical y la evolución dentro del instrumento, aprenderemos a controlar cada vez mejor cada frase y a tomar velocidades más rápidas con perfecto control.

En una pieza rápida, un consejo muy útil es, como se dijo antes, estudiar los compases más difíciles, tocarlos a un tempo en el cual salgan claramente y elegir esa velocidad para el resto de la obra.

Cada quien tiene su propia relación con el tempo, y es por eso que una misma obra se puede escuchar bien en diferentes velocidades entre diferentes intérpretes. Pero también recordemos que existe una velocidad base para cada preludio definida por la música misma. Es importante respetar este tempo dentro de los límites razonables para nosotros y nuestra idea interpretativa, ya que si no la obra puede llegar a sonar fuera de carácter o estilo.

En sus inicios el alumno debe ser capaz de mantener firmemente un tempo, y su interpretación tiene que estar sometida a una estricta medida que llamamos métrica. Posteriormente, y gracias al desarrollo musical personal, es muy importante lograr que el tempo sea flexible. Con tempo flexible me refiero a esas ligeras inflexiones rítmicas que alargan o acortan, a veces imperceptiblemente, ciertos sonidos, y que se convierten en lo que llamamos ritmo.

Los intérpretes y compositores barrocos eran sensibles a estas inflexiones y ya hablaban sobre tempo *rubato* y *rallentando*, esforzándose en hallar una cadencia en el movimiento.

François Couperin, en *L'Art de Toucher le Clavecin* dice:

Encuentro que confundimos tempo o medida con aquello que es llamado cadencia o movimiento. La medida define el número y el valor de los tiempos; la cadencia es propiamente el espíritu, el alma que debe ser añadida a ella.

Recordemos que esta *cadencia* de la que nos habla Couperin no es tan amplia como en la época romántica, y debemos cuidarnos de no realizar *rubatos* demasiado exagerados para la música de Bach y barroca en general.

Para hallar las notas que requieren de cierta flexibilidad rítmica, nuevamente damos la misma sugerencia: Cantar la frase en voz alta, tratando de descubrir aquellos sonidos que piden un ligero alargamiento, o los pasajes en los cuales se pueda estrechar o alargar el tempo.

En el capítulo VII ESTUDIO MELÓDICO, RÍTMICO Y ARMÓNICO, en la sección VII.3.6 Diferencias entre metro y ritmo, analizaremos este tema nuevamente, por lo que es recomendable leerlo y realizar los ejercicios sugeridos en la sección VII.3 Estudio rítmico.

La experiencia física individual es fundamental para lograr establecer la métrica, y partiendo de ahí lograr tocar con fluidez y expresividad, con la cadencia de la que habla Couperin.

“Elegir un tempo, mantenerlo a lo largo de la obra y manejarlo de manera flexible” es una labor ardua, de mucho trabajo y experiencia, que en manos de un gran artista cobra valores expresivos inusitados que es capaz de conmovernos cada vez que lo escuchamos.

* * *

* *

*

FRASEO Y ARTICULACIÓN

Primera parte

V.1 Qué es frase

V.2 Qué es fraseo

V.3 Cómo distinguir el principio y el final de una frase

V.3.1 Silencios

V.3.2 Marcha armónica

V.3.3 Imitaciones

V.3.4 Bajo continuo

V.3.5 Progresión melódica

V.3.6 Fusión de frases

V.3.7 Superposición de frases

V.3.8 Fraseo de grandes partes

V.4 Recomendación final

En este capítulo analizaremos un tema que representa uno de los aspectos principales dentro del discurso musical: el fraseo y la articulación. Hemos dividido en dos partes el capítulo, y en la primera estudiaremos el fraseo.

V.1 Qué es frase

La frase es una división musical que tiene un principio y un fin, y que puede ser comparada con la oración en el lenguaje. Llamamos frase regular a aquella que consta de 2, 4 u 8 compases, e irregular a la que contenga cualquier otro número diferente de compases.

V.2 Qué es fraseo

El fraseo tiene que ver con hacer sensibles las divisiones entre las frases musicales con el fin de delimitar unas de otras, y al mismo tiempo unir aquello que deba ir junto. En la partitura podemos marcar las frases por medio de corchetes cuadrados, tal como lo sugiere Ralph Kirkpatrick en su libro *Interpreting Bach's Well Tempered Clavier*¹, como se verá en los ejemplos del capítulo.

Con frecuencia oímos estos términos aplicados no sólo a la música, sino también al lenguaje. Hablamos de frases, oraciones, respiraciones y puntuación. Cuántas veces nos ha pasado que no entendemos algo porque la manera de frasear de la persona que hablaba era deficiente, o bien porque cambió algún acento, o no hizo las pausas requeridas.

El lenguaje se encuentra organizado mediante frases que se entrelazan para formar discursos mayores, y todos hemos tenido que aprender a frasear para lograr ser comprendidos. En la música sucede algo similar. El discurso musical se encuentra compuesto por frases, una tras otra que nos conducen a través de la obra, y así como aprendimos a frasear para poder hablar y comunicarnos, tenemos que aprender a frasear para tocar de manera clara.

Cuando vamos a interpretar una canción, podemos identificar cada frase con facilidad mediante el texto. Aquí la oración hablada y la frase musical se unen en una sola respiración. Después de cantar una frase, nos vemos con la necesidad apremiante de tomar nuevo aire, y por lo tanto, respiramos y separamos un enunciado del otro.

¹ R. Kirkpatrick, *Interpreting Bach's Well Tempered Clavier*, U.S.A., Yale University, 1984, pag.63.

El mismo caso lo viven los músicos que tocan instrumentos de aliento o de cuerda: los primeros necesitan respirar, los segundos cambiar su arco, y ambos deben aprovechar este impulso para incluir todas las notas de la frase.

Los intérpretes de teclado no tenemos la necesidad de respirar físicamente, y por esto se vuelve de primordial importancia aprender a decir la frase tal como lo haría un cantante, ya que si no respiramos, nuestro discurso será una línea continua de sonidos, sin conducción, sin puntos climáticos, finales o separaciones, en una palabra, sin lógica.

Necesitamos aprender a identificar el principio y el fin de cada frase, para lo cual contamos con varias claves, implícitas y explícitas. Las explícitas serían las ligaduras, pequeñas barras, signos de respiración, etc. Esto lo encontramos con mayor frecuencia en la música posterior a la época clásica, cuando se comienza a marcar claramente cada frase. En la música antigua, aunque muchos compositores trataron de incluir símbolos que denotaran las diferentes frases dentro de sus partituras, esto no fue extensivo a todos y, en general las claves se encuentran implícitas en la música. A continuación daremos algunas de las que podemos seguir para aprender a distinguir las frases.

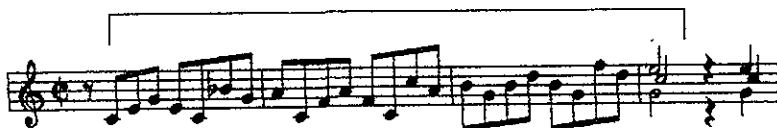
V.3 Cómo distinguir el principio y el final de una frase

J. S. Bach, como se dijo anteriormente, no utilizó ninguna indicación gráfica en los *Pequeños Preludios* (ni en sus obras para teclado) que nos permitan saber a simple vista en dónde inician y en dónde terminan las frases, y por eso, al estudiar su obra, tenemos que analizarla una y otra vez para tratar de decidir en qué lugar se hace necesaria una respiración, y qué tan larga o corta puede ser.

Existen ediciones de los *Pequeños Preludios* que indican por medio de ligaduras y puntos el fraseo y la articulación, pero no siempre están bien colocados. Aunque es recomendable de vez en cuando consultarlas, la última palabra la tendrá el análisis detallado que nosotros realicemos, para lo cual nos pueden ayudar las siguientes sugerencias.

V.3.1 Silencios

Los silencios nos ayudan a delimitar frases porque indican un reposo después de haber presentado una idea musical. Obsérvese la primera frase del *Preludio BWV 939 en do mayor*.



Ej.34 *Preludio BWV 939 en do mayor* (1,2,3,4)

El silencio que aparece en el tercer tiempo del cuarto compás indica el fin de la frase. Se encuentra después de que se presentó una idea completa y siguiendo a una nota larga de dos tiempos, por lo cual lo sentimos con carácter conclusivo. Se trata de una frase regular de 4 compases.

El bajo realiza una imitación libre de esta frase en los compases 4 y 5 culminando hacia la primera mitad del 6 en un sol de dos tiempos. Después de este sol aparece un silencio que indica el final de esta segunda frase. Lo que al principio fue una frase regular de 4 compases, Bach lo convierte en una frase irregular de 3 compases.



Ej.35 *Preludio BWV 939 en do mayor* (4,5,6)

Siempre que observemos que existe un silencio después de una idea más o menos larga, detengámonos y analicemos si realmente se trata del final de una frase. Quizá nuestra sensación nos lo indique, o bien la marcha armónica o la extensión de la melodía. Pero seamos cuidadosos, porque en numerosas ocasiones no indican fin de frases, sino que forman parte de estas.

V.3.2 Marcha armónica

Cuando aparece una progresión armónica que inicia en la región de tónica, luego subdominante, dominante y retorna a la tónica, además de que se establece claramente la tonalidad, nos puede indicar una frase completa.

Véanse los primeros cuatro compases del *Preludio BWV 927 en fa mayor*. La marcha armónica de tónica-subdominante-dominante-tónica que se establece a lo largo de los dos primeros compases, marca el fin de la primera frase en la primera nota del compás 3. Esta progresión armónica se repite en los siguientes dos compases, estableciendo la segunda frase que termina en el primer dieciseisavo del quinto compás.

Ej.36 *Preludio BWV 927 en fa mayor* (1,2,3,4,5)

Tenemos un caso similar en el *Preludio BWV 926 en re menor*, en el que la misma marcha armónica se encuentra realizada a través de los primeros ocho compases, en donde cada grado abarca dos compases.

Ej.37 *Preludio BWV 926 en re menor* (1,2,3,4,5,6,7,8)

En este ejemplo y el anterior, se trata de frases regulares, la primera de 2 + 2 compases, la segunda de 8 compases.

Podemos distinguir los finales de frases fácilmente por medio de las cadencias. Cuando encontremos una cadencia fuerte, lo más seguro es que sea un fin. La cadencia puede ser a la tónica; o bien estar suspendida en alguna dominante; llegar al tono mayor en caso de obras en menor; o bien ser rota y presentar el sexto grado.

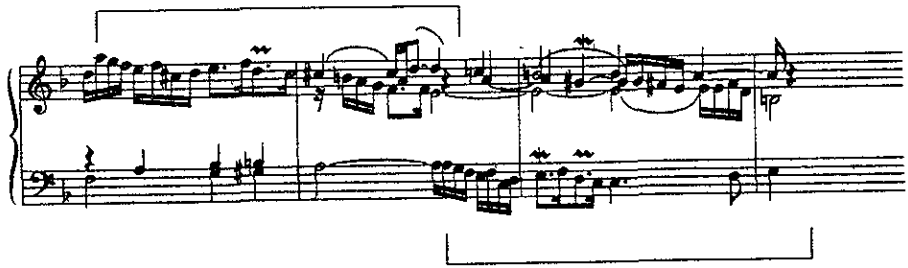
V.3.3 Imitaciones

En música polifónica es común escuchar cómo una voz presenta el tema y posteriormente otra voz lo imita, igual o con algunas variantes. En el *Preludio BWV 940 en re menor*, la frase termina en el primer dieciseisavo del segundo compás, y esto lo sabemos porque a partir del segundo dieciseisavo del segundo compás el bajo realiza una imitación exactamente igual, además de que se establece la progresión armónica de tónica-dominante-tónica.



Ej.38 *Preludio BWV 940 en re menor* (1,2)

En el tercer compás, la mano derecha ahora repite el tema pero a la quinta superior, y gracias a que conocemos el tema en su forma original, observamos que alarga la frase por dos tiempos más. La mano izquierda, a partir de la segunda mitad del compás 4, imita el tema de esta misma manera.



Ej.39 *Preludio BWV 940 en re menor (3,4,5)*

Un caso similar de imitación sucede en el *Preludio BWV 941 en mi menor*. La primer frase comienza en la mano derecha, concluyendo en el inicio del tercer compás, en donde la mano izquierda realiza la imitación exacta.



Ej.40 *Preludio BWV 941 en mi menor (1,2,3,4)*

V.3.4 Bajo continuo

En otros casos podemos guiarnos por el movimiento del bajo continuo. Por ejemplo, en el *Preludio BWV 934 en do menor*, el bajo marca el fraseo cada dos compases, ya que encontramos un silencio al final del segundo y cuarto compases.



Ej.41 *Preludio BWV 934 en do menor (1,2,3,4)*

Y en los compases 5 y 6 se inicia una nueva frase con el salto de octava ascendente como en el compás 1, pero en lugar de seguir con una cuarta descendente, realiza una escala descendente de cuatro sonidos. Este motivo se imita en los compases 7 y 8 una segunda más abajo, y gracias a esto podemos sentir el fraseo también cada dos compases.

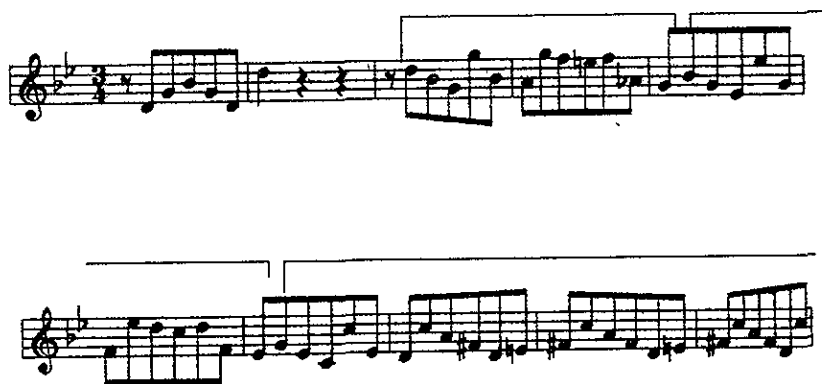


Ej.42 *Preludio BWV 934 en do menor (5,6,7,8)*

V.3.5 Progresión melódica

Una progresión melódica sucede cuando el mismo diseño de un motivo se repite a lo largo de varios compases cambiando solamente las notas en las cuales empieza.

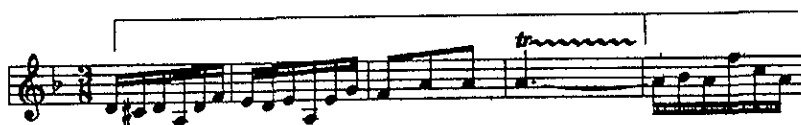
En el *Preludio BWV 930 en sol menor*, al inicio, el fraseo se realiza cada dos compases presentando el acorde de sol menor. La progresión a imitar se encuentra presentada en los compases 3 y 4. El motivo es acéfalo y termina en el primer sol del compás 5. Los compases 5 y 6 realizan el mismo movimiento melódico que vimos en 3 y 4 pero a una tercera descendente de distancia, y culmina en el primer mi del compás 7. El compás 7 inicia con la misma progresión que en el 3, pero en el compás 8, que debería ser igual a 4 y 6, Bach decide interrumpir la progresión y cambia el diseño melódico. El motivo que introduce el compás 8 será imitado en los compases 9 y 10. Lo que había iniciado con un fraseo regular (cada dos compases), se convierte en irregular por la extensión a partir del compás 8.



Ej.43 *Preludio BWV 930 en sol menor* (1,2,3,4,5,6,7,8,9,10)

V.3.6 Fusión de frases

Cuando se borra el límite entre dos frases o se traspasa se llama fusión de frases. En este caso una misma nota puede ser fin y al mismo tiempo principio de la nueva idea. En el *Preludio BWV 935 en re menor*, el la de 3/8 del compás 4 que culmina la primera frase, se mantiene ligado con el la que inicia la segunda frase en el compás 5, funcionando así como final e inicio.



Ej.44 *Preludio BWV 935 en re menor* (1,2,3,4,5)

Este caso es único en la música, y no se presenta en el lenguaje, porque al hablar no podemos juntar una palabra con otra diferente. Es importante reconocerlo en nuestra práctica musical ya que es muy frecuente, y aprender a realizarlo de manera clara al momento de tocar. Tenemos que decidir si vamos a sentir la nota que une las dos frases como principio, final, o como la unión sin hacer una separación.

V.3.7 Superposición de frases

Se llama superposición de frases al fenómeno que sucede sobre todo en música polifónica, y que se presenta cuando una segunda frase inicia antes de que termine la anterior. En el *Preludio BWV 943 en do mayor*, la primera frase de la soprano termina hasta el inicio del compás 5, pero el bajo ha iniciado la imitación en el compás 3. Las dos frases se desarrollan juntas a partir de aquí, y cuando la primera frase termina en el compás 5, la segunda todavía prosigue hasta el compás 7. Es recomendable hacer notar cada entrada de frase resaltando ligeramente la voz, sin interrumpir el canto de la otra parte.



Ej.45 *Preludio BWV 943 en do mayor* (1,2,3,4,5)

V.3.8 Fraseo de grandes partes

Acabamos de analizar el fraseo de unidades pequeñas, pero también debemos considerar el fraseo de grandes partes. Este se realiza al terminar un periodo, el cual acoge en su interior varias frases. Un periodo regular puede contener dos frases, cuatro frases (o cualquier múltiplo de estos números). Uno irregular algún número impar de frases. Las cadencias importantes indican estas separaciones mayores dentro de la estructura de la obra.

Cada fin de sección o de periodo, por la importancia que tiene dentro de la estructura de la obra, recibirá una respiración especial. Por ejemplo, en el final de una sección larga que termina en la dominante o en el relativo mayor, se respira con mayor profundidad que en todas las frases que haya contenido, pero al final de la obra, el respiro puede ser más intenso. En general esto se ve enfatizado aún más por algún recurso musical que llame la atención del público.

El *Preludio BWV 943 en do mayor* consta de 4 secciones que se sienten gracias a las cadencias internas. En los compases 16 y 28 existen cadencias hacia sol mayor. Marcan dos secciones amplias que están a su vez integradas por varias frases, regulares e irregulares. En los compases mencionados se hace necesaria una cesura mayor que en las frases integrantes de cada una de ellas.

En el compás 47 y en el final las cadencias son a do mayor. En el compás 47 podemos realizar una respiración profunda, pero tengamos en cuenta que la obra continúa inmediatamente después.

La cadencia del último compás es la más conclusiva, y la respiración debe coincidir con la importancia que tiene. Podemos hacerla sentir no sólo porque retiremos las manos del teclado, sino también por nuestra intención.

V.4 Recomendación final

Una labor por demás interesante y que ayuda a comprender a la música, es la que cada intérprete debe emprender con el fin de aprender a frasear bellamente de manera que la música sea entendida por él mismo y por el público que lo escuche. Los *Pequeños Preludios* nos dan un muy buen material sobre el cual empezar (o continuar) estudiando este aspecto desde las primeras lecciones.

Para saber dónde y cuándo respirar, tenemos que aprender a seguir a nuestro sentido musical, rítmico y analítico. También es indispensable discernir el tipo de respiro que la música solicita. En muchas ocasiones con realizar una pequeña inflexión, el sentido de la frase es comprendido y podemos seguir adelante hasta que encontremos una cesura mayor. A veces se requiere de una respiración más profunda que realce el sentido expresivo de la obra. El canto es nuestro mejor guía, y un muy buen hábito de estudio es acostumbrarnos a hacerlo en voz alta para después poderlo realizar mentalmente al momento de tocar.

A manera de resumen, transcribimos aquí los puntos estudiados para aprender a identificar frases y frasear correctamente.

1. Cantar varias veces la línea melódica buscando aquella respiración que se adecue de manera lógica y sencilla a la frase.
2. Si tenemos alguna duda sobre la separación de nuestras frases, podemos analizar los silencios, las imitaciones y cadencias que nos den las claves, así como la melodía, el movimiento del bajo y la marcha armónica.
3. Distinguir si la frase es regular o irregular, y analizar si sigue el mismo patrón a lo largo de la obra.
4. Marcar por medio de corchetes cuadrados cada frase, sobre todo en los inicios del aprendizaje. Podemos utilizar un color para marcar los puntos que indican fines de sección.
5. En obras a dos o más voces, normalmente cada una lleva un fraseo y articulación independientes.
6. Cuidar de no hacer una disección. A veces se puede indicar el inicio de la siguiente frase por medio de una ligera inflexión. Aprendamos a unir lo que debe ir junto, y a separar lo que debe ir separado.
7. Distingamos las partes principales de la obra a través de las cadencias importantes que encontremos. En estas partes, decidir el tipo de respiro que necesitamos para acentuar su función estructural.

Segunda parte

V.4 Qué es articulación

V.5 Ligaduras y puntos escritos por Bach

V.5.1 Puntos o *staccato*

V.5.2 Escalas ligadas

V.5.3 Grupos de dos sonidos ligados

V.5.4 Retardos y apoyaturas

V.6 Sugerencias de articulación (*legato*)

V.6.1 *Cantabile*

V.6.2 Grados conjuntos

V.6.3 Movimiento lento

V.6.4 Arpeggios finales

V.6.5 Dieciseisavos

V.7 Sugerencias de articulación (*staccato* y *non-legato*)

V.7.1 Bajo continuo

V.7.2 Acordes

V.7.3 Saltos

V.8 Sugerencias de articulación (combinación de *legato* y *staccato*)

V.8.1 Saltos y grados conjuntos

V.8.2 Combinación de figuras rítmicas y recursos melódicos

V.8.3 Regiones

V.9 Recomendación final

V.4 Qué es articulación

Mientras que el estudio del fraseo se refiere a partes grandes (puede ser desde una frase de dos compases hasta secciones mayores de 16 compases o más), la articulación hace referencia a todos los pequeños motivos o fragmentos que componen dicha frase. La articulación se encuentra contenida en el fraseo, e incide directamente sobre la línea melódica. Trabaja con la unión y la separación de los sonidos que conforman la frase.

Si comparamos con el lenguaje, podemos decir que la frase equivale a la oración y la articulación a cada sílaba.

Como medios de articulación contamos con el *legato* (los sonidos se agrupan suavemente y sin fricción), y el *staccato*, (los sonidos se separan), representados por ligaduras para el primero, y puntos y cuñas para el segundo.

El *legato* se realiza tocando un sonido conectado al siguiente, y podemos tocar desde *legato* hasta *legatissimo*. El *staccato* cuenta con más posibilidades: puede ser rápido, lento, casi imperceptible, etc. Estas maneras de articular se complementan y se reúnen en una obra para dar la expresión requerida a la frase.

Existen muchas formas de articular la misma obra, y diferentes maestros sugieren diferentes articulaciones, algunas consideradas incluso como reglas. Lleva años de estudio aprender a articular expresivamente, por lo cual desde los inicios es necesario empezar a buscar la manera adecuada de realizarlo. Con el tiempo y una mayor cantidad de obras en el repertorio personal, las reglas a las que nos atuvimos en un principio cobran sentido, o bien son desechadas por mejores propuestas.

Dividiremos esta sección en dos partes. En la primera analizaremos las articulaciones originales de Bach; en la segunda daremos algunas sugerencias para articular diferentes pasajes, las cuales deben ser sometidas a prueba dentro de la práctica personal.

V.5 Ligaduras y puntos escritos por Bach²

Como lo hemos mencionado varias veces, el compositor alemán escribió muy pocas indicaciones de articulación en sus obras para teclado. Una sugerencia que es muy útil para todos los intérpretes, es revisar las obras de Bach para cuerdas, canto y alientos, en donde la cantidad de indicaciones originales es

² En esta parte nos basamos en la edición G. Henle Verlag.

bastante mayor, y tratar de obtener conclusiones sobre la base de la música misma.

V.5.1 Puntos o *staccato*

En los *Pequeños Preludios* Bach sólo indicó *staccato* en el *Preludio BWV 938 en mi menor* en los compases 12, 14 y 16 en la voz superior. Todas las demás indicaciones, que por otro lado no son muchas, son ligaduras.



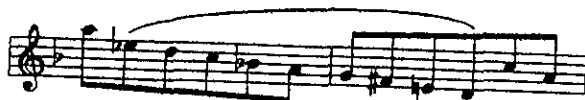
Ej.46 *Preludio BWV 938 en mi menor* (11,12,13,14,15,16)

V.5.2 Escalas ligadas

En el *Preludio BWV 926 en re menor*, Bach marca una ligadura entre los compases 9-10 y 13-14. Es un caso especial en el que la ligadura abarca compás y medio, recurso inusual en esta época, ya que se acostumbraba escribir la ligadura de fraseo sin traspasar compases. Indica una ligadura para la escala que desciende, la cual culmina antes del salto de séptima ascendente. De esta manera se hace más enfática la anacrusa y el salto ascendente que va del tercer tiempo del compás 10 al 11, y del 14 al 15.



Ej.47 *Preludio BWV 926 en re menor* (9,10)



Ej.48 *Preludio BWV 926 en re menor* (13,14)

Existen otros pasajes de escalas en este preludio que los podemos interpretar en *legato* siguiendo la indicación de Bach, aún cuando no se encuentre escrita una ligadura.

V.5.3 Grupos de dos sonidos ligados

En el ejemplo 46, *Preludio BWV 938 en mi menor* existe una ligadura que une dos sonidos en los compases 11, 12, 13, 14, 15, 16, 22 y 24 en la voz superior, y en los compases 41, 42, 43 y 44 en la voz del bajo. Se trata de una ligadura de expresión que se interpreta tocando la primera nota acentuada y ligeramente más larga que la segunda, con una dinámica de fuerte a piano sin exagerar, como si tuviera un pequeño regulador escrito $>$.

V.5.4 Retardos y apoyaturas

Los retardos y apoyaturas siempre se ligan a su resolución. En el *Preludio BWV 933 en do mayor*, en el tercer tiempo del compás 10, Bach ligó la apoyatura si-re a su resolución la-do en el tercer tiempo.



Ej.49 *Preludio BWV 933 en do mayor* (10)

Analícese en este preludio los retardos que aparecen en los compases 2 y 12. Aunque no se encuentran escritas las ligaduras, la clave la encontramos en el compás 10.

Un caso similar se presenta en el *Preludio BWV 936 en re mayor*, en la voz superior de los compases 3, 4, 5 y 6.



Ej.50 *Preludio BWV 936 en re mayor (1,2,3,4,5,6,7)*

V.6 Sugerencias de articulación (*legato*)

En la música barroca se prefiere articular por grupos pequeños, resaltando los motivos y cantándolos expresivamente, sin olvidar por ello la gran frase. Los grupos pequeños caracterizan la frase, pero no la diseccionan.

V.6.1 *Cantabile*

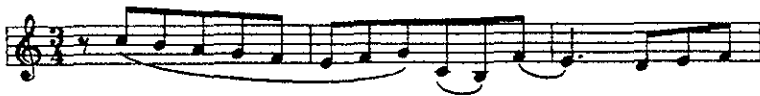
En los pasajes de tipo *cantabile* es conveniente tocar *legato*, buscando un sonido intenso y expresivo, a la manera de un buen cantante. Véase por ejemplo el *Preludio BWV 941 en mi menor*. La melodía, que es muy expresiva, inicia con el arpeggio de tónica que podemos tocar ligado. El segundo compás presenta el arpeggio de dominante en sentido descendente. En el segundo y tercer tiempos de este compás, el sentido descendente se interrumpe por saltos de tercera y sexta ascendente a partir de fa sostenido y re sostenido respectivamente. Podemos ligar de dos estas notas para resaltar los intervalos, siempre cuidando que la intención de la frase no culmine sino hasta el primer sol del tercer compás, o bien ligar todo el arpeggio como se muestra en el ejemplo.



Ej.51 *Preludio BWV 941 en mi menor (1,2,3)*

V.6.2 Grados conjuntos

Cuando en una línea predominan los grados conjuntos como en el *Preludio BWV 943 en do mayor* estos se pueden tocar *legato*. En el compás 2 podemos realizar dos cesuras muy pequeñas antes de los saltos de quinta descendente y ascendente, y ligar do-si, y fa-mi.



Ej.52 *Preludio BWV 943 en do mayor* (1,2,3)

V.6.3 Movimiento lento

El movimiento lento y el ritmo uniforme favorecen el *legato* como en el *Preludio BWV 930 en sol menor*.



Ej.53 *Preludio BWV 930 en sol menor* (3,4,5,6)

V.6.4 Arpeggios finales

Cuando una sección o todo el preludio termina con un arpeggio, se pueden ligar los sonidos y mantener las teclas presionadas de manera que todas resuenen hasta el final. Este recurso lo utilizan frecuentemente los clavecinistas para prolongar la sonoridad.

Tómense como ejemplo los dos últimos tiempos del compás 10 y 20 del *Preludio BWV 937 en mi mayor* y tóquense sosteniendo todos los sonidos del arpeggio hasta el final del compás.

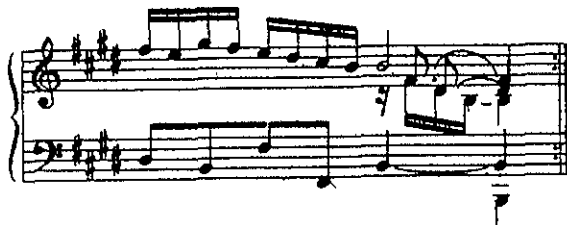


Ej.54 *Preludio BWV 937 en mi mayor* (10)

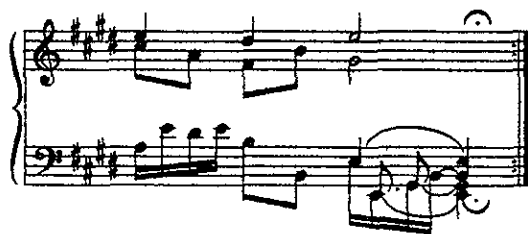


Ej.55 *Preludio BWV 937 en mi mayor* (20)

Se pueden tocar:



Ej.56 *Preludio BWV 937 en mi mayor* (10)



Ej.57 Preludio BWV 937 en mi mayor (20)

V.6.5 Dieciseisavos

Una de las muchas posibilidades para articular dobles corcheas es ligar cada 4 u 8 sonidos, tratando de seguir la lógica del motivo. En el siguiente ejemplo se sugiere ligar los dieciseisavos del primero y segundo tiempos, y separar las corcheas del bajo en el tercero. Los dos dieciseisavos del tercer tiempo de la mano derecha sonarán de por sí separados por el silencio que hay entre ellos.



Ej.58 Preludio BWV 999 en do menor (1,2)

V.7 Sugerencias de articulación (*staccato* y *non-legato*)

V.7.1 Bajo continuo

El bajo continuo puede tocarse en *staccato* o *non-legato* cuando existan saltos amplios en su línea. Análizese el bajo del *Preludio BWV 934 en do menor*. El separar da claridad a cada intervalo.



Ej.59 *Preludio BWV 934 en do menor* (1,2)

También el bajo de los compases 9, 10,11 y 12 del *Preludio BWV 935 en re menor*.



Ej.60 *Preludio BWV 935 en re menor* (9,10,11,12)

El mismo motivo lo toma la voz superior en los compases 13 al 16, y como principio de congruencia es importante que imite la idea antes propuesta.



Ej.61 *Preludio BWV 935 en re menor* (13,14,15,16)

V.7.2 Acordes

Cuando existan acordes es recomendable separarlos ligeramente para que suenen claramente y se diferencien uno del otro, como en el *Preludio BWV 927 en fa mayor*.



Ej.62 *Preludio BWV 927 en fa mayor* (1,2)

V.7.3 Saltos

En algunas ocasiones conviene separar los saltos amplios, como en la voz superior del *Preludio BWV 937 en mi mayor*. En el siguiente ejemplo separamos los saltos del primer compás, en el segundo ligamos el movimiento por grado conjunto y después separamos las corcheas, que aunque van por grado conjunto utilizan la misma figura rítmica que en el compás 1 y de esta manera logramos unificar el motivo.



Ej.63 *Preludio BWV 937 en mi mayor* (1,2)

V.8 Sugerencias de articulación (combinación de *legato-staccato*)

V.8.1 Saltos y grados conjuntos

En melodías que contengan saltos y grados conjuntos podemos combinar ambos recursos de acuerdo con lo antes expuesto: separamos los saltos y ligamos los grados conjuntos, como se muestra en los primeros compases del *Preludio BWV 936 en re mayor*.



Ej.64 *Preludio BWV 936 en re mayor* (1,2,3)

V.8.2 Combinación de figuras rítmicas y recursos melódicos

Cuando se utilicen dos recursos diferentes rítmicos y/o melódicos, podemos distinguirlos por medio de la articulación. En el *Preludio BWV 928 en fa mayor* podemos tocar el inicio, que maneja una línea melódica en dieciseisavos en *legato*, y la segunda parte del compás, los acordes en corcheas, *staccato*.



Ej.65 *Preludio BWV 928 en fa mayor (1,2)*

En el *Preludio BWV 938 en mi menor*, podemos ligar el arpeggio de dieciseisavos del primer compás, y separar las corcheas del segundo.



Ej.66 *Preludio BWV 938 en mi menor (1,2,3)*

V.8.3 Regiones

En las regiones centrales del teclado se puede tocar ligado sin temor a que se lleguen a confundir los sonidos. En las regiones graves y agudas puede tocarse, algunas veces, entre *non-legato* y *staccato* cuando exista el riesgo de que no se entiendan claramente los sonidos, sobre todo en salas de concierto muy grandes. Por supuesto que no debemos decir: “Voy a tocar en la región central y por lo tanto debo ligar la frase”. No, es tan solo un indicador que puede ayudar a decidir sobre el tipo de articulación, y que puede ser tomado en cuenta junto con los que hemos analizado anteriormente.

VI.9 Recomendación final

Es importante comprender que el fraseo y la articulación se encuentran al servicio de la obra. No hay que perder de vista el objetivo principal, que es el de transmitir una idea clara y de manera expresiva por preocuparnos demasiado por los puntos y las ligaduras. El conjunto que integre la pieza es el que nos debe interesar y nos da la clave para adaptar un fraseo y articulación adecuados para cada obra.

No podemos hacer reglas rígidas sobre la articulación. Es importante meditar cuidadosamente sobre cada pasaje en particular, y no querer imponerle algo porque así nos dijeron o leímos. La frase cantada debe de ser nuestra guía. Dejemos que la música misma nos lo sugiera. Existen muchas claves que podemos seguir y que han sido dadas por los compositores y teóricos de la época. En mi opinión, creo que no existe una articulación única e inamovible, mientras que en muchos casos sí existe sólo un fraseo correcto.

Si seguimos una regla rígida que diga que todos los saltos deben separarse, la primera frase del *Preludio BWV 939 en do mayor* sonaría:



Ej.67 *Preludio BWV 939 en do mayor* (1,2,3,4)

Con lo cual cortaríamos la idea. En este caso, una articulación correcta en el piano puede ser aquella que agrupe el motivo como un todo, y lo podemos realizar mediante un *legato* que culmine hasta el final de cada motivo, es decir, en el primer octavo de cada siguiente compás.



Ej.68 *Preludio BWV 939 en do mayor* (1,2,3,4)

Es absolutamente necesario contar con buenas ediciones y escuchar a grandes intérpretes para obtener así nuestras conclusiones sobre bases firmes.

Otro factor para tener en cuenta es que la articulación que se puede realizar en el clavecín o en el clavicordio es diferente de la que podemos realizar en el piano. En los dos primeros es necesario articular más para lograr resaltar aquellos sonidos e intervalos que así lo requieran. En el piano esto lo podemos lograr con la articulación, pero también a través de un ataque más rápido, o trabajando diferentes dinámicas para cada mano o incluso en la misma voz.

Para finalizar con esta sección, leamos lo que dice Hermann Keller en su libro *Fraseo y articulación*³:

Quien toque música clásica tiene que recitarla como una poesía: un buen recitador no tratará en primer lugar de aclarar al oyente el sentido del poema; presupone que el oyente lo captará por sí solo. Él debe empeñarse en transmitir los valores expresivos más sutiles y profundos. Así también presupone en la música la comprensión primitiva de una melodía y el ejecutante trata de sacar a luz los valores expresivos más sutiles y ocultos, para lo cual la música pone a su disposición los medios más variados, entre ellos las ligaduras y puntos en sus múltiples relaciones mutuas.

* * *

**

*

³ H. Keller, *Fraseo y articulación*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.

VI. ORNAMENTACIÓN

VI.1 Qué son los ornamentos

VI.2 Función de los ornamentos

VI.3 Reglas generales para la interpretación de los ornamentos

VI.4 Tabla de Ornamentos de J. S. Bach

VI.5 Trinos

VI.5.1 Trinos con y sin preparación

VI.5.2 Inicio

VI.5.3 Rapidez de los trinos

VI.5.4 Terminación

VI.5.5 *Praltriller* (trino corto o compacto)

VI.6 Mordente

VI.7 Grupeto o cadencia

VI.8 Apoyatura

VI.9 Ornamentos compuestos

VI.9.1 Apoyatura con trino o medio trino

VI.9.2 Apoyatura con mordente

VI.9.3 *Trino con mordente*



VI.9.4 Trino ascendente y trino descendente con grupeto

VI.9.5 Entre trino y grupeto

VI.10 Acordes quebrados

VI.11 Ornamentos que pueden ser añadidos

VI.1 Qué son los ornamentos

Los ornamentos (llamados *Manieren* en Alemania, *Embellishment* en Inglaterra, *Agréments* en Francia y *Divisioni* en Italia) son giros melódicos que se pueden escribir en la partitura por medio de algunos signos que necesitan ser interpretados, como  que representa al trino, o  que representa al grupeto. También pueden ser realizados de manera escrita por el compositor dentro de la partitura.

Surgieron como una manera para embellecer a la melodía, y los encontramos desde la Edad Media y el Renacimiento, y su uso se extendió hacia la época barroca y la música posterior.

Se llama nota principal o real al sonido que pertenece al acorde, se encuentra escrita en forma normal, y sobre ésta o a un lado se halla el ornamento; la nota o notas que adornan a la nota principal se llaman notas accesorias, auxiliares o de adorno. Se llama auxiliar superior si se refiere al sonido que se encuentra a una segunda mayor o menor ascendente de la nota real, o inferior si se refieren al sonido que se encuentra a una segunda mayor o menor descendente de la nota real. Es auxiliar diatónica aquella que pertenece a la tonalidad, y es auxiliar cromática aquella que está a medio tono de la nota real y está fuera de la tonalidad.

VI.2 Función de los ornamentos

Como dijimos anteriormente, su función es embellecer a la melodía, por lo cual, al momento de interpretarlos, debemos considerarlos como parte de ésta, y no como meros agregados. Cada uno de ellos ayuda a sostener el interés musical de la obra a través de sus giros melódicos, disonancias que producen, escalas, figuras rítmicas, etc. Asimismo, ofrecen una demostración del talento del ejecutante.

Carl Philippe Emmanuel Bach en *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*¹ dice:

Ellos [los ornamentos] conectan y animan sonidos y dan énfasis y acentuación; hacen a la música agradable y despiertan nuestra atención. La expresión es revelada por ellos.

¹ C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, tr. al inglés de J. Mitchell, U.S.A., Norton and Norton, 1949, p.79.

Aquí Carl Philippe habla de diferentes funciones, y aunque todas ellas se funden al momento de tocar, es importante tratar de distinguir claramente el papel predominante que desempeña en determinado momento cada adorno.

a) Son ornamentos melódicos aquellos que “conectan y animan sonidos”, como sería el caso de los grupetos y los pequeños pasajes de escala (*tirata*). Tales ornamentos por lo general los encontramos entre dos tiempos, casi nunca se acentúan y son lo suficientemente largos para llenar toda o casi toda la duración de la nota principal.

b) Son ornamentos rítmicos aquellos que “dan énfasis y acentuación”, como son los mordentes, la doble apoyatura y la *acciacatura*. Estos se interpretan sobre el tiempo, se acentúan, son cortos y por lo tanto no abarcan toda la duración de la nota principal.

c) Son ornamentos armónicos aquellos que “revelan la expresión”, como los trinos cadenciales y las apoyaturas largas. Se interpretan sobre el tiempo, se acentúa la primera nota y son lo suficientemente largos para demorar su resolución a la nota principal de manera expresiva. Con frecuencia desplazan a la nota principal de su tiempo correspondiente.

d) Muchas veces los ornamentos cumplen varias funciones al mismo tiempo, y es nuestra tarea el tratar de discernir su papel en cierto momento. Por ejemplo, en un trino largo, podemos tocar la primera nota lo suficientemente larga para llenar su función armónica, pero a continuación debe ser suave para resolver su función melódica.

VI.3 Reglas generales para la interpretación de los ornamentos

Los signos desarrollados en la época barroca, y la interpretación de cada uno, presentan gran inconsistencia, y debemos estar conscientes de que el mismo signo puede tener diversos significados entre varios autores, por lo que su interpretación también variará.

En general podemos seguir algunas reglas que nos ayudan a interpretar de manera adecuada cada ornamento. En los casos específicos en los que no funcionen, lo más recomendable es acudir a las fuentes originales en la medida de lo posible, así como escuchar grabaciones de buenos músicos para tratar de investigar qué es lo que hicieron y bajo qué criterio.

a) Existen ornamentos obligatorios y opcionales. Entre los obligatorios se encuentra el trino cadencial y la apoyatura larga. Algunos de los que están escritos pueden tocarse o no, dependiendo del contexto, el gusto y la habilidad del ejecutante.

b) La ausencia de un signo no indica que no debe ser tocado un ornamento. En algunos casos el ornamento resulta ser tan obvio que el compositor no lo escribió, y debe ser añadido por el ejecutante, como por ejemplo en trinos cadenciales y en las repeticiones de algún motivo ornamentado anteriormente.

c) Y si hallamos algún signo, pero por razones de gusto o expresividad no deseamos tocar ese ornamento, es válido. Asimismo podemos agregar otro adorno diferente al que indique el signo, siempre después de haber estudiado la ornamentación escrita y haber decidido que otro ornamento es preferible.

d) Los ornamentos deben ser realizados de manera precisa y clara, sin perder el pulso y cantando la frase.

e) Es importante evitar añadir demasiados ornamentos que lleguen a saturar la melodía, o sean añadidos en notas que no sean importantes dentro del contexto, o en aquellas que ya tengan una relevancia por sí mismas.

f) En el clavecín podemos añadir más ornamentos que en el piano, gracias a su toque más ligero y brillante.

g) Las imitaciones pueden repetirse con los mismos ornamentos con que se escucharon la primera vez.

h) En muchas ocasiones no se encuentran escritos los sostenidos o bemoles necesarios de acuerdo a la tonalidad de la obra. Debemos añadirlos dependiendo del caso.

i) Los adornos, excepto los grupetos y otros con función primordialmente melódica, se tocan sobre el tiempo.

j) En las repeticiones de una sección, el ejecutante puede añadir ornamentos.

k) Los ornamentos deben realizarse en proporción con la duración de la nota principal, el tempo y el carácter de la pieza.

l) Es importante que el estudiante pueda escribir las figuras rítmicas de cada adorno de manera clara.

VI.4 Tabla de Ornamentos de J. S. Bach

Ante la profusión de adornos, algunos compositores contaban con tablas específicas en donde explicaban los ornamentos y su realización dentro de su propia música. Bach escribió una tabla que aparece en el *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedemann en 1720. En ella da la resolución de 13 adornos, y aunque no abarca todos los que Bach utilizó en sus obras, es muy importante, ya que con ella:

- Nos da la resolución de 13 adornos.
 - Sabemos que no era una práctica arbitraria, sino que había reglas a las cuales sujetarse.
 - Nos damos cuenta de la importancia que Bach atribuía a que un joven aprendiese a resolver de manera adecuada cada adorno.
 - Son aplicados en los *Pequeños Preludios*.
- A continuación transcribimos la tabla de Bach.

The image displays a table of 13 ornaments from J.S. Bach's *Clavier-Büchlein*. Each ornament is numbered and accompanied by a musical example in a grand staff (treble and bass clefs). The ornaments are:

1. Trino
2. Mordente
3. Trino y mordente
4. Grupeto
5. Doble cadencia
6. Idem
7. Doble cadencia y mordente
8. Idem
9. Accent steigend
10. Accent fallend
11. Accent und mordant
12. Accent und trillo
13. Idem

Ej.69 Tabla de Ornamentos de Johann Sebastian Bach

Los adornos 1, 12 y 13 son trinos y los estudiaremos en VI.5.

El 2 es un mordente inferior, y el 11 una apoyatura con mordente inferior, y se verán en VI.6.

El 4 es un grupeto y se estudiará en VI.7.

Las apoyaturas 9 y 10 se verán en VI.8.

En las secciones de ornamentos compuestos volveremos a ver algunos de los antes estudiados, como el 12 y 13 en VI.9.1; el 11 en VI.9.2; el 3 en VI.9.3; los adornos 5, 6, 7, y 8 en VI.9.4.

Añadimos dos más que, aunque no vienen en la Tabla, Bach los utiliza en los preludios. Son el que se indica con un trino y grupeto en VI.9.5 y el acorde quebrado en VI.10.

VI.5 Trinos

El trino es la alternancia más o menos rápida entre la nota auxiliar superior y la principal, ya sea a una segunda menor o una segunda mayor de distancia. Se indica mediante una línea ondulante como en el ejemplo 1, o **tr**, que aunque no viene en la Tabla de esta manera, sí lo hallamos en los *Pequeños Preludios*.

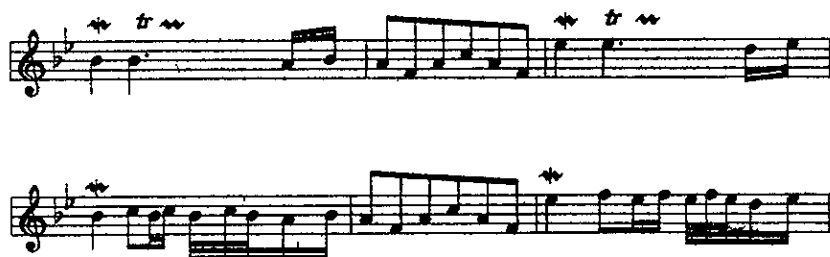
Con el fin de resaltar su función armónica se realizan sobre el tiempo, nunca deben ser anticipados.

Un trino puede ser diatónico o cromático. Es diatónico si la nota auxiliar superior pertenece a la tonalidad de la pieza o del pasaje, ya sea a una segunda mayor o menor; es cromático si, a pesar de que la tonalidad nos pide tocar la nota que se encuentra a una segunda mayor de distancia, tocamos la nota que está a una segunda menor.

VI.5.1 Trinos con y sin preparación

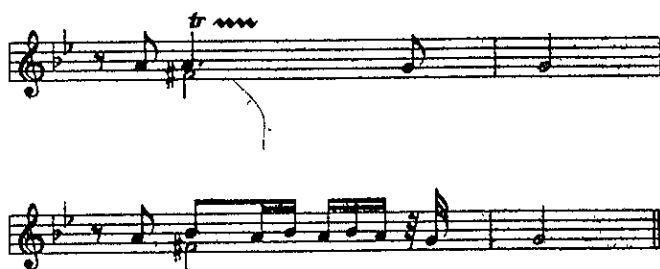
Para el músico barroco existían dos tipos de trino: con y sin preparación. El primer caso se da cuando la nota inicial no se prolonga como en el ejemplo 1 de la Tabla; el segundo, cuando la nota inicial se alarga más que las restantes, como en el ejemplo 12 y 13. Este último caso también se describe como una apoyatura seguida de un trino. Esta apoyatura o nota inicial larga funciona como disonancia y de ahí su función armónica.

El trino de los compases 30 y 32 del *Preludio BWV 930 en sol menor* puede ser preparado alargando durante una corchea la nota superior. Los ornamentos indicados en los primeros tiempos no se han realizado en el ejemplo para mostrar claramente la resolución del trino.



Ej.70 *Preludio BWV 930 en sol menor* (30,31,32)

Lo mismo se aplica en el compás 40, donde además el trino indica una cadencia final, por lo que podemos detenerlo en el lugar que inicia el puntillo y acortar después un poco la corchea final.



Ej.71 *Preludio BWV 930 en sol menor* (40)

Estúdiense el mismo caso en el *Preludio BWV 941 en mi menor* en la cadencia final del compás 21.

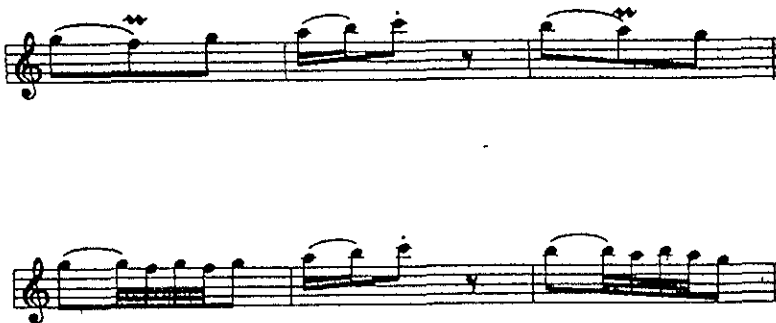


Ej.72 *Preludio BWV 941 en mi menor* (21)

VI.5.2 Inicio

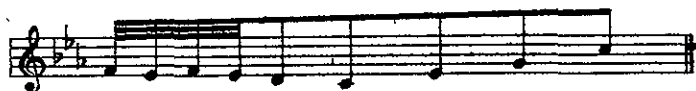
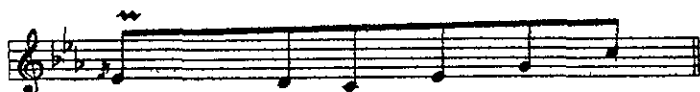
Siempre se inicia el trino con la nota superior y sobre el tiempo. Un error que se ha cometido actualmente es el creer que si el trino se encuentra precedido por la nota superior, debe comenzarse con la nota real. Esto es un error, y lo correcto es repetir el sonido anterior (que corresponde a la auxiliar superior), o bien ligarla, dependiendo del contexto y del gusto personal.

En el *Preludio BWV 938 en mi menor*, los trinos de los compases 11, 13 y 15, y todos los casos similares, se encuentran precedidos por la nota superior y están ligados, por lo que es necesario hacer sentir la ligadura, y por lo tanto no se repite la nota superior.

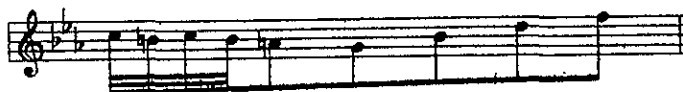
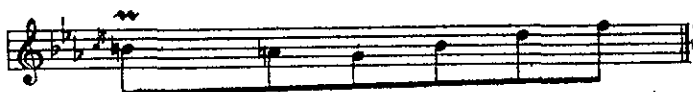


Ej.73 *Preludio BWV 938 en mi menor* (11,12,13,14,15)

En el *Preludio BWV 934 en do menor*, Bach indicó expresamente que se debía comenzar por la auxiliar superior mediante una pequeña nota que escribió en el segundo y cuarto compases.



Ej.74 *Preludio BWV 934 en do menor* (2)



Ej.74 *Preludio BWV 934 en do menor* (4)

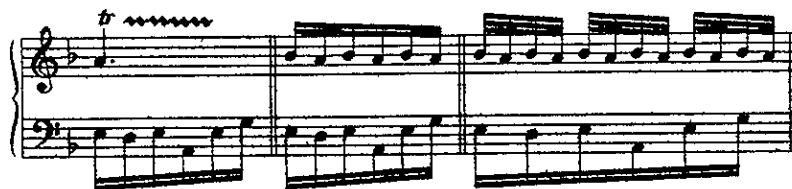
VI.5.3 Rapidez de los trinos

La rapidez del trino se encuentra dada por el número de batimentos que podamos tocar dentro del valor de la nota principal, y esto depende del carácter, de la duración y de la habilidad del intérprete.

No todos los trinos deben ser interpretados con la misma velocidad. En piezas de carácter triste o de tempo lento, los trinos pueden realizarse lentamente; en piezas alegres pueden ser más rápidos y brillantes.

En otras ocasiones puede hacerse de varias maneras, y entonces el ejecutante elige la más adecuada para la obra y para él.

En el *Preludio BWV 935 en re menor*, el trino del compás 4 puede ser realizado en dieciseisavos haciéndolos coincidir con la mano izquierda, o bien pueden realizarse dos batimentos por dieciseisavo, con lo cual tocamos treintadosavos. Los dos casos son correctos y depende de la elección del intérprete.



Ej.75 *Preludio BWV 935 en re menor* (4)

VI.5.4 Terminación

Algunos trinos requieren de alguna terminación colocada antes de la nota a la cual llegan. La terminación puede ser de dos tipos: Se puede añadir algún otro tipo de ornamento (ver sección VI.9 Ornamentos compuestos), o pueden ser dos notas que siguen a la nota principal del trino, que a veces se escriben y otras veces se sobreentienden.

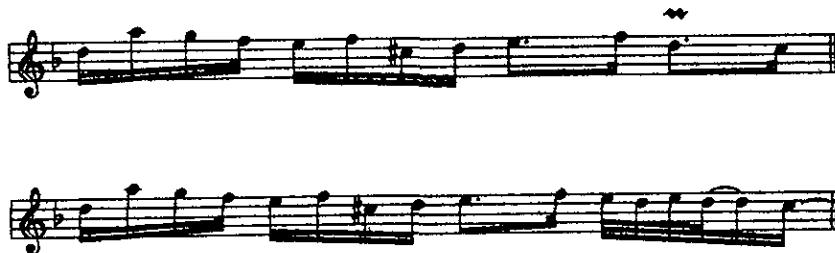
Cuando se encuentra escrita la terminación, no necesariamente debemos realizarla con la figura rítmica con la que se escribe, sino que se adapta como una continuación melódica del trino. El ejemplo 3 de Bach es en realidad un trino con terminación.

En el ejemplo 70 vemos cómo Bach escribe la terminación del trino en los compases 30 y 32 del *Preludio BWV 930 en sol menor*.

VI.5.5 *Pralltriller* (trino corto o trino compacto)

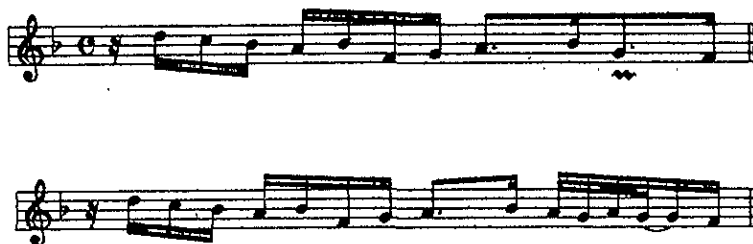
Utiliza el mismo signo que el trino \blacklozenge . Se realiza con dos batimentos solamente y no tiene terminación. Inicia con la nota superior y termina con la principal. Su función es principalmente rítmica, por lo que se debe realizar con mucha precisión, aún en movimientos lentos. Al igual que el trino, puede ser diatónico o cromático.

En el *Preludio BWV 940 en re menor*, el cuarto tiempo del compás 3 tiene este signo que, debido a la duración del re, bien puede ser interpretado como un *Pralltriller*.



Ej.76 *Preludio BWV 940 en re menor* (3)

Este mismo ornamento puede ser añadido en el pasaje similar de la mano derecha en el cuarto tiempo del compás 1, y por supuesto en la imitación exacta que realiza la mano izquierda en el cuarto tiempo del compás 2.



Ej.77 *Preludio BWV 940 en re menor* (2)

Otro ejemplo lo hallamos en el *Preludio BWV 933 en do mayor* en el compás 11.



Ej.78 *Preludio BWV 933 en do mayor* (1)

VI.6 Mordente

Se representa con un signo similar al trino, con la diferencia de que lleva una pequeña línea vertical que lo atraviesa. Un mordente es la alternancia rápida entre la nota principal y la inferior, ya sea que se encuentre a una segunda mayor o menor de distancia. La función principal del mordente es rítmica.

Todos los mordentes en la época barroca son inferiores, el que ahora llamamos superior surge en la época clásica.

Puede ser diatónico o cromático. Es diatónico si la nota inferior pertenece a la tonalidad de la pieza o del pasaje, ya sea a una segunda mayor o menor; es cromático si, a pesar de que la tonalidad nos pide tocar la nota que se encuentra a una segunda mayor de distancia, tocamos la nota que está a una segunda menor.

El mordente se inicia con la nota principal, la cual se acentúa y se toca sobre el tiempo. Normalmente se tocan rápido, no tienen terminación y finalizan con la nota principal. Los batimentos no toman todo el valor de la nota principal. Este ornamento es el que puede ser añadido con mayor libertad.

En la mayoría de los casos no se prepara, pero cuando se prepara y se prolonga, se acentúa la nota auxiliar inferior. Los teóricos barrocos consideraban este caso como una apoyatura inferior con un mordente añadido como resolución. Este es el ejemplo 11 de la Tabla.

El *Preludio BWV 933 en do mayor* inicia con un mordente en el primer y tercer tiempos del compás 1 en la mano derecha. Los demás mordentes del preludio deben realizarse de la misma manera.



Ej.79 *Preludio BWV 933 en do mayor* (1)

VI.7 Grupeto o cadencia

Se indica con el signo ∞ El grupeto consiste en la alternancia más o menos rápida de las notas auxiliares superior e inferior. El más común de la época barroca inicia con la nota superior, pasa por la nota principal, llega a la auxiliar inferior y retorna a la nota principal. Bach indica este grupeto con el número 4, y en este ejemplo inicia sobre el tiempo.

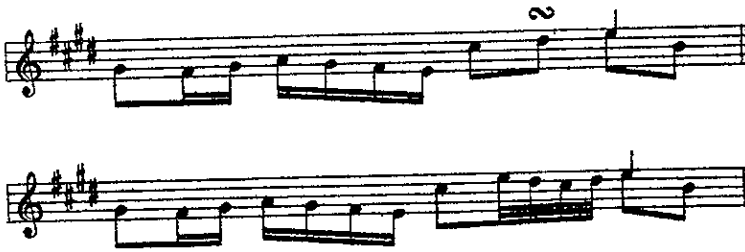
La función del grupeto es melódica, pero también cumple con una función armónica cuando se inicia con la nota superior o inferior, ya que son notas ajenas al acorde, por lo cual deben acentuarse ligeramente para poder oír la disonancia claramente.

La velocidad y el ritmo dependen de las circunstancias y del gusto del intérprete. Los sonidos que integren este ornamento deben tocarse como si tuvieran una ligadura encima de ellos.

Las notas auxiliares pueden ser diatónicas o cromáticas, dependiendo del contexto.

Si se coloca una alteración en el signo del grupeto puede ser para cualquiera de las notas auxiliares. La costumbre de poner la alteración arriba o debajo del grupeto para indicar exactamente la nota a la cual se refería, sólo se empezó a utilizar a partir del siglo XIX.

En los *Pequeños Preludios* sólo existe un grupeto escrito en el *Preludio BWV 937 en mi mayor* en el compás 19, tercer tiempo.



Ej.80 *Preludio BWV 937 en mi mayor* (19)

VI.8 Apoyatura

La palabra apoyatura deriva del italiano *apoggiare*, que significa apoyar. Generalmente se representa con dos pequeños ganchillos () o con una nota pequeña escrita antes del sonido principal.



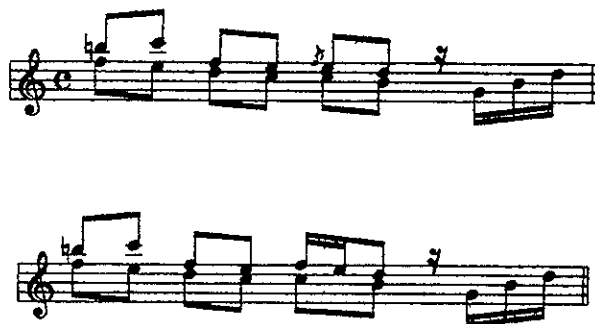
Existe gran inconsistencia en cuanto a representar si la apoyatura es larga o corta, por lo que el intérprete debe decidir, de acuerdo con el contexto, el tipo de apoyatura que tocará. Carl Philippe Emmanuel Bach distingue entre la apoyatura corta que se toca tan rápido como sea posible, y la larga, la cual tiene una duración variable de acuerdo con el contexto.

Veamos algunas reglas que deben tomarse en cuenta para interpretar las apoyaturas.

1. La apoyatura puede realizar dos movimientos: descender o ascender hacia la nota principal. Se llama apoyatura descendente o superior a aquella que para resolver baja una segunda menor o mayor. En varios países recibe diferentes nombres. En Alemania se le llama *Accent fallend* y corresponde al ejemplo 10 de la Tabla. Y se le llama apoyatura ascendente o inferior a aquella que para resolver sube una segunda menor o mayor hacia la nota principal. En Alemania se llama *Accent steigend* que corresponde al ejemplo 9 de la Tabla. Estos dos casos son los más comunes, pero también existen aquellos que resuelven por medio de un salto.
2. Todas las apoyaturas se interpretan sobre el tiempo, por lo que reciben el acento principal. Esto es para lograr que sea resaltada su función armónica al resaltar la disonancia entre el movimiento del bajo y la apoyatura.

3. Se ligan a la nota principal aun cuando no se halle escrita la ligadura.
4. La apoyatura larga toma la mitad de la duración de la nota principal (ver ejemplo 81, abajo) cuando esta es de valor binario, y dos terceras partes cuando es una nota de valor ternario.

En el *Preludio BWV 933 en do mayor*, en el tercer tiempo del compás 12, Bach escribió una apoyatura para la soprano con una nota pequeña. Esta debe ser tocada con el do de la contralto, y la nota principal se desplaza hacia el lugar del segundo dieciseisavo.



Ej.81 *Preludio BWV 933 en do mayor* (12)

En el *Preludio BWV 936 en re mayor*, Bach escribió las apoyaturas dentro del texto. Ligó las apoyaturas del compás 4, 5 y 6 a la nota principal, de lo cual se infiere que también en los compases 3 y 7 deben ser ligadas.



Ej.82 *Preludio BWV 936 en re mayor* (1,2,3,4,5,6,7,8)

Analícese todo el preludio para encontrar las apoyaturas y poder destacar claramente la disonancia que producen con las otras voces.

VI.9 Ornamentos compuestos

Cuando se combinan dos ornamentos dentro del mismo sonido se dice que son ornamentos compuestos. Pueden ser de varios tipos, ya sea combinados con apoyaturas (como en VI.9.1, VI.9.2), o con trinos (como en VI.9.3, VI.9.4).

VI.9.1 Apoyatura con trino o medio trino



Ej.83 Fr. Couperin, *Pieces de Clavecin*, París, 1713.

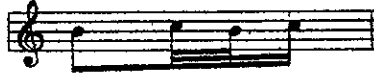
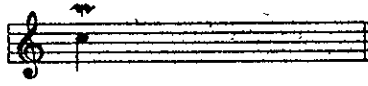
Los trinos se inician siempre con la nota superior. Cuando ésta se encuentra prolongada se convierte en una apoyatura que termina con un trino, el cual puede ser largo o corto como el *Pralltriller*. Este es el caso de los adornos 12 y 13 de la tabla, los que presentamos en VI.5.1 como trinos con preparación. La apoyatura debe ligarse a la nota principal.

VI.9.2 Apoyatura con mordente

Ya hablamos del ejemplo 11 de Bach en VI.6, el cual es un apoyatura inferior con un mordente. Sobre este ornamento Carl Philippe, en su *Essay*² dice:

Cuando sigue a una apoyatura, el mordente es tocado de manera ligera, de acuerdo a la regla que gobierna la ejecución de las apoyaturas.

² 2. C. P. E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, tr. inglesa de J. Mitchell, U.S.A., Norton and Norton, 1949



Ej.84 J. S. Bach, *Tabla de Ornamentos*, ejemplo 11.

VI.9.3 Trino con mordente

Este corresponde al ejemplo 3 de la Tabla. También lo podemos ver como un trino con resolución.

VI.9.4 Trino ascendente y trino descendente con grupeto

Aquí podemos incluir los números 5 y 6 de Bach. El número 5, trino ascendente o también llamado doble cadencia, es un grupeto inferior que termina con trino. El número 6, trino descendente o doble cadencia es exactamente el inverso, y lo podemos describir como un grupeto superior con trino.

En el *Preludio BWV 930 en sol menor* en el compás 11 encontramos ambos casos. El primer tiempo tiene el signo $\omega\omega$ que corresponde al 6 de la Tabla. Bach escribió las notas pertenecientes al grupeto con dieciseisavos en la partitura. El intérprete debe añadir la nota auxiliar superior (que en este caso corresponde a do), y adaptar las figuras rítmicas. En el segundo tiempo está el signo ω que corresponde al ejemplo 5. Se inicia con el auxiliar inferior (si bemol en este caso).



Ej.85 *Preludio BWV 930 en sol menor* (11)


Los ejemplo 7 y 8 de la tabla son similares al 5 y 6 respectivamente, salvo que los primeros finalizan con un mordente.


En el *Preludio BWV 924 en do mayor*, en el cuarto tiempo del tercer y quinto compases, en el bajo tenemos el ejemplo 7, y en el cuarto compás el 8. Obsérvese como el mordente final en todos los casos conecta con la nota siguiente.



Ej.86 *Preludio BWV 924 en do mayor* (3,4,5)

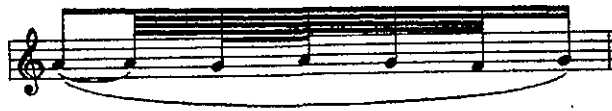
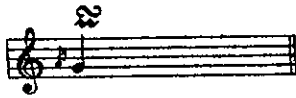
VI.9.5 Entre trino y grupeto

Existen adornos que se consideran entre trino y grupeto y se indican con ambos signos, el de trino escrito debajo del de grupeto 

También se encuentran anteceditos por una apoyatura escrita mediante una nota pequeña 

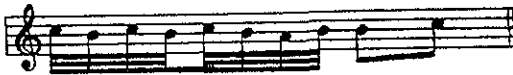
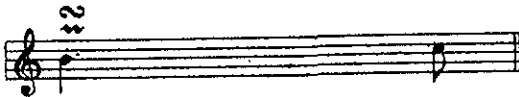


Veamos cómo Carl Philippe resuelve este adorno cuando se encuentra antecedido por un apoyatura.



Ej.87 C. P. E. Bach, *Essay*, Berlín, 1753.

Y cómo lo resuelve François Couperin cuando no tiene apoyatura.



Ej 88 Fr. Couperin, *Tabla de Ornamentos*.

En el *Preludio BWV 933 en do mayor* en el compás 4 se encuentra este adorno, y aunque no se encuentra escrita la apoyatura, podemos realizarla con un dieciseisavo sobre el mi




Ej. 89 *Preludio BWV 933 en do mayor (4)*

En el *Preludio BWV 935 en re menor*, en el compás 35 existe el mismo caso con figuras rítmicas diferentes.



Ej.90 *Preludio BWV 935 en re menor (35)*

VI.10 Acordes quebrados

Este ornamento se utiliza para lograr expandir la sonoridad de los acordes. Pueden ser tocados rápida o lentamente, y pueden ser indicados con el signo , o bien ser desarrollados por el intérprete cuando se toca.

Se pueden iniciar con la nota más grave y continuar hacia arriba, con una o ambas manos, de manera sucesiva o simultánea. Existen otras variantes, como empezar de arriba hacia abajo; o de abajo hacia arriba y otra vez hacia abajo o cualquier otra variante dependiendo del contexto.



Ej.91 C. P. E. Bach, *Essay*, 1753.

En los *Pequeños Preludios* solamente encontramos la forma más sencilla. Bach utiliza el signo serpenteante en el *Preludio BWV 926 en re menor*, en el primer tiempo del compás 43, y aunque en el tercer tiempo no lo vuelve a escribir, nosotros podemos añadirlo.



Ej.92 *Preludio BWV 926 en re menor* (43)

En varios preludios utiliza arpeggios y los escribe en la obra. Observamos también que algunos preludios terminan con un arpeggio amplio, por ejemplo, el *Preludio BWV 999 en do menor* finaliza con el acorde de sol mayor, que se encuentra arpegiado iniciando por la nota más grave, subiendo al re índice 5, descendiendo y vuelve a subir al mismo re. En el último tiempo del compás cambia de acorde. El último compás, que tiene un acorde de sol mayor, puede ser tocado con un arpeggio.



Ej.93 *Preludio BWV 99 en do menor* (42,43)

Analícese otros finales similares en los preludios. En algunos casos Bach añade notas ajenas al acorde. A veces indica dejar tenidos algunos sonidos. Ya vimos en la segunda parte del capítulo V ARTICULACIÓN, V.6.4 Arpeggios finales, cómo nosotros podemos ligarlos.

Hasta aquí hemos estudiado los ornamentos que Bach utiliza en los *Pequeños Preludios*. Aunque no son todos los que existen, son los básicos y son suficientes para empezar a familiarizarse con ellos. En las obras que estudiemos posteriormente de Bach u otros compositores, tendremos la oportunidad de probar estos y otros ornamentos, y así ampliar nuestro repertorio de ellos.

VI.11 Ornamentos que pueden ser añadidos

En la música barroca se encuentran muchos ornamentos indicados, pero también el ejecutante cuenta con la libertad de añadir algunos que no se hayan anotado, quizá porque resultaba demasiado obvio tocarlos, por olvido o porque ya habían sido indicados antes. Veamos algunas bases que hay que considerar antes de añadir cualquier ornamento.

1. En las obras que tengan repetición, la primera vez que se toque la sección puede ser presentada en su forma original de manera que el público y uno mismo distinga claramente la melodía y la armonía. Al momento de repetirla, podemos variarla tratando siempre de no cambiar las notas principales de la melodía, y también sin añadir tantos ornamentos que la melodía pierda su identidad original.
2. En los tiempos lentos podemos añadir ornamentos con mayor libertad que en los tiempos rápidos. En los primeros podemos embellecer el canto de la línea melódica; en los segundos, abrillantar el pasaje, aunque es importante conservar el pulso y no variarlo al añadir algún ornamento.
3. Muchos pasajes no deben ser ornamentados, como por ejemplo aquellos que intentan ser un contraste con un pasaje posterior o anterior que se encuentre de por sí muy ornamentado; o pasajes que por su carácter declamatorio es preferible tocarlos como se encuentran escritos; y los que ya estén lo suficientemente adornados. La medida y el buen gusto son los aliados principales del intérprete.
4. Observar el movimiento del bajo para evitar cometer errores armónicos, y buscar aquello que sea sencillo y cómodo.
5. En los motivos o frases que se repitan, si la primera vez apareció ornamentado, y después no se volvió a indicar, se puede tocar el mismo adorno.
6. En las cadencias finales se puede añadir un trino, con o sin resolución para enfatizar su carácter conclusivo, así como en notas muy largas.
7. Antes de añadir cualquier ornamento, es recomendable tocar la obra tal como está escrita. Después realizar los ornamentos que el compositor haya dejado escritos, y luego los que el editor sugiera (siempre y cuando la edición sea confiable). Al final tratar de probar con algunos ornamentos que sean añadidos por nosotros. De cualquier manera, recordemos que la obra puede ser tocada como está escrita con gran expresividad y de manera hermosa.

**

*

ESTUDIO MELÓDICO, RÍTMICO Y ARMÓNICO

VII.1 Importancia del estudio musical fuera del instrumento

VII.2 Estudio melódico

VII.2.1 El papel del canto en el estudio melódico

VII.2.2 El fraseo

VII.2.3 El papel expresivo de los intervalos

VII.2.4 Esqueleto melódico y elaboración melódica

VII.2.5 Movimiento y espacio asociados con la melodía

V.3 Estudio rítmico

VII.3.1 El papel del movimiento en el estudio rítmico

VII.3.2 Cambios de duración de las figuras rítmicas

VII.3.3 El compás y las partes que lo conforman

VII.3.4 Unidades rítmicas indivisibles o sílabas rítmicas

VII.3.5 Polifonía rítmica

VII.3.6 Diferencia entre metro y ritmo

VII.3.7 Expresión del ritmo

VII.4 Estudio armónico

VII.4.1 Bajo continuo

VII.4.2 Base armónica

VII.4.3 Expresión de la armonía

VII.5 Integración final

VII.1 Importancia del estudio musical fuera del instrumento

Este último capítulo, basado en el libro de Ralph Kirkpatrick, *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier*¹ pretende señalar un método de estudio en el cual la audición y el desarrollo de la sensibilidad juegan un papel principal. Trabajaremos con la melodía, el ritmo y la armonía, y nuestra labor consistirá en reexaminarlos cuidadosamente, analizándolos desde el punto de vista auditivo, del movimiento corporal y de nuestra sensación con relación a ellos.

A través de este capítulo pretendemos ayudar al ejecutante a realizar un estudio reflexivo de la música, para que descubra por sí mismo el papel expresivo de cada frase, ya sea que la escuche o la interprete.

A quién no le ha pasado que, en numerosas ocasiones al estar estudiando, se embebe con el sonido del instrumento, y en casos críticos, incluso llega a quedar como hipnotizado por él. Deja entonces de preguntarse cuestiones de tipo musical, y sólo sigue tocando y repitiendo el mismo pasaje una y otra vez sin mejorar realmente la calidad interpretativa del mismo. Cuando “regresa” tiene que recapitular lo que había tocado, y muchas veces esto significa desde el principio.

Considero que, aunque para tocar cualquier instrumento musical, la técnica y la repetición son fundamentales, estos elementos no deberían de abarcar todo nuestro horario de estudio. Es de primordial importancia guiar al intérprete desde sus inicios para que realice un estudio musical, y para ello recomiendo trabajar con insistencia fuera del instrumento con ejercicios como el canto y la actividad motriz. Esto será de gran ayuda para despertar sensaciones físicas y auditivas de manera que el estudiante pueda encontrar la relación que existe entre los elementos musicales con una experiencia palpable para él y no sólo intelectual.

Cuando se ha trabajado cada aspecto de la manera que sugerimos a continuación, la música cobra un nuevo sentido, el oído se afina más y percibe detalles que antes habían pasado inadvertidos, y entonces se puede guiar a la interpretación desde dentro de nosotros mismos, atendiendo a la estructura y a las características musicales, sin estar atenidos a reglas acartonadas o demasiado simplificadas, que muchas veces ni siquiera tienen relación con el contenido de la obra.

¹ R. Kirkpatrick, *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier- A Performer's Discourse of Method*, Yale University Press, New Heaven and London, 1984, 129 pp.

En la última parte del capítulo, VII.5 Integración final, pretendemos que, una vez que se ha estudiado y experimentado paso a paso cada elemento musical por separado y fuera del instrumento, lo unamos con la práctica instrumental, y ahora sí, entrenemos a nuestros músculos, dedos y cualquier elemento de carácter técnico, pero siempre integrándolos con la base musical, que es la que le da vida a nuestra interpretación.

VII.2 Estudio melódico

VII.2.1 El papel del canto en el estudio melódico

El canto es algo que hemos aprendido a hacer desde pequeños. Todos podemos recordar melodías con las que aprendimos algo, o que nos recuerdan algún momento importante de nuestra vida. Para cantar no necesitamos nada más que nuestra voz y ganas de hacerlo. Puede que sea bonita o fea, fuerte o suave, aguda o grave, pero eso no nos importa aquí. Con este trabajo no pretendemos hacer alardes vocales, sino que nuestra intención es utilizar al canto como un recurso o una herramienta para identificar las líneas melódicas y encontrarnos con la idea del compositor, y sólo necesitamos entonar la melodía y descubrir las bellezas que encierra.

En primer lugar sugiero tomar la partitura, tocar la tónica del preludio y cantar la línea melódica sin la ayuda del teclado. Si no estamos acostumbrados a realizarlo de esta manera, quizá nos cueste trabajo, pero tenemos que aprender a resolver cualquier problema con el que nos enfrentemos. Cuando sólo nos concretamos a tocar en nuestro instrumento, pueden pasar desapercibidos algunos aspectos importantes que se descubren fácilmente al ser cantados.

El primer aspecto que tenemos que resolver es la afinación. Si uno no logra dar el sonido correcto, en el momento correcto, es muy probable que el oído no esté escuchando la función de esa nota, y al no escucharla, no se tiene la sensación correcta y por lo tanto no se puede afinar. En este caso es muy importante evitar el vicio de tocar en el instrumento esa nota en particular, con lo cual podemos, de todas formas, perder su relación con la tónica. Es preferible tratar de encontrar la tónica a través de la memoria auditiva, y sólo en caso de que se hubiese olvidado tocarla, y en relación con ella afinar el sonido deseado. Si uno lo puede hacer, se entonará la nota en relación con la tónica, y el intervalo entre ambos sonidos puede ser apreciado auditivamente y mediante la sensación que la garganta ofrece al cambiar de uno a otro sonido.

Una vez afinada la melodía, tenemos que aprender a realizar una línea cantable y expresiva, esto es, lograr unir un sonido con el siguiente manteniendo la sonoridad, o crecer y decrecer para conducir a la siguiente nota. Si separamos demasiado entre sí los sonidos como en un *staccato* continuo, lo más seguro es que nuestra frase no cante y carezca de expresividad, pero si los cantamos demasiado ligados, quizá no se distingan unos de otros. Es importante destacar aquí que *cantabile* no significa *sempre legato* o *staccato*, sino que es la correcta correspondencia entre sonidos ligados y separados, la relación lógica entre ellos y la conducción de cada motivo y frase de manera coherente.

En el teclado este punto debe ser trabajado con asiduidad, ya que cuando producimos un sonido, éste comienza a decrecer inmediatamente y el intérprete no puede hacer nada para evitarlo. Es aquí en donde el papel del canto juega su papel crucial. Si el intérprete logra infundirle el sentido vocal a su interpretación, y aunque el sonido haya decrecido por razones acústicas del instrumento, seguramente transmitirá una línea expresiva, a través de la cual podemos sentir que cada sonido es una continuación lógica del anterior, y que cada respiración surge de una necesidad orgánica, implícita en el canto.

Cuando la melodía está afinada y hemos logrado que cante realmente, podemos tratar de decidir la articulación con la cual la vamos a interpretar.

Existe la opción de cantar la línea de manera ligada o separada, y las sílabas que se utilicen son muy importantes porque implican una articulación. El fluir constante de las vocales tiende a lograr un *legatísimo* uniforme y terso en comparación con el *non-legato* o *staccato* que produce el uso de consonantes como la “k” o la “p”. El la-la-la o na-na-na, forman una unión más suave, no tan *legatísimo* como las vocales, pero comparable al *legato*.

Podemos investigar en qué lugares se requiere y se puede cantar con una sola vocal, en qué lugares se requiere de una separación más marcada, y en dónde se requiere de una combinación de ambos. Tengamos confianza y experimentemos libremente con diferentes sílabas que impliquen diferentes articulaciones. Es recomendable anotar nuestras opciones en la partitura para después probarlas en el instrumento. Puede que algunas sean descabelladas, pero otras pueden ser las precisas para ese pasaje, y lo interesante y motivante es que las encontramos a través del canto.

A veces existen pasajes que no acabamos de entender o memorizar del todo, y el consejo de muchos maestros es cantar y tratar de descubrir aquello por lo cual nos parece difícil de trabajar. Tal vez encontremos que considerábamos ciertas notas como sonidos importantes de la melodía, y sólo

eran adornos; o tal vez no le dábamos la importancia requerida a la nota clave que indica la modulación; o no nos habíamos dado cuenta de las notas que conformaban un arpeggio. Después de esta experiencia, seguramente la memoria trabajará perfectamente y el pasaje será comprendido bajo una nueva luz.

VII.2.2 El fraseo

Mientras se trabaja la afinación, la línea *cantabile* y la posible articulación de los motivos, podemos también analizar la división de frases de manera que corresponda realmente con nuestro sentido del canto. Si tenemos alguna duda sobre cómo dividir frases, podemos consultar la primera parte del capítulo V FRASEO.

Es importante que marquemos en la partitura cada final e inicio de frase como se sugiere en el capítulo mencionado para poder ver de manera gráfica la extensión de cada una de ellas y poder calcular el aire que necesitamos para cantarlas.

Cuando estemos seguros de que cada frase ha sido separada correctamente, es momento de decidir cuáles son las divisiones mayores, lo que llamamos en V.3.8 Fraseo de grandes partes, y en las que la respiración es más intensa, comparable al punto y aparte del lenguaje escrito; qué divisiones son menores, para las cuales sólo una pequeña respiración, como una coma, es suficiente; entre qué frases, aún cuando sean diferentes, es preferible no separar, o sólo marcar una ligerísima inflexión; qué grupos son indivisibles y conforman un motivo; en dónde se encuentra la nota climática hacia la cual es necesario realizar un ligero *crescendo* para enfatizarla, en qué parte la tensión cede, etc.

El trabajo de fraseo es de la mayor importancia para los instrumentistas de teclado. Muchas veces podemos entender cierta interpretación porque cada motivo tiene una dinámica finamente trabajada que nos conduce al siguiente, la unión de ellos crea frases bien dichas, a la manera de un buen cantante, la separación de frases es lógica, y cada sección mayor se reconoce fácilmente a través de la audición.

VII.2.3 El papel expresivo de los intervallos

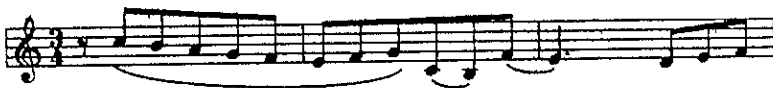
Cantemos nuevamente la primera frase del preludio que estemos estudiando, esta vez tratando de descubrir el carácter que sugiere por medio de los intervallos que lo conforman. No demos por hecho que sabemos cómo suena y se siente una cuarta, una tercera o cualquier intervalo, porque estos pueden escucharse bajo una nueva luz, la de esta melodía en particular.

Quizá descubramos que su carácter expresivo es diferente a como lo habíamos pensado, y esto infunde en nosotros un sentimiento de revelación y dé nueva vida a nuestra interpretación.

Por ejemplo, la escala diatónica que hemos escuchado infinidad de veces puede ser experimentada nuevamente dentro de cada obra. Cuando la melodía se mueve mediante notas diatónicas conjuntas, la entonación es fácil, podemos incluso cantar con una sola vocal y lograr un *legatissimo*. No se siente ninguna resistencia por parte de la melodía a caminar y fluir. Pero cuando existen saltos, la afinación requiere de mayor atención, la melodía presenta mayor actividad que a veces puede apoyarse también en el movimiento armónico y/o rítmico.

En el compás 1 del *Preludio BWV 943 en do mayor*, la melodía inicia con una escala descendente a partir de do. En el compás 2 aparecen saltos que hacen que la melodía tenga una forma más angulosa y se vuelva más activa, lo cual se ve enfatizado aún más por el movimiento armónico, ya que entre el si y el fa aparece la dominante que resuelve en la tercera del acorde de tónica en el compás 3.

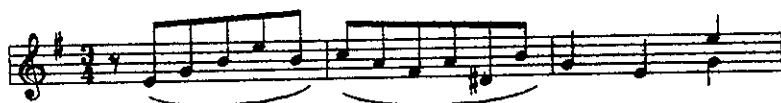
Al estudiar esta frase, nos vemos en la necesidad de elegir una articulación que transmita el sentido *cantabile* de la línea, pero que al mismo tiempo resalte la actividad de los saltos y el fluir de la escala. Una posible articulación es ligar las notas que van por grados conjuntos, siguiendo la sensación que tenemos al cantar la escala con una vocal, y separar antes del salto de quinta descendente entre sol-do, y de quinta ascendente de si-fa.



Ej.94 *Preludio BWV 943 en do mayor* (1,2,3)

Ahora veamos el ejemplo 51 del *Preludio BWV 941 en mi menor* y analicemos el arpeggio. Podemos cantar el primer compás de manera ligada, quizá articulando con la voz pa-ra-ra. En el segundo compás podemos resaltar el fa sostenido y el re sostenido que interrumpen el sentido descendente del arpeggio de séptimo grado a través de dos ligaduras diferentes que unan los intervalos entre el fa sostenido-la, y re sostenido-si, como se encuentra escrito en ese ejemplo. Esta manera de articular hace patentes los intervalos al enfatizarlos.

Pero quizá nuestro interés resida en transmitir una idea más larga, en la cual lo más importante es la relación de tónica-dominante. Entonces podemos ligar toda la línea para lo cual marcamos ligaduras que abarquen todo el compás.



Ej.95 *Preludio BWV 941 en mi menor* (1,2,3)

Dentro de cada frase tenemos una gran diversidad de articulaciones dependiendo de lo que queramos destacar: el movimiento armónico, rítmico, melódico o los intervalos. Podemos investigar y explorar este campo cada vez que estudiemos un nuevo preludio. Lo importante es tener una idea concreta y tratar de transmitirla de la mejor manera.

VII.2.4 Esqueleto melódico y elaboración melódica

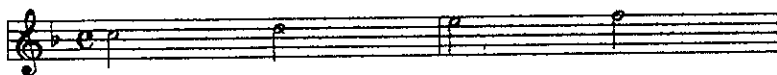
Muchas de las melodías de Bach se encuentran elaboradas, esto es, sobre una línea esencial, que llamaremos esqueleto melódico, que contiene las notas principales, se añaden notas de paso, figuraciones melódicas, bordados, anticipos y retardos, los que le dan mayor actividad a la melodía por medio de la introducción de disonancias, algunas fuertes y otras sólo pasajeras, o notas de animación. El intérprete debe aprender a distinguir claramente cuál es el esqueleto y cuál la elaboración para que, con base en esto, deduzca la articulación, matices y fraseo.

En el *Preludio BWV 927 en fa mayor*, aunque en la línea de la voz superior todas las notas son parte del acorde, la melodía puede ser reducida a las notas que aparecen en el primer y tercer dieciseisavos de cada grupo, considerando a las otras como elementos de animación. En el ejemplo hemos escrito la línea en octavos para mayor claridad.



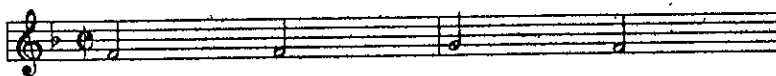
Ej. 96 *Preludio BWV 927 en fa mayor* (1,2)

Pero también aparece la voz que realiza una escala ascendente a partir del do y hasta el fa. En el ejemplo la hemos convertido en blancas.



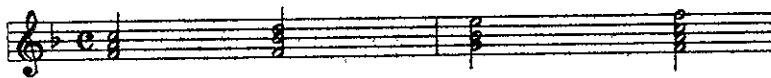
Ej.97 *Preludio BWV 927 en fa mayor* (1,2)

Las notas más graves a su vez realizan otra melodía, que también podemos escribir en blancas.



Ej.98 *Preludio BWV 927 en fa mayor* (1,2)

O podemos incluso reducir la línea a un solo acorde, en el cual las tres voces suenan simultáneamente.



Ej.99 *Preludio BWV 927 en fa mayor (1,2)*

Tenemos varias opciones para decidir una articulación. Podemos tocar la línea melódica como si fuese una sola voz, esto es, como en el ejemplo 99. Desde mi punto de vista, la articulación más conveniente, sería el *legato*.



Ej.100 *Preludio BWV 927 en fa mayor (1,2)*

Podemos también resaltar la voz de octavos como en el ejemplo 96, para lo cual ligamos cada dos dieciseisavos .



Ej.101 *Preludio BWV 927 en fa mayor (1,2)*

O podemos resaltar la voz que lleva una escala ascendente como vimos en el ejemplo 97 a través de una ligadura que abarque dos tiempos.



Ej.102 *Preludio BWV 927 en fa mayor (1,2)*

Otro tipo de elaboración es el sugerir varias voces en una sola línea. Veamos los compases 6 y 7 del *Preludio BWV 928 en fa mayor*, en donde cada cuatro dieciseisavos sugieren una pregunta con la respuesta en el siguiente grupo, imitando las arcadas de un violín. Aquí el intérprete puede sugerir las dos voces a través del matiz, una voz fuerte y la otra piano a manera de diálogo.



Ej.103 *Preludio BWV 928 en fa mayor* (6,7)

No siempre es fácil identificar el esqueleto melódico, y un consejo muy útil para lograrlo es cantar la voz superior y añadir el bajo continuo si se encuentra escrito, o bien tratar de crear uno por nosotros mismos en las partes que no exista. Una vez realizado este trabajo, eliminar las notas de adorno de la melodía, como son las notas no armónicas o las que realizan figuraciones con notas del mismo acorde a manera de ornamento, y entonces cantar lo que podemos llamar esqueleto melódico. Podemos probar con varias opciones, y en algunas ocasiones, existe más de una.

Después volver a añadir las notas que elaboran la melodía y decidir la articulación, el matiz y el fraseo que pensamos que va de acuerdo con lo que hemos descubierto, con el sentido de la línea y con aquello que queramos resaltar. Las sugerencias que aparecen en el capítulo III DINÁMICA, y capítulo V FRASEO Y ARTICULACIÓN, son útiles, siempre y cuando el trabajo que se señala haya sido realizado con cuidado.

VII.2.5 Movimiento y espacio asociados a la melodía

La melodía y el ritmo pueden ser asociados con el movimiento físico y con el sentido del espacio a través del uso de la imaginación y del ejercicio corporal. Esto, además de que puede resultar ser muy divertido, ayuda al intérprete a deshinibirse y a encontrar relaciones musicales que son difíciles de sentir sin el movimiento.

Si el estudiante no entiende la melodía, o no encuentra la intención apropiada, le podemos pedir que camine, corra o baile la línea, dando pasos tan amplios como los intervalos que hay en ella, y tratando de unir cada movimiento con el siguiente. Al regresar al teclado, con seguridad su experiencia habrá cambiado, y puede entonces infundirle a la música ese sentido que antes no encontraba.

Este ejercicio es muy esclarecedor porque pone al intérprete en contacto con su sensación física, e inunda su imaginación con nuevas imágenes creativas que pueden cambiar cada vez que repita el movimiento de manera espontánea. O tal vez quiera poner una coreografía fija en su interpretación, lo cual es válido, ya que implica un esfuerzo creativo importante que relaciona la música con su movimiento.

Algo que nos impide sentir el desplazamiento de la melodía en el espacio es la digitación que actualmente utilizamos. Si tocamos una quinta do-sol con los dedos 1-5, la sensación física es de que no nos desplazamos y de que no hay ningún espacio que recorrer.

Pero la verdad es que sí existe el intervalo, y con el fin de sentirlo un ejercicio muy útil es tocar la melodía con un solo dedo. De esta manera resulta indispensable medir el espacio para no equivocarse en la tecla. La mano entonces recorre esa amplitud, que de otra manera es evitada por la digitación. Podemos tocar toda la melodía de esta forma, siempre cantando y tratando de sentir el espacio que recorreremos, con la voz y con la mano. Al volver a la digitación anterior, recordemos la sensación y la intensidad que representa el cambiar o no de un sonido a otro.

En esta parte del capítulo hemos analizado el trabajo melódico y hemos sugerido varios ejercicios. Creo que en cada etapa de nuestra educación necesitamos realizar alguno de ellos, o quizá todos. Una parte importante dentro del trabajo de recrear una obra, es tratar de encontrar siempre aspectos nuevos en la melodía, relaciones que antes no habíamos percibido. Quizá cambiemos alguna articulación por otra que nos parezca más correcta, añadamos un matiz, respiremos en una nota diferente porque nuestro canto actual nos lo pide, entendamos mejor la intención que el compositor nos quiso

transmitir, etc. El intérprete debe darse a sí mismo la libertad de cambiar, de buscar y de crear, siempre a través de un trabajo musical que descansa sobre bases sólidas.

A manera de resumen señalaremos los pasos y las sugerencias dadas para el estudio melódico.

1. Cantar la línea melódica de cada una de las voces que aparezcan en el preludio.
2. Afinarlas sin utilizar el piano.
3. Tratar de investigar y sentir cómo realizar una línea cantable, y recordemos que no está de más pedir consejo a un buen cantante.
4. Tratar de elegir una articulación con base en nuestro canto de la melodía.
5. Distinguir las frases que constituyen la pieza. Tratar de decidir cuáles son las separaciones mayores que dividen a la obra en secciones, intermedias y menores, y con ello la puntuación requerida.
6. Descubrir y sentir cada intervalo de la melodía y elegir una articulación en relación con estos. Ver si coincide con la articulación que habíamos decidido en el paso 4. Si son diferentes, tratar de llegar a un acuerdo musical.
7. Hallar el esqueleto melódico, es decir, lo que es esencial, distinguirlo de lo que es decorativo, y señalar una articulación y dinámica en relación con este estudio.
8. Para tener la sensación física del movimiento y la vida que implica la melodía, asociarla con el desplazamiento físico y el espacio. Podemos paramos del teclado e intentar caminar, bailar o saltar la frase, o bien tocar la melodía con un solo dedo, o mover nuestros brazos siguiendo la forma de la línea. Cualquier ejercicio que relacione el movimiento melódico con el físico, nos puede sugerir ideas novedosas.
9. La articulación, fraseo, la dinámica y la agógica finales serán una resultante de todos los elementos estudiados.
10. Y recordemos que cuando toquemos una obra, el canto interno es nuestro mejor aliado para lograr una línea expresiva, a la manera de los buenos cantantes.

VII.3 Estudio rítmico

VII.3.1 El papel del movimiento en el estudio rítmico

Cuando escuchamos una sucesión de sonidos que se encuentran organizados de alguna manera, y nos dejamos llevar por ellos, se despierta en nosotros la sensación de movimiento. Cuántas veces no nos descubrimos llevando el ritmo con la mano o con el pie, o incluso bailando con la música que escuchamos, tratando de ser congruentes con lo que se nos presenta: no nos movemos rápido y angulosamente con una canción de cuna; o suavemente al oír un ritmo de tambores que se aceleran paulatinamente.

Dentro de nuestro estudio, al asociar el ritmo con el movimiento corporal, el primero adquiere una calidad diferente, más vital y relacionado con nuestro cuerpo y experiencia inmediata.

Ya sea que caminemos, saltemos, aplaudamos o nos imaginemos el patrón rítmico, tenemos que aprender a sentir la clase de movimiento que nos sugiere y los impulsos que surgen de él. A veces iniciamos lentamente para después acelerar el paso, o bien vamos de rápido a lento. El impulso para cambiar de una a otra velocidad quizá sea forzado, o bien casi imperceptible, continuo o esporádico.

Para realizar un estudio rítmico nos podemos apoyar nuevamente en preguntas que nos ayuden a esclarecer la mente.

1. ¿Esta pieza es rápida o lenta? ¿Qué tipo de figuras predominan en ella?
2. ¿Existe un cambio de velocidad, ya sea de lento a rápido o viceversa en este pasaje que requiere un nuevo impulso rítmico?
3. Y si es así, ¿en cuál sonido se inicia el impulso y en dónde lo puedo renovar?
4. Dentro de la frase, ¿son muchos impulsos pequeños o es uno largo que abarca varios pequeños?
5. ¿Este pasaje me sugiere que camine, salte o que me deslice?
6. ¿Con qué tipo de articulación puedo relacionar el movimiento?.

Considero que primero debemos movernos libremente, permitiendo que nuestro cuerpo experimente la velocidad y los impulsos conforme nos sugiera el patrón rítmico, para después analizar y contestar de manera más racional las preguntas planteadas.

VII.3.2 Cambios de duración de las figuras rítmicas

Un elemento que aparece en casi todas las obras musicales es la variación de las duraciones indicado por notas de diferentes valores, y que puede ser experimentado como ir de lento a rápido o de rápido a lento, con todas las variantes y grados intermedios que puedan existir entre ellos.

Si asociamos las notas lentas y rápidas con la actividad, las primeras resultan ser menos activas que las segundas. Podemos comparar el ir de lento a rápido con el hecho de correr y después detenernos. Si el primer movimiento fue muy rápido, y necesitamos frenar porque enfrente tenemos una pared, el cambio de velocidad será brusco y nos vemos en la necesidad de imprimir más energía en todo nuestro cuerpo con tal de disminuir la velocidad, so pena de irnos de bruces; pero si el impulso inicial era moderado, el cambio a una velocidad más lenta es suave.

Ahora, si este cambio se produce una sola vez dentro de la pieza, la intensidad expresiva es mayor, y en numerosas ocasiones el compositor llama la atención en este punto a través de la armonía y melodía. Pero si este cambio es recurrente, pierde su intensidad y se vuelve parte de un movimiento más amplio, quizá de toda la frase o la sección.

Pero volviendo a las preguntas planteadas en la sección anterior, ¿en qué momento se siente el cambio de velocidad de rápido a lento: en la primera o en la segunda nota lenta?

Toquemos algún fragmento de escala corto que vaya de rápido a lento e identifiquemos la primera y la segunda notas lentas.

Si analizamos, podemos sentir que la primer nota lenta aún tiene algo del movimiento rápido anterior y pertenece todavía a esta velocidad, pero al mismo tiempo prepara la velocidad lenta a través de la subdivisión que el intérprete realiza para asegurar la exactitud métrica entre los dos movimientos.

El cambio de velocidad, entonces, es sentido a partir de la segunda nota lenta, aunque el intérprete lo prepare mentalmente desde la primera. Es importante que la subdivisión sea clara para él, pero no sea demasiado obvia para el público para que la nota lenta no pierda su carácter de reposo.

Y cuando vamos de un movimiento lento a uno rápido, entonces nos preparamos para la actividad, y es el momento de infundir un nuevo impulso, que cesará hasta el siguiente punto de reposo. En este caso, ¿en dónde sentimos el cambio de velocidad: en la primera o en la segunda nota rápida?

Toquemos ahora algún fragmento de escala corto que vaya de lento a rápido e identifiquemos la primera y la segunda notas rápidas.

Para acelerar se necesita de una preparación, la cual necesita ser anticipada con la última nota lenta a través de la subdivisión mental que nos alista para tomar el nuevo impulso necesario. Desde la primera nota rápida hemos sentido la aceleración, ya que la subdivisión la habíamos preparado con la última nota lenta.

Cuando tocamos, para hacer sentir este cambio de velocidad, necesitamos articular e impulsar después de la última nota lenta y antes de la primera rápida.

Como ejercicio, camínense dos compases de 4/4 en negras a lo largo del salón, es decir, ocho pasos. Ahora realícense dos compases más pero en dieciseisavos sin modificar, claro está, el pulso, y traten de distinguir el momento en el que se imprime un nuevo impulso al movimiento.

Ahora realicemos el movimiento inverso, de rápido a lento, y también distingamos en qué momento sentimos el cambio de velocidad.

Estos cambios de velocidad pueden suceder muchas veces en una obra, y a veces no los tomamos en cuenta y pasan desapercibidos. Para hacerlos patentes en nuestra interpretación, es necesario aislar el patrón rítmico y moverse con él para identificar y sentir físicamente los cambios de velocidad que se presenten. A veces son muy notorios, otras veces son sutiles, pero siempre implican una intención musical.

Más adelante, en VII.3.4 Unidades rítmicas indivisibles o sílabas rítmicas, analizaremos cómo el cambio determina las sílabas y nos sugiere alguna articulación.

VII.3.3 El compás y las partes que lo conforman

Cada compás tiene ciertas características sobre las cuales un músico trabaja para lograr dar continuidad, expresividad y movimiento a su frase musical.

El primer tiempo de cada compás (también llamado tiempo fuerte) es el punto de llegada, de reposo, la parte pasiva del compás. Si marcamos un compás al aire, este tiempo se encuentra en la parte más baja y por lo tanto recibe mayor peso.

A veces los tiempos que caen en cada pulso del compás pueden ser puntos de reposo aunque de menor intensidad que el primer tiempo, otras veces

funcionan como anacrusas. Cuando son notas de reposo las llamamos también tiempos fuertes.

La anacrusa o las notas que anteceden a algún tiempo fuerte, conforman la parte activa, las que se mueven con el fin de buscar un reposo.

Las anacrusas pueden variar en cuanto a la duración. Algunas son tan cortas como el dieciseisavo con que inician todas las *Allemandes*.



Ej.104 *Allemande* de la *Suite francesa en mi mayor*, J. S. Bach

O pueden ser más largas, como la anacrusa que se encuentra del cuarto al quinto compás, y de éste al sexto en el *Preludio BWV 939 en do mayor*.



Ej.105 *Preludio BWV 939 en do mayor* (4,5,6,7)

En algunos casos la resolución de una anacrusa no es en el primer tiempo, sino que llega a él y se extiende más allá, lo que se llama terminación femenina. En los compases 3, 4, 5, 6 y 7 del *Preludio BWV 936 en re mayor*, en los primeros tiempos encontramos que la apoyatura resuelve hasta el segundo octavo. Esta nota debe ser tocada más suave que la primera, como se explicó en el capítulo V ARTICULACIÓN en la sección V.5.4 Retardos y apoyaturas.



Ej.106 *Preludio BWV 936 en re mayor* (3,4,5,6,7)

Otra parte importante del compás es la subdivisión. Al tocar, cada tiempo puede ser subdividido mentalmente. Aquí el intérprete piensa en las figuras de menor valor que conforman un tiempo, por ejemplo, corcheas o dieciseisavos en una negra, lo cual es necesario para mantener el pulso constante y poder así relacionar los cambios de duración que aparezcan dentro de la obra (ver sección VII.3.2 Cambios de duración de las figuras rítmicas) y poder definir en qué sonido puede impulsar, y cómo articular. En notas largas que duran todo el compás y son puntos de reposo, es importante no subdividir abiertamente, ya sea con los brazos o movimientos de cabeza, ya que puede perder su carácter de reposo. El ejemplo 115 del *Preludio BWV 943 en do mayor* señala este caso y sus razones.

A veces las subdivisiones se encuentran escritas en la obra misma, es decir, no encontramos una negra, que podría ser un punto de reposo, sino cuatro dieciseisavos. Estas subdivisiones pueden ser anacrusas y su función es activa, o terminaciones femeninas y su función entonces es pasiva, como se explicó anteriormente.

En el *Preludio BWV 936 en re mayor*, en el segundo compás, encontramos el primer tiempo subdividido con una corchea y dos dieciseisavos. Los dieciseisavos do sostenidos y el re se convierten en anacrusa al mi, que es el punto de llegada de estas notas; el segundo pulso se encuentra subdividido con octavos. El sol de octavo es anacrusa para el siguiente sol, que es una apoyatura, en el primer tiempo del compás 3.

El primer tiempo del compás 3 también se encuentra subdividido en dos corcheas. El fa sostenido que sigue al sol es una terminación femenina, y de hecho es la resolución de la apoyatura, y por lo tanto su función es pasiva. Después, el último re del compás 3 es una anacrusa que resuelve en el fa sostenido del compás 4, que también es apoyatura que resuelve con la terminación femenina en el mi. Esta figura se repite 3 veces más, del compás 4 al 5, 5 al 6 y 6 al 7.



Ej.107 *Preludio BWV 936 en re mayor* (1,2,3,4,5,6,7,8)

En la práctica musical es de vital importancia diferenciar las partes del compás: que el primer tiempo sea realmente un punto de reposo, mientras que las partes internas del compás, esto es, las anacrusas y las subdivisiones, sean las partes de actividad en las cuales se genera el impulso rítmico.

Para lograr transmitir los diferentes grados de actividad o reposo, contamos con los acentos dinámicos o de intensidad, y los acentos agógicos o de velocidad, que alargan o estrechan la duración de la nota.

Ejemplifiquemos cómo podemos adaptar la dinámica y la agógica a cada motivo.

En el *Preludio BWV 935 en re menor*, el re, mi y fa que aparecen en el primer tiempo de cada compás son los puntos de reposo y reciben de manera natural un acento dinámico. En el compás 1 y 2, la segunda nota es un bordado inferior, una nota de adorno que podemos realizar con un ligero

decrescendo. Con la anacrusa de los tres dieciseisavos finales de cada compás podemos crear una idea de *crescendo* que culmina en el primer tiempo de cada siguiente compás.

El primer fa del tercer compás es la nota de mayor duración que ha aparecido, la cual podemos enfatizar alargándola ligeramente, además, de esta manera ayudamos a que la entrada del bajo se escuche claramente. Las dos corcheas que siguen funcionan como una anacrusa hacia el compás 4, el cual tiene la nota más larga de toda esta frase y se pueden interpretar con un *crescendo*.



Ej.108 *Preludio BWV 935 en re menor* (1,2,3,4)

Y así como sentimos la dinámica de cada motivo, también podemos sentir que el compás 1 conduce al 2 a manera de anacrusa, y éste al 3, y el 3 al 4. La dinámica general que se infiere es un *crescendo* hacia el la del compás 4, que es la nota más larga de la frase.



Ej.108^a *Preludio BWV 935 en re menor* (1,2,3,4)

Cuando logramos balancear todos los elementos musicales, armonía, melodía y dinámica, y los ponemos al servicio de la frase musical, nos acercamos al verdadero ritmo, a aquel que no puede ser escrito porque implica cierto movimiento sutil irregular, más relacionado con el movimiento constante, e irregular de la marea, que con el pulso indiferenciado del péndulo de un reloj.

Esta cualidad es lo que llamamos ritmo para diferenciarlo de la métrica. El ritmo implica lo que en música llamamos tempo *rubato*, el cual se adquiere a través de un estudio muy cuidadoso y sensible.

Esta flexibilidad del tempo se logra sobre las partes activas del compás, en intervalos sobresalientes o en disonancias. En una anacrusa podemos quizá estrechar el tiempo para llegar al punto de reposo, o podemos alargar ligeramente una nota disonante para resaltarla dentro del contexto. Las partes de reposo son inactivas, por lo que no hay mucho que podamos hacer aquí.

VII.3.4 Unidades rítmicas indivisibles o sílabas rítmicas

Aquellos sonidos que se encuentran bajo un mismo impulso rítmico conforman una unidad indivisible. Cuando un nuevo impulso es requerido, es decir, cuando un nuevo movimiento rápido comienza, se inicia otra unidad indivisible. A este grupo R. Kirkpatrick lo llama sílaba rítmica, la cual no tiene relación con el lenguaje. Él sugiere que se le delimite por medio de corchetes cuadrados dentro de la partitura \lceil \rfloor que indican el principio y el fin de cada sílaba. No corresponden con las frases melódicas que vimos anteriormente, aunque sí se influncian mutuamente. Las sílabas rítmicas van de la actividad al reposo, y una nueva empieza allí en donde un nuevo impulso es requerido.

En VII.3.2 estudiamos los cambios de duración de las figuras rítmicas, y el identificarlos nos va a ayudar a separar las sílabas rítmicas para decidir una articulación y dinámica con base en ellas.

En el ejemplo 104, en la *Allemande de la Suite Francesa en mi mayor*, la primera sílaba rítmica en ambas voces culmina hasta el tercer tiempo del compás 4 en donde después del movimiento activo de dieciseisavos en la voz superior aparece una nota larga, el mi de un tiempo, que además se liga con el siguiente dieciseisavo.

En la inferior, después de un movimiento activo de octavos aparece lo que también significa un reposo, un silencio de dieciseisavo. Aquí se inicia otra sílaba que abarca la anacrusa de tres dieciseisavos y que resuelve en el mi de octavo. Después de cada fin de sílaba es necesario separar para dar un nuevo impulso a la siguiente.

En el ejemplo que a continuación se transcribe, en el *Preludio BWV 925 en re mayor*, la sílaba inicia con un movimiento de dieciseisavos que llegan a un

punto de reposo en el primer tiempo del compás 2, con el do sostenido de un cuarto.



Ej.109 *Preludio BWV 925 en re mayor (1,2)*

En los últimos compases del *Preludio BWV 925 en re mayor*, la sílaba termina con el re de dos tiempos que está ligado al dieciseisavo. El la, si, do sostenido y re conforman una nueva sílaba. Esta sílaba imita a la que se presentó antes en la voz inferior.

La voz grave tiene dos sílabas, una con las dos primeras corcheas ligadas al dieciseisavo, y la otra a partir del la en el segundo dieciseisavo. La parte intermedia cuenta con una sílaba.



Ej.110 *Preludio BWV 925 en re mayor (1,2)*

El ejemplo 107, *Preludio BWV 936 en re mayor*, se encuentra formado por varias sílabas en la voz superior, mientras que la voz intermedia sólo cuenta con una. Este es un ejemplo muy interesante en el cual las sílabas rítmicas tienen diferentes impulsos en diferentes momentos. A esto lo llamamos polifonía rítmica y lo estudiaremos en VII.3.5.

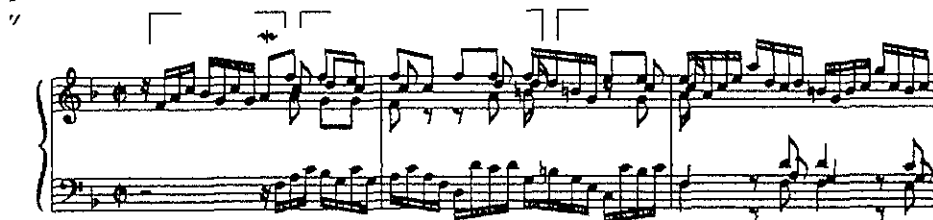
En el ejemplo 108, *Preludio BWV 935 en re menor*, la separación en sílabas rítmicas puede ser discutible. Tal y como se encuentra señalado en el ejemplo, podemos considerar dos sílabas, la primera culmina en el fa del tercer compás en donde los dieciseisavos se convierten en octavos, y la segunda termina después de la síncopa de la en el compás 5.

Pero si reducimos el movimiento melódico a su esencia, nos encontramos con que la melodía puede ser tocada con octavos, y como no encontramos ningún cambio de velocidad, contaríamos con una sola sílaba que culmina después de la síncopa de la en el compás 5.



Ej.111 *Preludio BWV 935 en re menor (1,2,3,4)* (reducido)

En el ejemplo siguiente los primeros dos compases del *Preludio BWV 928 en fa mayor* contienen dos sílabas. La primera abarca los tiempos 1, 2 y el primer octavo del 3; la segunda todos los octavos de este compás y de la primera mitad del siguiente compás.



Ej.112 *Preludio BWV 928 en fa mayor (1,2,3)*

En algunos casos es necesario separar entre una sílaba y otra para renovar el impulso rítmico, como en los ejemplos estudiados anteriormente (menos en el ejemplo 107 como veremos a continuación), o cuando haya un silencio que definitivamente pida la separación.

Pero a veces los impulsos menores suelen ser abrazados por uno mayor que abarca una línea de mayor extensión, y así podemos realizar frases largas. Cuando entendemos e interpretamos claramente los impulsos necesarios, creamos la coherencia musical necesaria de lo que podemos llamar frase

rítmica. En el ejemplo 107, si separamos demasiado la segunda de la tercera sílaba, se sentirá un corte. Es mejor tomar un impulso antes del do sostenido del compás 2 que repose hasta el fa sostenido del compás 3.

De manera similar, en el *Preludio BWV 938 en mi menor*, existe una sílaba rítmica por cada compás, pero si separamos de esta manera haríamos una disección y perderíamos el impulso general. Lo más recomendable es tomar un impulso mayor en el inicio que abarque los primeros cuatro compases, que melódica y armónicamente conforman una frase.



Ej.113 *Preludio BWV 938 en mi menor* (1,2,3,4,5)

En los preludios en los cuales el movimiento rítmico sugiere una sola sílaba, es necesario hallar las separaciones lógicas de acuerdo al movimiento melódico y armónico. En el *Preludio BWV 934 en do menor*, desde el compás 1 hasta el 15, la voz superior tiene octavos que rítmicamente los podemos considerar como una sola sílaba. Pero analizando el bajo, sentimos una sílaba hacia el final del segundo compás gracias al silencio que aparece, y en el compás 4, el silencio y la cadencia hacia el quinto grado marcan la segunda unidad. Podemos separar un poco antes de iniciar el siguiente evento, que abarca dos compases más, el 5 y 6 si atendemos a su movimiento melódico, que se repite nuevamente a un intervalo de segunda descendente en los compases 7 y 8.



Ej.114 *Preludio BWV 934 en do menor (1,2,3,4,5,6,7,8)*

En este ejemplo anterior también podemos realizar dos fraseos. La voz superior realiza una frase de gran aliento hasta el compás 8, mientras que la inferior lo realiza cada dos.

La articulación puede ser decidida con base en el estudio de las sílabas rítmicas, y el intérprete, para tomar una decisión concreta puede cuestionarse a sí mismo:

1. ¿Debo separar estos dos motivos o es mejor tocarlos ligados?
2. ¿Es necesario activar esta nueva parte con un nuevo impulso o es preferible mantenerlo como parte de la sílaba rítmica anterior por las características melódicas y armónicas?
3. ¿Conviene aquí resaltar el movimiento rítmico, el melódico o el armónico?
4. ¿Es realmente necesario acentuar esta síncopa o puede ser resaltada por el movimiento de las otras voces?
5. Esta nota que melódicamente es final de la sílaba anterior pero inicio de la siguiente, ¿cómo debe interpretarse: la ligo con el fin de marcar su función melódica o necesito separar antes de tocarla para que la nueva sílaba cobre un nuevo impulso?.

Estas y cualquier pregunta que ayude a encontrar una manera lógica y expresiva de articular serán bienvenidas en nuestro estudio.

VII.3.5 Polifonía rítmica

Para entender este tema podemos realizar un ejercicio. Que dos personas se sienten a la mesa, cada una con un lápiz y con la partitura del *Preludio BWV 928 en fa mayor*. Cada una debe tener señaladas las sílabas rítmicas en su partitura y olvidarse por un momento de las barras de compás. Comiencen a “tocar” sobre la mesa el preludio con la goma del lápiz sintiendo y haciendo claros los puntos en los que el impulso es renovado hasta llegar al reposo siguiente.

Si uno se encuentra atento, notará que mientras una persona renueva el impulso, la otra sigue en una sílaba o la va terminando. Al renovar sus impulsos cada cual en diferentes lugares, lo que sucede es que los acentos no siempre son simultáneos y se crea lo que llamamos polifonía rítmica.

Cuando lo logramos hacer de manera consistente, la frase rítmica adquiere una actividad muy especial, muy difícil de lograr por un solo intérprete si no ha trabajado cada voz de manera independiente.

En el ejemplo 107, en el *Preludio BWV 936 en re mayor*, mientras que en la voz superior tenemos varias sílabas, en la intermedia sólo una. Imagínese el grado de control que el intérprete debe poseer para lograr hacer sensibles los impulsos rítmicos en la voz superior mientras que la otra voz mantiene un solo impulso.

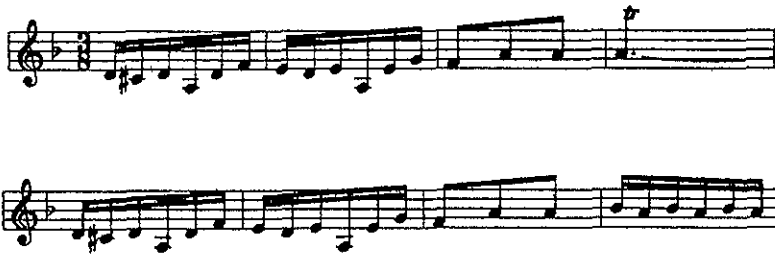
En el ejemplo 112, *Preludio BWV 928 en fa mayor*, la voz superior tiene dos sílabas rítmicas en los compases 1 y 2, mientras que la voz inferior sólo una compuesta de dieciseisavos que culminan en un fa de un tiempo en el compás 3.

Para hacer patente la polifonía rítmica al momento de interpretar, es importante no subdividir demasiado las notas lentas, ya que pueden perder su carácter de reposo e igualarse a las rápidas en cuanto a actividad. En el compás 30 y 31 del *Preludio BWV 943 en do mayor*, la voz superior presenta un la de tres tiempos que además está ligado al siguiente compás. Esta es una nota pasiva. La voz intermedia presenta cuartos que conducen a una blanca, y la voz inferior es la más activa con los octavos. Cada voz debe conservar su función para no igualarse en actividad a la de las otras, y si nosotros subdividiésemos en seis partes la superior, se convertiría en nota activa perdiendo así su carácter de reposo.



Ej.115 *Preludio BWV 943 en do mayor* (30,31)

A veces las notas largas pueden activarse por medio de trinos o adornos, pero pueden seguir conservando su carácter de reposo si no le damos demasiado énfasis al adorno, como en el compás 4 del *Preludio BWV 935 en re menor*.



Ej.116 *Preludio BWV 935 en re menor* (1,2,3,4)

En otras ocasiones, las notas cortas pueden asimilarse a las largas cuando las animan, como es el caso del bajo del *Preludio BWV 937 en mi mayor*.



Ej.117 *Preludio BWV 937 en mi mayor (1,2)*

El estudio de la polifonía rítmica ofrece un campo que, en general, se mantiene inexplorado. Sugiero trabajar de manera frecuente con el ejercicio que dimos al principio, consistente en “tocar” en la mesa algún preludio o pasaje entre dos o más personas. Creo que es la mejor manera de identificar los diferentes impulsos rítmicos que se suceden entre dos o más voces, además de que entre varias personas es más fácil realizarlo.

VII.3.6 Diferencias entre metro y ritmo

Al iniciar el estudio de un preludio, es muy importante tratar de establecer el pulso básico, aquel que será la guía constante sobre el que las figuras rítmicas, la melodía y la armonía se deslizarán.

El maestro debe lograr que su alumno toque de manera fluida sin perder el pulso, sin retardar ni acelerar de manera ilógica dentro de la obra. A esto le llamamos métrica. Es el primer escalón dentro de la interpretación rítmica.

La métrica nos dice cuánto vale cada figura, qué sonidos llevan un acento y cuáles no. Por ejemplo, y de manera general, en un compás de $\frac{3}{4}$, el primer pulso es más pesado y por lo tanto se acentúa; en un compás de $\frac{4}{4}$, el primer y tercer tiempos son más pesados y acentuados que el segundo y el cuarto, pero el tercero no es tan pesado como el primero, y el cuarto es más ligero que el segundo. En algunas ocasiones incluso es necesario estudiar con metrónomo para igualar todos los tiempos.

Ya vimos que los primeros tiempos son puntos de reposo o inactividad, y que las anacrusas son las partes activas que nos permiten movernos. Un gran

artista aprende a utilizar las partes activas e inactivas del compás a favor de la interpretación. Se olvida, por así decirlo, de la métrica, y logra establecer un tempo que es flexible y fluido.

Debemos luchar porque el pulso sea regular en sus inicios, pero con la práctica musical y la maestría artística, puede presentar fluctuaciones que le dan movilidad a las partes de mayor tensión, quizás mediante un ligero *accelerando* o un *crescendo*, o reposo por medio de un sutil *ritardando*, o *diminuendo*. Alarga sonidos que son claves dentro de la frase, y estrecha aquellos que no son vitales para la línea. Al manejo de la velocidad de esta manera se le llama ritmo.

Toma años aprender a manejar de manera artística el tempo dentro de la obra, el ser lo suficientemente flexibles para encontrar los puntos claves de la frase, y al mismo tiempo lo suficientemente disciplinados para no distorsionar el pulso en aras de la “expresividad”, que puede caer en la cursilería.

Para lograr desarrollar este aspecto tan delicado, necesitamos escuchar mucha música interpretada por grandes músicos, así como contar con la guía precisa de un muy buen maestro.

Una de las diferencias principales entre metro y ritmo es que el primero puede ser escrito y el segundo no. El primero es rígido y el otro se amolda a la música, a la interpretación y a nosotros.

VII.3.7 Expresión del ritmo

Como medios musicales para expresar el sentido rítmico contamos con el fraseo, la articulación y la dinámica, como hemos mencionado a lo largo del capítulo.

La articulación puede ayudar a clarificar el ritmo a través de la unión de lo que va junto y la separación de lo que va separado. Recordemos que no podemos decidir una articulación *a priori*, sino que ésta se determina por los elementos rítmicos, melódicos y armónicos.

De la misma manera, las inflexiones dinámicas clarifican la forma de las sílabas rítmicas y distinguen las voces y las entradas en la polifonía rítmica. En general podemos decir que las anacrusas llevan un sentido de *crescendo* hacia el punto de reposo, y si existe una terminación femenina esta implica un *diminuendo*.

Algunas obras tienen un claro sentido rítmico, y dentro de nuestra interpretación es lo que tenemos que resaltar. En otras el aspecto melódico es el más importante, y el ritmo funge como un ayudante. A veces el compositor une de tal manera el aspecto rítmico y armónico que nos permite realizar una articulación que favorece a ambos de la misma manera. En fin, las combinaciones son múltiples, y nosotros debemos descubrirlas cada vez que estudiemos una pieza.

A manera de resumen señalaremos los puntos estudiados en esta parte para el estudio rítmico:

1. Tratar de sentir el movimiento que el ritmo sugiere. Podemos aislar el patrón rítmico y aprenderlo de memoria. Una vez que lo sepamos, comencemos a caminar, a correr, saltar o aplaudir.
2. Hacerse consciente de los cambios de velocidad a través de su relación con los elementos de actividad y reposo.
3. Diferenciar las partes del compás: las anacrusas o partes activas, y los puntos de reposo o partes inactivas. A veces en las partes activas podemos estrechar el tiempo para llegar a los puntos de reposo, en donde podemos dilatar. Es importante conocer las diferencias entre metro y ritmo, pero más importante es aprender a sentirlas para poder interpretar una obra de manera flexible.
4. Identificar las sílabas rítmicas.
5. Identificar los impulsos mayores que abarquen varios menores.
6. Identificar los movimientos armónicos o melódicos que sugieran la separación de alguna sílaba rítmica.
7. Practicar cada voz de manera independiente, y al juntarlas tratar de sentir y realizar la polifonía rítmica que se crea por los impulsos que son renovados en diferentes lugares para cada voz.
8. Con el fin de transmitir nuestra sensación rítmica, contamos con la articulación, el fraseo la dinámica y la agógica.

VII.4 Estudio armónico

VII.4.1 Bajo continuo

Con frecuencia se cree que Bach es un compositor sólo contrapuntístico, es decir, que trabaja principalmente con el sentido horizontal de las líneas melódicas, y que los acordes que aparecen a consecuencia de ellos son casuales. Pero si analizamos el sentido vertical, observamos que la obra de Bach tiene un sentido armónico bien planeado y definido.

Además recordemos que Bach fue compositor dentro de la iglesia luterana, la cual trabaja en gran parte con el coral, que tiene un claro sentido armónico.

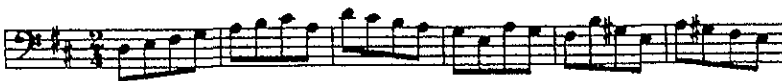
La base armónica-melódica sobre la cual Bach trabaja, así como la mayoría de los compositores de esta época es el bajo continuo, que corresponde a la voz más grave de la obra.

Hemos explicado en la sección VII.2 Estudio melódico, cómo abordar el estudio de cada línea, y por supuesto que esto implica también el bajo continuo.

Una vez que lo hemos entonado, fraseado y articulado, reconocemos los intervalos que son activos o pasivos por su función o por el lugar en el que se encuentran y las modulaciones principales, debemos pasar a la parte en donde es necesario reducir el bajo a las notas esenciales.

En el bajo, así como en la melodía, encontramos notas de adorno que podemos eliminar en nuestro estudio con el fin de encontrar el esqueleto melódico, como explicamos en VII.2.4.

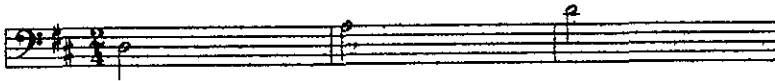
Veamos el bajo del *Preludio BWV 936 en re mayor*.





Ej. 119 *Preludio BWV 936 en re mayor* (1,2,3,4,5,6)

Este esqueleto puede ser incluso aún reducido a blancas en los primeros tres compases.



Ej. 120 *Preludio BWV 936 en re mayor* (1,2,3)

Una vez que tenemos la línea esencial del bajo, podemos relacionarla con la voz superior tocándolas juntas. Con el fin de no dejar de oír el bajo, podemos repetir cada sonido tantas veces como sea necesario. Mientras más desarrollemos el oído, menos necesario será el repetirlo constantemente (ver bajo del ejemplo 121).

Y de la misma manera como hemos planteado preguntas en las secciones anteriores, las exponemos aquí con el fin de realizar reflexiones sobre ellas.

1. ¿Es consonante o disonante la relación que se establece entre ambas voces?
2. ¿Es una consonancia que va a una disonancia o es una disonancia que va a una consonancia?
3. En otras palabras, ¿es una relación pasiva que se vuelve activa o es activa que se vuelve pasiva?

En el ejemplo siguiente, si comparamos el bajo con la soprano, vemos que el compás 1 presenta sólo consonancias, es un compás más bien inactivo; en el compás 2 existe una disonancia entre el la del bajo con el retardo de re, y en el último octavo de este compás donde se produce una séptima entre el la y sol.

En los compases 3 al 7, en cada primer tiempo existe una disonancia producida por la apoyatura de octavo que posteriormente resuelve por segunda descendente a una nota del acorde.

Si observamos el bajo con la contralto, vemos que a partir del compás 3 y hasta el 7, la primera nota de la contralto, que además es un retardo, produce una disonancia con el bajo.

En este ejemplo, las disonancias, salvo en el primer compás en el cual no hay, se producen en los primeros tiempos.



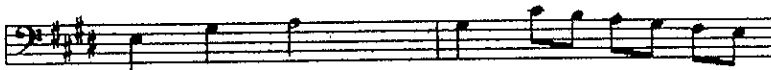
Ej.121 *Preludio BWV 936 en re mayor (1,2,3,4,5,6,7)*

Un bajo que ofrece mucha animación es el del *Preludio BWV 937 en mi mayor*.



Ej.122 *Preludio BWV 937 en mi mayor (1,2)*

En esta línea podemos observar el movimiento constante de dieciseisavos, que podemos reducir a notas más cortas.



Ej.123 *Preludio BWV 927 en mi mayor (1,2)*

Y de la misma manera como comparamos el bajo del ejemplo anterior con las voces superiores, se puede trabajar con este y la voz superior.

El bajo es la estructura sobre la que se construye casi toda la música barroca. De hecho podemos decir que si algo identifica y unifica la música de esta época es el bajo. En las obras orquestales o de cámara, el clavecín y el violoncello eran los encargados de realizarlo. El intérprete de clavecín podía

añadir figuras que adornaran su bajo, como arpeggios, acordes o alguna línea melódica.

Además el bajo es en donde la armonía descansa. Por esto, es muy importante que el estudiante se acostumbre a estudiar con cuidado cada bajo de las obras que aborde. Debe aprender a escucharlo y a inferir la armonía que sugiere a través de los sonidos que utiliza.

VII.4.2 Base armónica

Por base armónica entendemos los acordes esenciales, esto es, sin notas de adorno, sobre los cuales la composición se construye. El ejercicio de condensar todo el movimiento melódico en un solo acorde es muy útil, ya que nos ayuda a la memoria, la audición y a comprender las relaciones de la progresión armónica que existen dentro de la frase.

Examinemos el *Preludio BWV 927 en fa mayor*. Condensemose todas las voces que aparecen en un solo acorde por cada dos tiempos.



Ej 124 *Preludio BWV 927 en fa mayor* (condensado)

Una vez que tenemos la armonía en su expresión más sencilla, podemos reexaminar cada acorde cantando y sintiendo su relación con el siguiente o con el anterior. Podemos identificar el grado de actividad de cada acorde por la inversión en la que se encuentra, por los intervalos que existan y por el grado sobre el cual se construye.

El primer acorde del ejemplo es un acorde consonante de tónica. Es muy estable porque está en posición fundamental y tenemos intervalos de tercera y quinta entre las voces. El segundo acorde se torna más activo, ya que se aleja de la tónica hacia la subdominante. En este caso tenemos intervalos de cuarta. El tercer acorde es la dominante, que además contiene una disonancia en el bajo entre el fa y el sol, y en las voces superiores encontramos una cuarta aumentada. Este acorde es el más disonante de los tres y por lo tanto el más activo, que conduce a un acorde de reposo en el siguiente acorde que es la tónica.

En el preludio cada acorde se toca dos veces, es decir, en el tiempo 1 y en el dos tenemos tónica, tres y cuatro subdominante en el primer compás; en el segundo, en el tiempo uno y dos dominante, tres y cuatro tónica.

MARCHA ARMÓNICA	I – I – IV – IV – V – V – I – I
NÚMERO DE ACORDE	1 2 3 4 5 6 7 8

El primer acorde de tónica es pasivo porque se dirige hacia otro acorde igual. El segundo acorde es más activo porque se dirige hacia la subdominante. El cuarto acorde es aún más activo porque conduce al acorde de mayor tensión, que es la dominante. El acorde 6, aunque también es dominante, es menos tenso que el acorde 5 porque su llegada es al acorde de tónica nuevamente. El acorde 8 es el más relajado de todos porque culmina la frase y porque va a conducir a un acorde de tónica que inicia la siguiente frase.

Si representamos con números el grado de actividad de cada acorde podría ser:

MARCHA ARMÓNICA	I – I – IV – IV – V – V – I – I
NÚMERO DE ACORDE	1 2 3 4 5 6 7 8
GRADO DE ACTIVIDAD	1 2 3 4 5 4 3 2

Los compases 3 y 4 tienen el mismo esquema, pero en relación con los primeros dos compases son más activos por el lugar en donde se encuentran y la dirección que llevan.

COMPASES

1 2 3 4

GRADO DE ACTIVIDAD 1 2

Después podemos analizar la relación de consonancia-disonancia que cada nota guarda con relación al bajo o a las otras voces.

El fa del bajo del primer acorde es pasivo, es la tónica y la fundamental del acorde. En la subdominante es la quinta, por lo que ya no es tan estable, y en el siguiente acorde es claramente una disonancia, ya que forma una segunda con el sol y no forma parte del acorde. En el último acorde vuelve a su posición de consonancia como fundamental del acorde de tónica.

La voz de la soprano inicia con la quinta del acorde de tónica, y hace un intervalo de quinta en relación con el bajo. Después la tercera del acorde de subdominante, después la sensible que es muy activa por su necesidad de resolver y que además se produce un intervalo de séptima con el bajo, y termina en el fa, que es la nota más estable de las cuatro que habían aparecido.

La progresión armónica de esta frase se encuentra dada por las relaciones entre los acordes: tónica-subdominante-dominante-tónica, una marcha que hemos visto repetida cientos de veces.

Con esta manera de estudio es posible establecer el grado de actividad de cada nota dentro del acorde, y de cada acorde dentro del contexto.

Recordemos que no sólo con saber analizar de esta manera hemos resuelto el problema, sino que lo más importante es cantar y sentir cada acorde y su función. Cada frase del preludio puede ser trabajada así, y de hecho cualquier tipo de música armónica presenta este fenómeno una y otra vez.

También podemos analizarlo desde el punto de vista de consonancia-disonancia, que implica reposo-actividad. Comenzamos con una consonancia, que a través de un acorde de subdominante nos lleva a un acorde disonante que a su vez lleva a una consonancia. Este mismo esquema se repite en los compases 3 y 4.

Después de varios cambios armónicos, se presenta una disonancia en la primera mitad del compás 7 con la dominante que inmediatamente regresa a una consonancia. En los compases 8, 9, 10, 11 y 12 se repite el mismo esquema: primera mitad disonante, segunda mitad consonante.

En el compás 13 se inicia la disonancia sobre la dominante, se inserta un acorde consonante en el segundo tiempo y a partir del tercer tiempo un acorde de cuarto grado, si bemol, re y fa pero con la y do, lo cual lo convierte en el

acorde más disonante de todo el preludio. Además se encuentra enfatizado por la detención del movimiento del bajo por medio de silencios.

En los dos últimos dieciseisavos de este compás, y el primer tiempo del compás 14, encontramos un acorde de segundo grado con séptima seguido de una dominante con séptima que con el fin de señalar esta parte del preludio como la más disonante y por lo tanto la más activa, detiene el movimiento en ambas manos con un silencio. Los acordes cadenciales son disonantes, y resuelven a la consonancia de tónica hasta la segunda mitad del compás 15.

Cuando tengamos alguna duda sobre qué acorde es más intenso que otro, podemos compararlos entre sí relacionándolos el uno con el otro. Por ejemplo, en el compás 5 tenemos dos tríadas, pero mientras que la primera es una tónica, la segunda es una dominante que implica mayor actividad.

VII.4.3 Expresión de la armonía

Con el fin de transmitir los cambios armónicos de manera sensible, contamos los recursos que hemos venido mencionando, la dinámica, articulación, fraseo y agógica.

La disonancia produce tensión, mientras que la consonancia distensión. De manera general, mientras exista un incremento en la tensión, podemos crecer y acelerar un poco el tiempo, cuando la tensión ceda, podemos decrecer y *ralentar* ligeramente.

La articulación ayuda a poner en claro la relación entre los acordes al ligar aquellos que resuelven de una disonancia a una consonancia, o al separar aquellos que indiquen el fin de frase o sección, o que son dos consonancias y si las ligamos resultarían demasiado débiles, etc.

Cuando sea necesario podemos sostener las notas que conforman cierto acorde con el fin de que resuenen por más tiempo, como en el compás 13 del preludio que acabamos de analizar, en el tercer tiempo justamente el re, fa la y do contra el si bemol del bajo. También el sol y si bemol en el último tiempo de este compás con el re y fa del siguiente, para escuchar el segundo grado con séptima; y en la segunda mitad del compás 14, la dominante con séptima, do, mi, sol y si bemol.

Se sugiere el uso del pedal, pero no para acrecentar la sonoridad, sino con el fin de lograr cambios internos de color. El pedal no discrimina diferentes voces, y todas sonarían igual al presionarlo. La dinámica a lograr en música

polifónica es más bien orquestal, en la que cada voz lleva una intención diferente y por lo tanto una dinámica diferente. Es indispensable que el intérprete cuente con un muy buen oído e independencia de dedos para lograrlo.

A manera de resumen señalaremos las sugerencias para el estudio armónico:

1. Realizar el mismo trabajo que propusimos en VII.1 Estudio melódico ahora aplicado al bajo.
2. Reconocer el esqueleto melódico del bajo y la manera en como está elaborado.
3. Tocar la línea melódica de las voces superiores contra el bajo tratando de sentir las disonancias y consonancias, la calidad y la intensidad de cada una de ellas.
4. Reducir a acordes todo el preludio y tocarlo de esta manera varias veces siguiendo el movimiento de cada voz.
5. Reexaminar cada acorde a través del canto y tratar de sentir su función dentro del contexto.
6. Reexaminar cada nota a través del canto y tratar de sentir su función dentro del contexto.
7. Analizar la relación de consonancia-disonancia entre los acordes o las notas que los constituyen y que nos conducen a expresar los cambios de actividad a pasividad, o de tensión a relajación.
8. La dinámica, la articulación, el fraseo, la agógica y el uso moderado del pedal, son elementos que nos ayudan a resaltar y transmitir la expresión armónica.

VII.5 Integración final

A lo largo de este capítulo hemos analizado la manera de estudiar cada aspecto musical por separado, la melodía, el ritmo y la armonía. Hemos conferido a la audición la importancia fundamental que tiene para el músico; hemos hablado de actividad-pasividad, tensión-relajación, consonancia-disonancia, y con esto del desarrollo de la sensibilidad musical y expresiva.

Todo esto ha sido analizado parte por parte, y es trabajo del músico realizar una síntesis de estos elementos. Es el momento de tomar decisiones que afectarán a la interpretación final, y el ejecutante debe hacerse preguntas que le ayuden a decidirla, tales como:

1. ¿Debo separar este motivo melódico del siguiente si la armonía y el ritmo no lo piden realmente?
2. ¿Es necesario realizar un *crescendo* en esta célula rítmica siendo que aunque ella lo pide el movimiento armónico no?
3. Desde mi punto de vista, ¿qué es más importante en este caso, la melodía, el ritmo o la armonía?
4. Al tomar una decisión, ¿puedo ser sobre la base de la melodía, la armonía o el ritmo?
5. ¿La articulación que he elegido expresa realmente el sentido melódico que considero importante?
6. ¿La articulación que he elegido expresa realmente el sentido rítmico que considero importante?
7. ¿La articulación que he elegido expresa realmente el sentido armónico que considero importante?
8. ¿No he pasado por alto ningún sonido?.

Estas y todas las preguntas que surjan son parte del ejercicio musical que logran conformar una interpretación final, la cual no puede ser definitiva ni la única, sino la nuestra y en ese momento.

El método de estudio adoptado más de una vez por diferentes estudiantes consistente en “repetir hasta que salga”, deberá ser eliminado desde el momento en el cual nos decidamos a practicar las sugerencias ofrecidas anteriormente. El “método” de la repetición no promueve un mejor entendimiento musical o auditivo, sino que tiende a la mecanización interpretativa y muscular.

Por esta razón es necesario contar con un sistema que trabaje la audición a favor de la interpretación, que promueva el descubrimiento de nuevas dimensiones musicales y que sea una guía desde el momento en que tomemos la obra hasta que logremos una interpretación acabada.

El orden de estudio que se encuentra a continuación ha sido pensado para ser realizado después de haber analizado la melodía, el ritmo y la armonía. Se sugiere trabajar desde lo más general a lo particular. Cada estudiante

necesitará adecuar estos pasos a su propio ritmo y necesidad, y el tiempo que dedique a cada aspecto dependerá de su capacidad y experiencia.

En primer lugar recomiendo tocar la obra en el instrumento con el fin de escucharla. En este momento debemos haber definido ya las secciones, modulaciones, cadencias principales y los problemas técnicos o musicales con los que nos podemos encontrar.

Una vez realizado este trabajo se puede digitar de manera cuidadosa cada pasaje. Para aquellos estudiantes que tengan poca experiencia, recomiendo escribir casi todos los dedos; para los más adelantados, quizá sólo sea necesario digitar los pasajes que requieran de algún cambio especial, o una sustitución o cualquier detalle que necesite ser recordado.

La mejor digitación será aquella que permita la fluidez en la frase musical y que al mismo tiempo economice lo más posible los movimientos de la mano y el brazo, esto con el fin de evitar cambios bruscos que puedan interrumpir el discurso musical.

Ahora, y todavía dentro del terreno técnico, es necesario preparar los movimientos que indiquen un cambio de posición, tratando de que no interrumpen la frase musical con un corte no deseado. El identificar y resolver estos pasajes le dará al intérprete mucha seguridad, y podrá olvidarse de ellos para concentrarse posteriormente en la cuestión musical.

En este momento presumiblemente estamos familiarizados con el preludio lo suficiente como para escoger un tempo adecuado. En el capítulo IV TEMPO, se encuentran algunas sugerencias para este fin. Un buen consejo es anotar el tempo que hemos elegido en determinados momento en la parte superior de la partitura para recordarlo, y mientras más nos compenetremos con la obra lo ratificaremos o bien nos veremos en la necesidad de cambiarlo.

Si existen ornamentos indicados en la partitura, es importante que el estudiante los escriba con una realización rítmica y melódica clara en la partitura, encima de cada signo. En el capítulo VI ORNAMENTACIÓN, se encuentran las claves para resolver cada adorno que aparece en los *Pequeños Preludios*.

Recordar que siempre debemos volver a un estudio fuera del instrumento. Muchas veces tenemos algún problema y pensamos que es técnico, y tratamos de mejorar nuestros dedos, nuestras octavas o cualquier aspecto de este tipo, y aún así todavía no lo sentimos cómodo. En este caso es necesario desprenderse del teclado y analizar el contenido musical. Con frecuencia resolveremos el problema con rapidez y seguridad, y además obtendremos un

sentido de satisfacción por saber que incluso la parte se vuelve mucho más sencilla a través del estudio musical en combinación con el técnico.

Este método, en el momento en que empieza a ser aplicado, da realmente una comprensión profunda de la obra, y una gran seguridad para poderla tocar. El intérprete descubrirá que tiene muchas opciones para articular, frasear y matizar, y que aunque su interpretación pueda diferir de la de otros músicos, descansa sobre bases musicales concretas. Además que él mismo puede realizarla de manera diferente si la enfoca desde otro punto de vista, logrando que sea igualmente válida.

* * *

* *

*

BIBLIOGRAFÍA

- Bach, Carl Philippe Emmanuel,
Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin, 1753 (tr. inglesa de William J. Mitchell, *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, U.S.A., W.W. Norton and Norton Company, 1949, pp.409).
- Bukofzer, Manfred,
La música en la época barroca, New York, W. W. Norton, 1947, pp.477.
- Casella, Alfredo,
Il pianoforte (tr. española de Carlos Floriani, *El piano*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1936, pp.243).
- Dart, Thurston,
The Interpretation of Music, London, Hutchinson, 1967 (tr. española de Nilda G. Vineis, *Interpretación de la música*, Argentina, Victor Lerú, 1975, pp.215).
- Donington, Robert,
The Interpretation of Early Music, London, Faber, 1965, pp.608.
- Eco, Umberto,
Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura, Editorial Gedisa, veintiuna edición, Barcelona, 1997, pp.267.
- Ferguson, Howard,
Style and Interpretation—An Anthology of 16th-20th Century keyboard Music (1) England and France, vol.2: *Early keyboard music Germany and Italy*, 1^a. ed., Great Britain, Oxford University Press (2^a. ed. revisada 1972).

Forkel, Johann Nikolaus,

Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kuntwerte, Leipzig, 1802 (tr. española de Adolfo Salazar, *Juan Sebastian Bach*, 5ª.ed., México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988, pp.216).

Geiringer Karl en colaboración con Geiringer, Irene,

Johann Sebastian Bach-The culmination of an Era, London, Oxford University Press, 1966 (tr.española de Salustio Alvarado, *Johann Sebastian Bach-La culminación de una era*, Madrid, Altena, 1982).

Grout, Donald Jay,

A History of Western Music, U.S.A., W. W. Norton, 1960 (tr. española de León Mames, *Historia de la música occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp.429).

Keller, Hermann,

Phrasierung und Artikulation Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik-Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1955 (tr. Española de Juan Jorge Thomas, *Fraseo y articulación-Contribución a una lingüística musical*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, pp.151).

Kirkpatrick, Ralph,

Domenico Scarlatti, U.S.A., Princeton, 1953 (tr. Española de Clara Janés y José María Martín Triana, *Domenico Scarlatti*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp.467).

- Kirkpatrick, Ralph,
Interpreting Bach's Well Tempered Clavier-A Performer's Discourse of Method, U.S.A., Yale University, 1984, pp.129.
- Palisca, Claude V.,
Baroque music, 1ª.ed., U.S.A., Prentice Hall, 1968 (2ª.ed. 1981), pp.267.
- Salazar, Adolfo,
Juan Sebastian Bach, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp.251.
- Sadie, Stanley, editor,
The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Macmillan, 1979, en 20 volúmenes.
- Schweitzer, Albert,
J. S. Bach-el músico poeta, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1955, pp.379.
- Tureck, Rosalyn,
Introducción a la interpretación de J. S. Bach-Antología progresiva con estudios introductorios, Argentina, Alpuerto, pp.87.
- Vogt, Hans,
Johann Sebastian Bachs Kammermusik, 1ª.ed., Stuttgart, Philipp Reclam, 1981 (tr. española de Juan Luis Milán Amat, *La música de cámara de Johann Sebastian Bach*, Barcelona, Labor, 1993, pp.270).

DISCOGRAFÍA

Piano: Erno Balogh

15 invenciones BWV 777-786

15 Sinfonías BWV 787-801

18 Pequeños Preludios

Piano: Glenn Gould

Edición integral de las *partitas BWV 825-830.*

Seis pequeños preludios BWV 933-938.

Preludio y fuguetta BWV 899.

Dos preludios BWV 902-902ª.

Fuguetta BWV 902.

De nueve Pequeños Preludios del Pequeño Libro de Wilhelm Friedemann

Bach BWV 924, 927, 926, 925, 928, 930.

Preludio y fuga BWV 895.

Preludio y fuguetta BWV 900.

Edición en 2 discos compactos, CBS Records Masterworks, New York y Toronto, 1957-1963.

Clavecín: Christianne Jacottet

15 Invenciones BWV 777-786.

15 Sinfonías BWV 787-801.

Pequeños Preludios BWV 933-943.

Preludio en do menor BWV 999.

Digital Concerto, Bélgica, 1990.

Piano: Kornél Zempleni

Trece piezas pequeñas del Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach.

18 Pequeños Preludios BWV 924, 939, 999, 925, 926, 940, 941, 927, 928, 929, 930, 942, 933, 934, 935, 936, 937, 938.

Gamma, México, D.F., 1980.

EDICIONES DE LOS *PEQUEÑOS PRELUDIOS*

Short Preludes and Fugues for the pianoforte

Edited and fingered by WM. Mason, New York, 1895.

Tiene indicaciones de tempo, dinámica, fraseo y articulación. Incluye, en notas pequeñas, la realización de los adornos, muchos de los cuales están mal resueltos. Elimina algunos adornos originales e incluye otros sin indicar que son sugerencias del editor. Elimina plicas de algunos acordes que en el original están escritos a varias voces por medio de plicas en diferentes direcciones. En otros casos agrega plicas que indican sostener algunos sonidos y no son originales. Nada recomendable, es más, mejor evitarla.

Kleine Präludien und fuguetten nach dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach und abschriften aus Bachs schülerkreis herausgegeben von Rudolph Steglich; fingersatz von Walther Lampe. München-Duisburg.

G. Henle Verlag, 1959, Urtext.

Es una edición copiada del original, por lo que trae sólo aquello que Bach indicó. Muy recomendable.

Zwölf kleine Präludien für Anfänger herausgegeben von Wolf Ruthardt.

New York, C. F. Peters, 19 ?.

Incluye anotaciones de tipo dinámico, tempo, metronómicas, de articulación y fraseo y digitación. Respeta los ornamentos de Bach pero añade algunos sin indicar que son sugerencias del editor. Cambia algunas ligaduras originales. No muy recomendable.

Pequeños Preludios y Fugas

Real Musical, Madrid, 1978.

Edición crítica según los autógrafos y manuscritos, con digitación revisada por Walter Dehnhard, versión española de Daniel Vega.

Es una muy buena edición, ya que fue copiada de los manuscritos originales. Difiere en algunas cosas con la G. Henle Verlag y vale la pena compararlas entre sí al momento de estudiar. Muy recomendable.

* * *

* *

*