

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



**LAS SUITES PARA LAÚD DE JOHANN SEBASTIAN BACH:
CRITERIOS ADECUADOS PARA SU TRANSCRIPCIÓN A LA
GUITARRA MODERNA**

TESIS QUE PARA OPTAR EL GRADO DE MAESTRO EN MÚSICA
(INTERPRETACIÓN MUSICAL) PRESENTA

EDGAR MARIO LUNA ESPINOSA

Asesor: Dr. ANTONIO BENIGNO CORONA ALCALDE

Jurado: Dr. GUSTAVO DELGADO PARRA,	Presidente
Mtro. JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN,	Secretario
Dr. MARCO ALEJANDRO SÁNCHEZ ESCUER,	Vocal
Mtro. FRANCISCO VIESCA TREVIÑO,	Vocal
Dr. ANTONIO BENIGNO CORONA ALCALDE,	Vocal

MARZO, 2011



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.

Dedico este trabajo con un amor especial para:

Mis hijos Emiliano y Valentina,

 Mi esposa Sarita,

 Mis padres Mario y Sagrario.

Mi primer agradecimiento es para el dador de vida,
 El segundo para mis padres, quienes en particular me han dado la vida,
 El tercero es para mi esposa e hijos, con quienes comparto y disfruto la vida,
 El cuarto es para JSB, sin cuya música tampoco disfrutaría esta la vida,
 El quinto es para todos mis Maestros/Doctores del posgrado quienes han compartido
 de manera gentil e incondicional parte de su vida.

 Me refiero a:

 Antonio Corona, Alejandro Escuer, Juan Carlos Laguna y Gustavo Delgado.

Agradezco también al Mtro. Fernando Cruz quien siempre ha tenido aportaciones significativas
 en mi vida, incluso para el presente trabajo.

Finalmente y no por ello menos importante, quiero agradecer a dos maestros cuya generosidad
 me ha conmovido.

 Me refiero al Mtro. Francisco Viesca y al Mtro. Juan Helguera.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
1. ANTECEDENTES: PROCEDENCIA DE LAS SUITES PARA LAÚD DE BACH Y ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE CRITERIOS DE EDICIÓN	10
1.1. Suite BWV 995 (en sol menor)	11
1.2. Suite BWV 996 (en mi menor)	13
1.3. Suite BWV 997 (en do menor)	13
1.4. Suite BWV 1006 ^a (en mi mayor)	15
1.5. Algunas consideraciones sobre criterios de edición	15
2. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL LAÚD, INSTRUMENTOS DE CUERDA FROTADA E INSTRUMENTOS DE TECLA	21
2.1. El laúd: origen, expansión y algunos detalles tanto estructurales como técnicos	21
2.1.1. Sistema de afinación	25
2.1.2. Ornamentación	29
2.2 Estructura musical de las obras para instrumentos solistas de cuerda durante el Barroco	31
2.3 Instrumentos de teclado	33
2.3.1. Dimensiones: posibilidades de ejecución	33

2.3.2. Música para teclado	34
2.3.3. La síntesis en Bach	40
3. PROBLEMAS, ENFOQUES Y RETOS DE TRANSCRIPCIÓN	41
3.1. Consideraciones sobre algunos problemas para la transcripción de las suites para laúd de Bach a la guitarra	42
3.2. Retos de transcripción	43
3.2.1. Distribución de la obra para Laúd de Bach	44
3.3. La adaptación a la Guitarra	45
3.4. Propuesta de versión de la suite BWV 995	47
3.5. Propuesta de versión de la suite BWV 997	49
4. ANÁLISIS ORGANOLÓGICO: FUNCIONAMIENTO Y ADECUACIÓN DE LAS DIGITACIONES	51
4.1. La influencia de la práctica instrumental en la composición	51
4.2. El funcionamiento de la guitarra	54
4.2.1. Disposición de mano izquierda	54
4.2.2. Mano derecha: producción del sonido	58
4.3. Estudio de casos específicos de la mano izquierda identificados en la obra laudística de Bach	59
4.3.1. Posiciones no idiomáticas	59
4.3.2. Cuerdas al aire en acordes	62
4.3.3. Ceja o cejilla	65
4.3.3.1. Cejilla aparente	66

4.3.3.2. Cejilla ladeada	66
4.3.3.3. Cejilla con otros dedos	67
4.3.4. Realización de acordes: arpeggio, octavación, omisión de alguna(s) nota(s)	69
5. CONCLUSIONES	70
APÉNDICE I: NUESTRA VERSIÓN PARA GUITARRA DEL PRELUDIO DE LA SUITE BWV 995	75
APÉNDICE II: VERSIÓN DE LA NBA DEL PRELUDIO DE LA SUITE BWV 995	84
APÉNDICE III: COPIA DEL MANUSCRITO DEL PRELUDIO DE LA SUITE BWV 995	90
6. BIBLIOGRAFÍA	94

INTRODUCCIÓN

Desde la aparición de la guitarra moderna en el siglo XIX hasta la fecha, nunca se había destinado tanta música original para dicho instrumento como en los últimos 50 años. En efecto, habiendo actualmente una copiosa, original y variada propuesta musical para la guitarra, parece ocioso recurrir a la transcripción. Esta fue consecuencia de la necesidad de ampliar el repertorio guitarrístico de finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, conservar el legado cultural antiguo y sobre todo, de gran valía, como lo es la obra laudística de Johann Sebastian Bach, es necesario para el desarrollo de las generaciones actual y siguientes. De hecho, el quehacer de la transcripción, está muy lejos de desaparecer y por el contrario, recientemente ha adquirido nuevas perspectivas y alcances.

En el presente trabajo se propone, más que la transcripción misma de las obras en cuestión, poner en relieve algunos aspectos necesarios para la realización de dicho proceso. Así, tenemos que en el apartado primero, se hace mención sobre la procedencia de las cuatro suites para laúd de Bach. Aquí, se refieren las principales fuentes sobre las que se construye la monumental obra del autor, editada en la *Neue Bach-Ausgabe* por *Bärenreiter-Verlag*. En el caso de estas suites, dichas fuentes son manuscritas, dos de ellas de mano del propio Bach y las restantes son copias. A ese respecto, se incluyen algunas consideraciones sobre edición, según el contexto, la función y el criterio planteados por la obra misma.

Dado que el instrumento para el cual fueron destinadas estas suites es el laúd, en el apartado segundo, se tratan los orígenes, detalles estructurales, modos de ejecución, registro y afinación de

dicho instrumento. También se hace mención de algunos aspectos técnicos y un breve recorrido histórico de los instrumentos de teclado, desde sus orígenes hasta el Barroco, periodo en el cual se dio una influencia idiomática notable y recíproca entre estos instrumentos y el laúd. Además, como se mencionará dentro del trabajo, fragmentos de algunos pasajes de las suites en materia, fueron tocados en teclado y resultaron idiomáticamente adecuadas a tal instrumento. Por tal causa, encontramos una relación estrecha entre la creación de dichas obras y su realización en el teclado, aunque estén destinadas para el laúd.

Fue tal el intercambio idiomático durante el Barroco, en distintos grados y niveles, que no fue exclusivo entre el laúd e instrumentos de tecla. Otra relación importante se dio entre la voz y el violín, así como de este último con diversos instrumentos. Recordemos que dos de las suites tratadas en este trabajo, la BWV 995 y BWV 1006^a, son reelaboraciones del propio Bach para laúd de las suites BWV 1011 y BWV 1006 para violonchelo y violín, respectivamente. En efecto, siendo Bach un intérprete y ejecutante notable en los instrumentos de teclado y no menos conocedor y ejecutante de los de cuerda, se consideró necesario tratar, en breve, asuntos relacionados con tales instrumentos, entre ellos, la estructura musical de obras solistas.

Como consecuencia del intercambio de idiomas instrumentales mencionado arriba, en el apartado tercero se atienden algunos problemas propios de la transcripción de una obra antigua y de un instrumento a otro. Tal es el caso de la obra de Bach, la cual, siendo en su mayoría manuscritos y en varios casos copias, pueden existir errores o cambios arbitrarios por parte del copista. Respecto a los instrumentos, el destinatario y para el que se transcribe, los aspectos: técnico, organológico, afinación y de registro, presentan retos permanentes que exigen soluciones

adecuadas. Como resultado, aquí se proponen afinaciones específicas para la guitarra, diferentes a la convencional, en dos de las suites, se trata de la BWV 995 y la BWV 997.

En el apartado cuarto se desarrolla de manera más específica el análisis organológico de la guitarra, enfocándose en el funcionamiento y la adecuación de las digitaciones. Se mencionan los aspectos de ambas manos, en la izquierda, la producción de los diversos intervalos musicales, la extensión de los dedos, entre otros; y en la derecha, algunas consideraciones en la producción del sonido; así como el desempeño y la relación de ambas manos.

En el apartado quinto se concretan los aspectos organológicos vistos en los dos capítulos anteriores, a partir de un estudio de un estudio de casos específicos identificados en las suites aquí planteadas. Habiendo sometido a consideración el aspecto compositivo, las circunstancias culturales, sociales e históricas de la obra y las posibilidades y las limitantes de la guitarra, se presentan, como resultado, soluciones y propuestas de digitación de ambas manos en pasajes específicos.

1. ANTECEDENTES: PROCEDENCIA DE LAS SUITES PARA LAÚD DE BACH Y ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE CRITERIOS DE EDICIÓN

El legado musical de Bach para el laúd solista consta de tan solo 7 obras: las suites BWV 995, 996, 997, 1006^a, el preludio BWV 999, la fuga BWV 1000 y el Preludio, Fuga y Allegro BWV 998. De este legado, tres obras son manuscritos autógrafos de Bach: las suites BWV 995, 1006^a y el Preludio, Fuga y Allegro BWV 998. El resto son copias manuscritas, en su mayoría, de la época de Bach. Como parte de un conjunto instrumental, el laúd participa en el *Trauerode* BWV 198 y en las primeras versiones de *Der Johannes- Passion* y la *Matthäus- Passion* (La Pasión Según San Juan y La Pasión Según San Mateo).¹ Se desconoce la razón por la que Bach compuso un número reducido de obras para laúd; algunos estudiosos suponen que se debe a que durante la época de Bach el laúd era un instrumento casi obsoleto: “*Die große Zeit der Laute und der Lautenmusik waren das 16. und frühe 17. Jh.*”.² Sin embargo, ello entra en contradicción al conocer la magna obra para laúd de Silvius Leopold Weiss. No obstante; para la época de Bach la construcción de instrumentos sustitutos, como el laúd-clavecín, así como la transición en la escritura de la música para laúd de tablaturas a notación para teclado, fueron clara señal de los cambios suscitados (ver último párrafo de 2.1).

¹ Thomas Kohlhase, *Johann Sebastian Bach, ...Kompositionen für Lauteninstrumente, Kritische Bericht*, Bärenreiter, Kassel, 1982, pag. 90.

² *Ibidem*. “La gran época del laúd y de la música para laúd fue durante los siglos XVI e inicios del XVII.”

Cabe señalar que los siguientes antecedentes de localización de las diferentes copias manuscritas están en el reporte crítico realizado por Thomas Kohlhase para la editorial Bärenreiter, los cuales han sido corroborados en la siguiente página: <http://www.bach-digital.de>.

1.1. Suite BWV 995 (en sol menor)

De acuerdo con Kohlhase,³ esta suite fue transcrita por Bach entre 1727 y 1731. La fuente de dicha transcripción es una obra para violonchelo: la suite No 5, BWV 1011, en **do** menor, incluida en tres colecciones manuscritas de las seis suites para violonchelo solo de Bach, actualmente preservadas en la *Staatsbibliothek* en Berlín, Alemania. Cabe mencionar que el autógrafo de Bach de las suites para violonchelo solo está perdido.⁴ Esta obra está destinada a un violonchelo *scordato*, es decir, que emplea una afinación del instrumento diferente de la habitual, de ahí que tenga el nombre de “*Suite 5 Discordabile*”. En dicha versión la afinación de la primera cuerda del violonchelo, la nota **la**, en la que habitualmente se encuentra, desciende a la nota **sol**. Las notas que serán producidas en dicha cuerda son escritas en la partitura un tono arriba del que realmente suena. De este modo, la lectura de las notas en dicha cuerda y su correspondiente ubicación, contrarrestan el cambio de afinación para producir el sonido real. Este procedimiento facilita la lectura, así, el intérprete no tiene que pensar en desplazar la posición de la nota para dar la altura real, se trata de una especie de tablatura en notación. Se cree que el inventor de este procedimiento llamado *scordatura*, fue el compositor y violinista italiano Marco Uccellini (entre 1603 y 1610 – 1680). Otro relevante compositor y violinista quien destaca en el empleo de dicho recurso es el austro-bohemio Heinrich Ignaz Franz von Biber, principalmente en sus Sonatas del Santísimo Rosario para violín y *continuo*.⁵

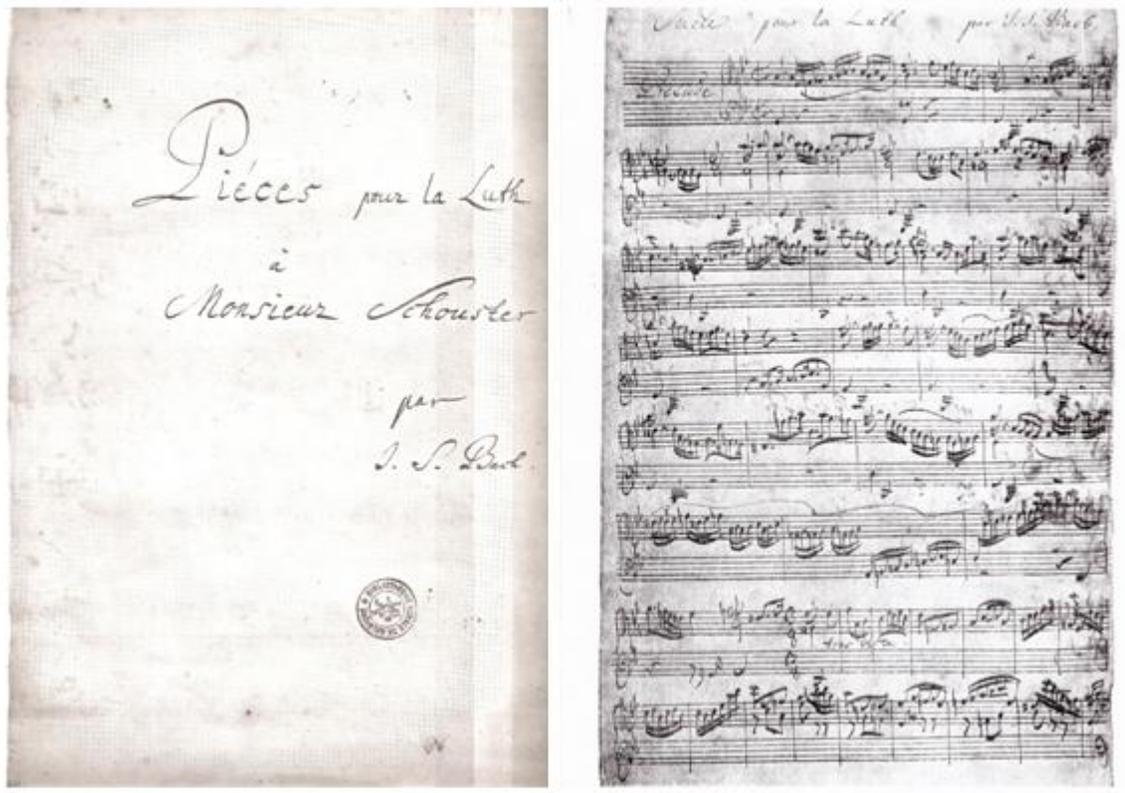
³ Thomas Kohlhase, *Op. Cit.* pág. 109.

⁴ Thomas Kohlhase, *Op. Cit.* pág. 106.

⁵ Biber nació en [Wartenberg](#), actualmente [Stráž pod Ralskem, República Checa](#). Esta notable serie de 15 sonatas también se conoce como *Sonatas del misterio* (refiriéndose a sucesos importantes en la vida de la [Virgen María](#) y

De las versiones para laúd existen dos fuentes:

- A) Un autógrafo de Bach que se encuentra en la *Bibliothèque Royale Albert I* en Bruselas, Bélgica, cuyos datos de clasificación son: II. 4085, según el catálogo F. J. Fétis, Nr. 2910. Este manuscrito tiene dos títulos, uno en la cubierta, “*Pièces pour la luth a Monsieur Schouster par J. S. Bach*” y otro al interior, “*Suite pour la luth par J. S. Bach*”.⁶
- B) Un manuscrito anónimo, escrito en tablatura francesa, titulado “*G mol Pieces pour le luth par Ser J. S. Bach*”. Este se encuentra en posesión de la *Musikbibliothek* de la ciudad de Leipzig, Alemania. La copia esta contenida en la colección Becker III. 11. 3.



Aquí tenemos las dos primeras páginas del autógrafo de Bach perteneciente a la Biblioteca Real de Bruselas.

Cristo). Cada *sonata* emplea una afinación distinta del violín. Este uso de la *scordatura* hace que el violín vaya del placer de los cinco misterios gozosos, al trauma de los cinco misterios dolorosos, pasando por los cinco misterios gloriosos.

⁶ Con respecto a este manuscrito, la biblioteca Real de Bruselas presta, a un costo razonable, un servicio de fotocopiado y envío a cualquier parte del mundo a través de su página en internet: www.kbr.be.

1.2. Suite BWV 996 (en mi menor)

Aunque Bach utilizó el laúd primeramente como instrumento orquestal en algunas obras vocales durante el primer periodo de Leipzig, esta suite se considera su composición más temprana para laúd solista, escrita entre 1707 y 1717.⁷ Existen dos fuentes:

- A) Un manuscrito realizado por un primo de Bach, Johann Gottfried Walter, el cual se encuentra en la *Deutsche Staatsbibliothek*, en Berlín, cuya clasificación es: Mus. Ms. Bach P 801. El título dice “*Praeludio – con la Suite da Gio: Bast. Bach.*”
- B) Una copia anónima transportada a **la** menor se conserva en la *Bibliothèque Royale Albert I* en Bruselas, cuya clasificación es: II. 4093, según el catálogo F. J. Fétis, Nr. 2960. Se ha determinado, a partir de la escritura y del tipo de papel empleado en el manuscrito, que data de la segunda mitad del s. XVIII. La copia está contenida en una colección, junto con obras para órgano y clavecín de Bach.

1.3. Suite BWV 997 (en do menor)

Aunque no sobrevive ningún autógrafo de esta suite, es posible reconstruir un texto verosímil a partir del cotejo de las diferentes copias manuscritas disponibles.

En la *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*, en Berlín, se conservan las siguientes copias:

- A) Una realizada por Johann Friederich Agrícola, fechada entre 1738-41, la cual consta de: *Praeludium, fuge, sarabande* y *gigue*. Clasificación: Mus. Ms. Bach P 650.
- B) Una del s. XIX hecha por Anton Werner, la cual está completa. Clasificación: Mus. Ms. Bach P 308.
- C) Anónima del s. XIX del *preludio, fuga* y *zarabanda*. Clasificación: Mus. Ms. Bach P 552.

⁷ Hans Vogt, *Johann Sebastian Bachs Kammermusik*, Stuttgart, 1981, pág. 30.

- D) Copia de principios del s. XIX: sólo *gigue* y *double*, se encuentran en la colección G. H. Moering, a quien también se le atribuye. En esta colección se encuentran también las dos partes de los preludios y fugas del *Wohltemperierte Klavier*, entre otras piezas. Clasificación: Mus. Ms. Bach P 513.
- E) Anónima de finales del siglo XVIII que presenta la *fuga* en dos versiones. Clasificación: Mus. Ms. Bach 7 an P 286.
- F) Una realizada en la segunda mitad del s. XVIII por Johann Philipp Kirnberger, la cual está completa. Clasificación: Mus. Ms. Bach 2 an P 218.
- G) Copia completa de mediados del s. XIX realizada por Friederich August Grasnick. Clasificación: Mus. Ms. Bach P 413.

En posesión de la *Musikbibliothek der Stadt*, en Leipzig, se encuentran:

- A) Una copia manuscrita del *preludio*, *zarabanda* y *gigue* en tablatura francesa para laúd hecha por Christian Weyrauch. Clasificación: colección Becker III. 11. 5.
- B) Una copia anónima de principios del s. XIX: sólo *fuga* y *zarabanda*. Clasificación: Ms. 2a.

En la *Deutsche Staatsbibliothek* en Berlín, se encuentran:

- A) Una copia anónima de finales del s. XVIII: sólo *gigue* y *doublé*. Clasificación: Mus. Ms. 30 169.
- B) Una copia anónima de la segunda mitad del s. XVIII: sólo *Praeludium* y *fuga*. Clasificación: Am. B. 549-550.

También existen otros manuscritos en diferentes bibliotecas:

- A) Una copia anónima fechada en 1836, cuya fuga está incompleta y se encuentra en la *Hessische Landesund Hochschulbibliothek*, en Darmstadt, Alemania. Clasificación: Mus. Ms. 1322

- B) Copia anónima de principios del s. XIX, solo *fuga*, que se encuentra en la *Königliche Bibliothek*, en Kopenhagen, Dinamarca. Clasificación: C, I, 105
- C) Copia anónima completa del s. XVIII, también con la *fuga* en dos versiones, en posesión de la *Hochschule der Künste*, en Berlín. Clasificación: 6138
- D) Copia anónima de mediados del s. XVIII perteneciente a un coleccionista privado.

1.4. Suite BWV 1006^a (en mi mayor)

De esta suite, fechada entre 1735-1740, existen tres fuentes manuscritas:

- A) Un autógrafo que actualmente está en posesión de la Academia de Música *Musachino*, en Tokio, Japón. Clasificación: Littera rara vol. 2-14.

En la *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz*, en Berlín, se conservan las siguientes copias:

- B) Una copia anónima de principios del s. XIX. Clasificación: Mus. Ms. Bach P 641.
 - C) Un manuscrito anónimo también del s. XIX. Clasificación: Mus. Ms. Bach P 1158.
- Ambas versiones destinadas al clavecín.⁸

De dicha suite existe una versión para violín, también en Mi mayor. Se trata de la partita para violín No III, BWV 1006. También Bach usó el prelude de esta suite como *sinfonía* orquestal en la *Cantata BWV 29 Wir danken dir*, así como introducción de la segunda parte de la *Cantata BWV 120^a Herr Gott, Beherrscher alle Dinge*.

1.5. Algunas consideraciones sobre criterios de edición

Se ha hecho mención de los manuscritos existentes tanto de versiones autógrafas como de copias, ya sean identificadas o anónimas. Sin embargo, para el presente trabajo solo se tomará en cuenta, como fuente definitiva, la edición de la *Neue Bach-Ausgabe* (NBA). Ello debido a que pertenecen

⁸ Thomas Kohlhase, *Johann Sebastian Bach, ...Kompositionen für Lauteninstrumente, Kritische Bericht*, Bärenreiter, Kassel, 1982, pag. 164.

a la edición integral de la vasta obra de Bach ampliamente reconocida por su seriedad. No obstante, se hace necesario considerar que la edición musical, lejos de ser una ciencia exacta, presenta, de hecho, direcciones u objetivos cambiantes según se modifican las ideas, los criterios y el significado de los símbolos. Tales cambios se derivan del propósito de la edición, así como a quien va dirigida.⁹

Actualmente existe un número cuantioso de ediciones de las suites para laúd, de las cuales, la mayoría son arreglos para guitarra. Entre ellas están las de Eduardo Fernández, Rafael Balaguer, Frank Koonce, Göran Söllscher o Edmund Wensiacki. En algunas de ellas se mencionan las fuentes de las que se partió para su realización y en otras simplemente se presenta la edición transcrita. Ciertamente en otras, las realizadas con esmero, también agregan apartados con ornamentación de la época, formas u opciones de interpretación, etc. De este modo, las ediciones pueden, en primera instancia, clasificarse en las siguientes categorías:

- 1) facsimilar, la cual implica una reproducción idéntica del manuscrito o fuente original;
- 2) *urtext*, la que pretende reproducir la fuente original en notación moderna, sin añadir nada que no esté en dicha fuente;
- 3) crítica, en la cual pueden haber cambios y sugerencias en diversos aspectos respecto del original, la mayoría de las veces sustentados en la investigación, y
- 4) de ejecución, la cual puede contemplar los aspectos anteriores, pero siempre con un fin eminentemente práctico. No obstante, algunos de los criterios en las ediciones de ejecución no suelen ser consistentes, por lo que pierden coherencia.

⁹ Aunque la Nueva Edición de la obra completa de Bach, comenzada en 1950, ha quedado concluida en el 2006, la obra para laúd fue editada, para la misma NBA, por Thomas Kohlhase en 1976. De dicha obra fueron publicados los reportes críticos de manera separada en 1982. Recordemos que la conclusión de los trabajos de redacción del *Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen*, así como el *Bach-Archiv Leipzig* fueron el 31 de diciembre de 2006. Sin embargo, el acto festivo de cierre de la NBA fue el pasado 13 de Junio de 2007, acordando tanto el *Bach-Archiv Leipzig*, como la editora *Bärenreiter-Verlag* una actualización científica y permanente de la NBA.

Tal es el caso de algunos diseños melódicos que se repiten y la articulación sugerida no siempre es mantenida igual. En varias de dichas ediciones el criterio predominante es el de la comodidad en la ejecución. Se considera solamente el aspecto idiomático de la guitarra actual, pero se descuidan aspectos como los antecedentes de la obra, el análisis musical y estilístico de la misma, entre otros, que puedan determinar un criterio uniforme, el cual da solidez a la digitación e interpretación de la obra. No cabe duda que el aspecto idiomático es fundamental para una realización práctica de la música transcrita. Sin embargo, la aportación de este trabajo consiste precisamente en que una transcripción óptima considerará también a los otros aspectos mencionados arriba. A este respecto, hay que recordar que para los músicos del Barroco, el proceso de adaptación de una música a otro instrumento, era mucho más libre que la traducción literal de una obra. Consideraban más el aspecto idiomático, práctico y funcional de la música. Ejemplos de ello los podemos ver en las versiones realizadas por Robert de Visèe de las oberturas orquestales de Lully, entre otras. Empero, las ediciones de ejecución a menudo han incorporado los juicios y preceptos de la época del editor, así obscureciendo o eliminando completamente las intenciones del compositor. El periodo durante el cual aparecieron algunas de las más extravagantes ediciones de ejecución fue a mediados del siglo XIX, cuando muchos virtuosos y maestros simplemente actualizaron música antigua ajustándola a los avances técnicos y organológicos de la época. Tales ediciones permitieron un acceso de la música de periodos anteriores a un amplio número de músicos, pero la notación original del compositor fue frecuentemente opacada por una abundancia de anotaciones de ejecución ajenas al original y por cierto no declaradas, tales como: *tempo*, dinámicas, fraseo, digitación, por citar algunas. El resultado de dichas ediciones se relaciona más con arreglos adaptados a criterios estéticos y estilísticos prevalecientes durante el siglo XIX que con ediciones fieles al manuscrito original. De

cualquier forma, ellas constituyen fuentes de información valiosas acerca de la técnica, estilo y prácticas de ejecución de la época de la transcripción misma.¹⁰

Como reacción a tales ediciones de ejecución, en la última década del s. XIX, la *Königliche Akademie der Künste* (Real Academia del Arte) en Berlín, fue poniendo en circulación ediciones que sostenían estar libres de intervenciones editoriales tales como marcas de *tempo*, dinámica, fraseo, articulación, digitación, entre otras, que oscurecían la notación original: se trata, como ya mencionamos, de las ediciones urtext. Es importante hacer notar que la concepción original fue bastante honorable: proveer textos que permitieran a los intérpretes formar su propia interpretación de la pieza basada en la notación original. Una de las primeras ediciones con este nuevo criterio fue la edición histórica de la obra completa de J. S. Bach realizada por la *Bach-Gesellschaft* en 1851. Sin embargo, la intervención crítica del editor fue inevitable. Difícilmente se puede hablar de un texto original de cualquier obra musical antigua, a menos que exista una sola fuente, o que todas las fuentes den una misma lectura. Aparte de las ediciones críticas colegiadas, el compromiso obvio para los editores ha demostrado ser una edición con propósitos combinados, la cual ofrezca un texto sólido y fuentes de información esenciales para académicos, junto con consejos prácticos suficientes para ejecutantes y con cada adición, añadidura o interpretación editorial, claramente distinguible del original.

Aunado a lo anterior, la reconstrucción de las convenciones que gobernaron en la música del pasado requiere una consideración del contexto histórico de la obra, en tanto que la música es un participante activo en la matriz social y cultural. Lo mismo podemos decir de las obras literarias pasadas. Cada fuente atestigua un estado histórico particular de la obra. El editor considera el

¹⁰ Philip Brett, «Text, Context, and Early Music Editor», en AAVV, *Authenticity and Early Music. A Symposium*, editado por Nicholas Kenyon, Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 83-114.

valor de esta evidencia junto con el contexto histórico más amplio en el cual la pieza fue creada; y el texto final editado refleja la concepción del editor de la pieza como existió en su medio histórico y social. Cada obra musical es creada bajo una combinación única de circunstancias culturales, sociales, históricas y económicas.¹¹ El conocimiento de aquellas circunstancias afecta la concepción de todos los proyectos editoriales. Así, diferentes repertorios musicales requieren diferentes métodos editoriales.

Las obras de Chopin ejemplifican la relación entre la pieza, como es registrada en la escritura, y el intérprete. Autógrafos e impresiones de la época de cierta música para piano de este autor, conservan una cantidad de variantes que denotan algunas indecisiones en la mente del compositor mismo con respecto al texto. Por consiguiente, las interpretaciones particulares pueden diferir algo, ya sea observando algunas de las variantes en la tradición escrita o por la introducción de otras nuevas dentro del mismo estilo. Por lo tanto, la partitura, producto directo del compositor, no define con precisión la pieza, ni tampoco cualquier interpretación o combinación de estas. Algunas de estas indecisiones surgen de las limitaciones de la notación, pero la mayoría de ellas son consecuencia directa de las convenciones prevalecientes de interpretación y transmisión escrita. La obra, por consiguiente, reside igualmente en la partitura y en las convenciones de ejecución que gobiernan su interpretación en cualquier momento histórico particular. La naturaleza de los procesos interpretativos emerge de la consideración de la forma en la cual la notación se comunica.

De este modo, el rol principal de una edición responsable es presentar, normalmente en forma impresa, un texto sólido que represente plenamente la concepción del editor respecto de cómo la

¹¹ James Grier, *The Critical Editing of Music. History, Method and Practice*, pp 1-31.

obra se desarrolló en manos del compositor en la composición y la ejecución. La cabalidad de dicha edición reside en las siguientes consideraciones:

- 1) histórica,
- 2) estilística,
- 3) momento específico de la obra en el marco de desarrollo de la notación, y
- 4) organológica.

Esto último en relación con la realización práctica de la música, se pueden considerar las variantes de los criterios de ejecución entre la época del compositor y las diferentes épocas en que se realice la edición, lo cual repercutirá en el resultado final.

Existen varios requisitos para una edición de música; sin embargo, los siguientes dos son fundamentales: claridad y consistencia. A este respecto no hay diferencia entre una edición académica o una práctica. El objetivo en ambas debe ser el proveer un texto musical en el cual se pueda confiar y de tal forma que la música pueda ser asimilada fácilmente de manera visual. El texto de una edición concluida debe permitir su interpretación tal y como está.¹²

Hay que tomar en cuenta que las suites para laúd de Bach no están destinadas para un sólo tipo de laúd: este puede variar desde el de 10 órdenes hasta el de 14. Por lo tanto, una versión para otro instrumento, la guitarra en este caso, implica una serie de adecuaciones de orden organológico, tímbrico y de registro, entre otras, que permitan una interpretación apropiada.

¹² Philip Brett, *Op. Cit.*

2. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL LAÚD, INSTRUMENTOS DE CUERDA FROTADA E INSTRUMENTOS DE TECLA

Como se ha visto a lo largo del capítulo anterior, el instrumento destinatario de las suites en cuestión es diverso, por lo que se hace necesario mencionar los orígenes, detalles estructurales, modos de ejecución, registro y afinación del laúd. También, si de dos de las suites existen versiones destinadas a instrumentos de cuerda frotada como el violín y el violonchelo y en otra suite permite posibilidad de ejecución en el clavecín, será necesario considerar también algunos aspectos técnicos e interpretativos de tales instrumentos. No obstante, consideramos que cada una de las versiones es adecuada en sí misma para el instrumento al cual está destinada.

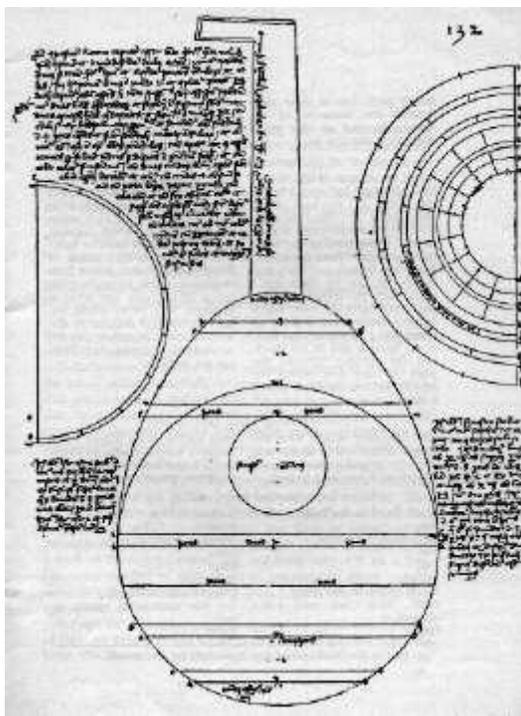
2.1. El laúd: origen, expansión y algunos detalles tanto estructurales como técnicos

El laúd europeo deriva su nombre y forma del ‘ŪD, instrumento árabe, cuyo nombre significa literalmente “la madera”. Este instrumento fue introducido en Europa por los moros durante su conquista y ocupación de España (711-1492). De acuerdo con los estudiosos hay evidencias pictóricas en España que muestran ejecutantes moros del ‘ūd; y los siglos IX y X dan cuenta de las visitas de famosos intérpretes tales como *Abu-l- Hasán Alí ibn Nafī*, apodado *Ziryāb* (pájaro negro, por su tez oscura) a la corte del emir andaluz *‘Abd al-Rahmān II* (822-852).¹³ El ‘ūd era, y es todavía, tocado con un plectro y al principio el laúd usaba el mismo método, de lo que se infiere que era principalmente un instrumento melódico, tocando una sola línea musical, aunque

¹³ López Austin, Alfredo, «Mitologías», en *Ojarasca*, páginas 27-29.

altamente ornamentada y con acordes rasgueados en puntos importantes. Dicho instrumento sufrió una serie de cambios estructurales a lo largo del Medioevo y para el año 1350, lo que actualmente denominamos como laúd, se había extendido ampliamente por Europa.

Respecto a los detalles estructurales del laúd europeo, la referencia más temprana se encuentra en un manuscrito de alrededor de 1450 escrito por el físico y astrónomo Henri Arnault de Zwolle.¹⁴ En tal manuscrito se describe un método geométrico para determinar la forma del cuerpo de un laúd, así como los pasos a seguir en la construcción y ensamble el mismo. La longitud del cuello, el tamaño y la localización de la roseta, entre otros elementos, también son descritos.¹⁵



Aunque han sobrevivido algunos laúdes antiguos, la mayor parte de la información que se puede obtener sobre ellos proviene de cuadros, esculturas y referencias escritas, las cuales indican que

¹⁴ Henri Arnault estuvo al servicio de Felipe III el Bueno, duque de Borgoña.

¹⁵ Henri Arnault's Lute Design, Lute Society of America, *Newsletter*, Volumen XV, No. 3, Agosto de 1980, págs. 3 y 13, pág. 3.

habitualmente el laúd constaba de 7 cuerdas agrupadas en cuatro *órdenes*. La distribución es la siguiente: 3 órdenes en cuerdas pares y un orden con una sola cuerda. En su *De Inventione et Usu Musicae* (circa 1487) Johannes Tinctoris describe y compara el número de cuerdas de la lira con los planetas:

“Et in hujusmodi lyra: septem chornas inter se tonis ac semitoniis diferentes tetendisse fertur: vel ad imitationem septem orbium planetarum: vel ad honores septem pleiadum...”¹⁶

La lira posee siete cuerdas afinadas por tonos y semitonos, análogamente a los siete planetas o en honor a las siete pléyades...

En ese sentido, una de las primeras referencias sobre el número de órdenes en los laúdes de principios del siglo XVI se debe al tratado de organología de Sebastian Virdung: *Musica getuscht* (Basilea 1511) el cual se dedica prácticamente a tablaturas de clave, laúd y flauta de pico:

Se. Algunos laudistas tocan sobre nueve cuerdas, las cuales no están dispuestas sino en cinco órdenes; otros tocan sobre once cuerdas, las cuales están dispuestas en seis órdenes; otros tocan sobre trece o catorce cuerdas, las cuales están dispuestas en siete órdenes.¹⁷

Virdung aborda no sólo la laudería, sino el papel de la música en la sociedad de su tiempo. El tratado está planteado en el estilo del diálogo establecido entre una persona culta con interés en la ejecución de un instrumento (Andreas Silvanos) y un maestro (Sebastianus, quien sería el propio Virdung). De ahí que en el extracto presentado, quien tiene la palabra es el maestro Silvanos.

Durante la segunda mitad del s. XV se comenzó a tocar con los dedos de la mano derecha en lugar del plectro. Aunque ambas técnicas continuaron paralelamente por algún tiempo, el uso de

¹⁶ Baines, Anthony, «Fifteenth-century Instruments in Tinctoris's *De Inventione et Usu Musicae*», *Galpin Society Journal*, 3, Marzo de 1950, págs.. 19-25. Tinctoris, Johannes, Ex Libro Cuarto, *De Inventione et Usu Musicae*.

¹⁷ Meyer, Christian ed. *Musica getuscht* de Sebastian Virdung: *Les instruments et la pratique musicale en Allemagne au début du XVIe siècle*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1980, pág. 55, en traducción propia.

los dedos fue significativo para el desarrollo posterior del laúd, pues ello permite tocar varias voces o líneas melódicas simultáneas. Una muestra de la capacidad melódica del laúd se puede observar en las obras publicadas para laúd de Hans Neusidler, tal como *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch in zwen Theyl getheylt: der erst für die anfahenden Schuler*, publicada en 1536.¹⁸

Aunque desde el inicio, los laúdes se hacían en una variedad de tamaños y por tanto de diferentes afinaciones y registros, hacia la segunda mitad del s. XVI hubo una tendencia a construir instrumentos en familias de tamaños y por tanto de registros, correspondiendo con los diferentes tipos de la voz humana y el laúd no fue la excepción. La tendencia generalizada durante el barroco, como consecuencia del desarrollo del *continuo*, fue hacia el uso de instrumentos de mayores dimensiones y a la adición de cuerdas en los graves. Paralelo a ello se desarrolló el entorchado de las cuerdas, lo que incrementa la densidad de éstas,¹⁹ obteniendo así los tonos más graves con la misma longitud y relativamente la misma tensión que en los agudos. Ello repercutió en la creación de laúdes de hasta once órdenes, haciendo estos últimos su aparición durante la primera mitad del s. XVII. “...fean señaladas sus cuerdas y juntamente denominadas (las quales se toman por feys, non obstante que a la vista fean onze,)...”²⁰

Un aspecto importante en la técnica de ejecución laudística es la forma y dimensión del diapason. El del laúd medieval y renacentista era regularmente plano, aún el del *chitarrone* y la tiorba, pero

¹⁸ Instituto pro arte testudinis, Serie A Band 1, GbR-Junghänel-Päffgen-Schäffer, 1974: Neusidler, Hans: *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch*, 1536.

¹⁹ Es importante hacer notar que, según referencias escritas, el costo de las cuerdas era significativamente elevado comparado con el de los laúdes mismos.

²⁰ Cerone, Pietro, *El Mellopeo y Maestro*, Nápoles, 1613, pág. 1055. Consultado en la biblioteca digital Hispánica.

a inicios del s. XVIII los constructores comenzaron a dar una curva a sus diapasones, facilitando las digitaciones.

Para inicios del s. XVIII el centro de actividad en la música para laúd pasó de Francia a Alemania y Bohemia y para 1719 los compositores escribían para el laúd de trece y catorce órdenes, como lo reflejan, por ejemplo, las tablaturas de la música compuesta por Silvius Leopold Weiss. Llegado a este punto, el desarrollo del laúd comienza a ser desplazado, de manera paulatina, por el violín que crece en demanda e importancia. De hecho, los mismos constructores de laúdes lo eran de violines.

2.1.1. Sistema de afinación

Otro aspecto importante de la organología del laúd son los trastes móviles, los cuales eran de tripa, al igual que las cuerdas y se ataban por la parte posterior del mástil del instrumento. La colocación de estos trastes representó un problema tanto para teóricos como para ejecutantes. “Afinar bien un laúd o una viola no es un simple asunto de ajustar las cuerdas al aire: uno debe ver el espacio exacto de los trastes...”²¹ Ello implicó la creación de un sistema que diera la aproximación más cercana a una entonación que ampliara el rango de intervalos en tantas posiciones como fuera posible. Así, se dio la posibilidad de tocar simultáneamente con otros instrumentos afinados con entonaciones específicas para ciertas tonalidades y evitar desafinaciones en ciertos intervalos. Se emplearon varios modos de afinación, agrupados en familias:²²

- 1) *Entonación pitagórica*, en la cual 4as y 5as son afinadas en forma pura (atemperadas) como consecuencia, la mayoría de las 3as y 6as son ligeramente más amplias que puras.

²¹ Lindley, Mark, *Lutes, viols and temperaments*, Cambridge University Press, 1984, pág. 1.

²² *Ibidem*.

- 2) *Temperamento mesotónico*, aunque existen variantes, en general las 4as y 5as son temperadas más que en el temperamento igual, así que 3as y 6as serán moderadamente temperadas y los semitonos diatónicos son más amplios que los cromáticos.
- 3) *Entonación justa*, en donde la mayoría de las 4as y 5as son atemperadas, así como la 3ª mayor en el 4º traste.
- 4) *Temperamento igual*, en donde la octava está dividida en 12 semitonos iguales, es decir, todos los intervalos están ligeramente temperados, salvo la octava.

Aunque se emplearon los modos de afinaciones descritas arriba, para finales del s. XVI algunos teóricos italianos, así como escritores en el s. XVII, tales como Praetorius y Mersenne, asumieron la afinación del laúd representada por el temperamento igual, en contraste con los instrumentos de tecla, los cuales eran afinados al temperamento del tono principal.²³ Los temperamentos antiguos favorecen la justeza armónica y melódica de los intervalos en ciertas tonalidades, pero sacrifican la modulación o transposición a tonalidades lejanas. Mientras que la escala de temperamento igual favorece la modulación, pero sacrifica la justeza de los intervalos en todas las tonalidades.²⁴

Las instrucciones de afinación del laúd occidental más tempranas de que se tiene noticia datan de finales del s. XV y son para el laúd de cinco órdenes; la mejor conocida es la de Tinctoris en su

²³ *Op. cit.* Pág. 19.

²⁴ La explicación es la siguiente. Teniendo como referente el círculo de quintas y partiendo de cualquier nota, Do para no ir en contra de la tradición, se requieren 12 intervalos de quinta para regresar al mismo punto (Do o Si#) lo que implica 7 octavas. De tal modo que 12 quintas es igual a 7 octavas, según nuestro sistema temperado, mayoritariamente utilizado. Sin embargo, la suma de 12 quintas *justas* dan un intervalo más amplio que la suma de 7 octavas: La razón matemática del intervalo de quinta justa es $3/2$, que elevado a la 12ava potencia (pues se requieren 12 quintas) nos da la siguiente relación de frecuencia 129.7463, que expresada en *cents*. (centésima parte en que se divide un semitono de temperamento igual) nos da 8423.46 cents. El mismo procedimiento con las octavas: la razón matemática del intervalo de octava es $2/1$, que elevado a la 7ª potencia (7 octavas) nos da una relación de frecuencia de 128, es decir 8400 cents. Así la diferencia entre 12 quintas y 7 octavas es de 23.46 cents. \approx 24 cents., es decir, la famosa *coma pitagórica*. De éste modo se crearon varios temperamentos durante el Barroco, en los que se ajustaban estos 24 cents.: Temperamento *Werkmeister-I* de $1/4$ de coma pitagórica repartiendo 4 ajustes de 6 cents. (de Do a Sol, de Sol a Re, de Re a La y de Si a Fa#); temperamento *Valleti* de $1/6$ de coma pitagórica repartiendo 6 ajustes de 4 cents. (de Do a Sol, de Sol a Re, de Re a La, de La a Mi, de Mi a Si y de Fa a Do); mientras que el temperamento igual, de $1/12$ de coma pitagórica, reparte 12 ajustes de 2 cents. cada uno en todo el círculo de quintas.

De inventione en la que da una afinación por cuartas alrededor de una tercera central. De manera sintetizada, las afinaciones se pueden agrupar en tres grandes apartados:

- 1) *Vieil ton*, o afinación renacentista, traducido como tono o afinación antigua.
- 2) *Accords nouveaux*, o afinaciones de transición, traducido como escordaturas o afinaciones nuevas, en oposición al *vieil ton*.
- 3) Afinación de Re menor o barroca.

En los primeros años del s. XVII emergieron dos distintas tradiciones. Por un lado los italianos mantienen principalmente la afinación antigua, agregando órdenes extras en los bajos. Mientras por otro, los compositores franceses comienzan a experimentar con las nuevas afinaciones de transición, primero con los laúdes de diez órdenes y más tarde con los de once y doce. Con estas, el intervalo entre los órdenes primero y sexto siempre era más estrecho que las dos octavas del *vieil ton*. Esta experimentación continuó al menos hasta la década de 1670 y sobrevive la música para más de 20 afinaciones diferentes, las cuales recibieron diferentes nombres por los compositores. Sin embargo, sólo unas pocas fueron comunes, tal como la que actualmente conocemos como la afinación barroca de Re menor, la cual no se estandarizó sino hasta la segunda mitad del s. XVII.²⁵

Otro aspecto a tomar en cuenta, son los ajustes de afinación que el ejecutante puede realizar, según la cantidad de presión que ejerza sobre la cuerda contra el diapasón del instrumento. Ello con el fin de corregir, en cierta medida, intervalos defectuosos, principalmente en acordes. No obstante, consideramos que tal propuesta correctiva no tiene gran repercusión en la valoración general, en cuanto a afinación se refiere. A este respecto, creemos de mayor relevancia el que las

²⁵ Schulze-Kurz, Ekkehard, *Die Laute und ihre Stimmungen in der ersten Hälfte des 17 Jahrhunderts*, Wilsingen, 1990, pp. 467.

cuerdas de tripa son menos uniformes que las de metal, su densidad puede variar y que tal irregularidad era un problema recurrente, incluso en las mejores cuerdas.

A continuación se presenta una tabla con las afinaciones más comunes de los laúdes con más de ocho órdenes. Se presenta también la afinación correspondiente en la guitarra moderna, aunque cabe aclarar que la afinación mostrada del laúd es relativa, debiendo prestar atención, en todo caso, al temple.²⁶

Tipo de afinación	laúd	Guitarra moderna	Temple
Vieil ton	A-d-g-b-e'-a'	E-A-d- f#-b'-e'	4 ^a - 4 ^a -3 ^a M - 4 ^a - 4 ^a
Afinación aguda	A-d-g-b-d'-g'	E-A-d- f#-a'-d'	4 ^a - 4 ^a -3 ^a M - 3 ^a m - 4 ^a
Gautier	A-d-g-b-d'-f#'	E-A-d- f#-a'-c#'	4 ^a - 4 ^a -3 ^a M - 3 ^a m - 3 ^a M
Mesangeau	A-d-g-b-d'-f	E-A-d- f#-a'-c'	4 ^a - 4 ^a -3 ^a M - 3 ^a m - 3 ^a m
Francés bemol	A-d- 'g-b, -d'-f'	E-A-d- f-a'-c'	4 ^a - 4 ^a -3 ^a m - 3 ^a M - 3 ^a m
Re menor	A-d-f-a-d'-f'	E-A-c-e-a'-c'	4 ^a - 3 ^a m -3 ^a M - 4 ^a - 3 ^a m

²⁶ Tunley, David, « Tunings and Transpositions in the Early 17th-Century French Lute Air», *Early Music*, XXI, 1993; 203-212.

En todas las afinaciones arriba mencionadas para el laúd, los bajos eran afinados diatónicamente a partir del sexto orden según la tonalidad de la obra.

Con respecto a la altura de referencia, ésta era más baja que la actual, el **la** se afinaba alrededor de 415 Hz. Además existía la limitante de la resistencia de las cuerdas: una cuerda muy tensa corre el riesgo de romperse y también en los agudos el sonido es demasiado “duro” y en los graves el sonido es de poca duración y profundidad. Por si fuera poco, existe otra razón práctica: la realización de los frecuentes adornos en la música para laúd es más fácil en las cuerdas menos tensas, especialmente en los pares de cuerdas u órdenes.

2.1.2. Ornamentación

En este apartado no se hará una explicación detallada de los símbolos ornamentales como parte integral de la interpretación en el laúd. Pese a que existía una copiosa cantidad de signos ornamentales durante el Renacimiento, estos habitualmente eran dejados a la práctica instrumental viva, independientemente de que la incipiente imprenta dispusiera de tales signos. Se considera que los símbolos ornamentales eran de uso profesional y que por lo tanto no era necesario escribirlos. Había una variedad de simbologías para un mismo ornamento y no fue sino hacia finales del periodo barroco cuando comienzan a tener un cierto grado de estandarización. De hecho, no hay una línea divisoria entre la ornamentación renacentista y barroca, la transición entre uno y otro periodo mantuvo la mayoría de los ornamentos usados agregando algunas combinaciones más elaboradas. En este periodo las evidencias sugieren que todos los ornamentos eran ejecutados sobre el tiempo.²⁷

²⁷ Poulton, Diana, *A Tutor for the Renaissance Lute: for the complete beginner to the advanced student*, Schott & Co. Ltd., London, 1991, pág. 77

Lo relevante es notar las declaraciones de algunos intérpretes y compositores de la época. El laudista Ernst Gottlieb Baron (1696-1760) uno de los primeros historiadores del laúd, comenta que los adornos que se empleen deberán realizarse con habilidad y buen gusto: “Cada ejecutante debe juzgar por sí mismo qué tipo de afecto desea expresar con este o con aquel ornamento.” Resalta la diferencia entre la interpretación solista, en donde se puede emplear mayor ornamentación y *rubato*, y la interpretación en conjunto, en donde el modo de interpretación de cada instrumentista tenía que ser conocido de antemano y adaptado por el bien del ensamble. Para música rápida, Baron señala que la mejor forma no es más que la pulcritud y la claridad.²⁸

Silvius Leopold Weiss (1686-1750) ofrece una consistencia mayor en la notación ornamental en sus numerosos manuscritos autógrafos. Como era común en la época, él tendía a emplear una mayor ornamentación en movimientos lentos. Desde los primeros años del s. XVI hasta finales del s. XVIII, el uso de adornos era una parte integral de la práctica instrumental tanto en el laúd como en el clavecín y otros instrumentos. Ello se debe a que en los instrumentos de cuerda punteada el sonido se apaga inmediatamente después de haberlos producido, siendo difícil el sostenerlos a diferencia de los instrumentos de arco, por lo que la ornamentación era esencial, especialmente en los movimientos lentos. Por lo tanto, hubo una influencia mutua de la ejecución práctica entre los instrumentos de teclado y el laúd, resultado natural del intercambio idiomático. Primeramente, el laúd imita los símbolos ornamentales propios de los virginalistas ingleses. Posteriormente, tanto en el clavicémbalo como en el órgano se transfirieron ornamentos y elementos idiomáticos del laúd. “Las texturas de las suites para clavicémbalo reflejan el *style brisé* y el idioma de voces libre de la música de laúd francesa...”²⁹

²⁸ Baron, E.G., *Historisch-theoretische und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg, 1727. Traducción inglesa como *Study of the Lute*, 1976, pp. 185, realizada por Douglas Alton Smith.

²⁹ Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Co., Inc., 1947, La Música en la Época Barroca, de Monteverdi a Bach, Madrid, Alianza Música, 1986, pág. 121.

Podemos resumir que debido a la variedad en los tipos de laúd, se espera también, variantes en la afinación y por tanto en la técnica de ejecución. El incremento en el número de órdenes también fue responsable de un cambio general en la posición y movimiento de la mano derecha. Así, el desarrollo en las técnicas de ejecución estuvo estrechamente relacionado con la continua ampliación de los recursos del instrumento. Además, cada técnica produce cualidades particulares adecuadas a su propia época, consecuencia de ello tenemos un repertorio específico.

2.2. Estructura musical de las obras para instrumentos solistas de cuerda durante el barroco

Recordemos que durante la transición musical del Renacimiento al Barroco un conjunto de humanistas, poetas, músicos e intelectuales de Florencia (La Camerata Florentina), se planteó la recreación de los principios de la tragedia antigua: la creación de música sustentada en los preceptos de la antigüedad. La potencialidad de la música griega antigua radica en la idea de un solo *afecto* a la vez: la *monodia* (del griego *mono*, solo, y *odé*, canto). En este tipo de canción se rechazaban los complejos contrapuntos a favor de una melodía de estilo recitativo acompañada por simples armonías y sustentada por una línea en el bajo. Así, el comienzo del Barroco está marcado por una serie de cambios estilísticos y técnicos innovadores que permitieron el surgimiento de la ópera, siendo la monodia un factor sustancial dentro de esas innovaciones.³⁰

De manera análoga a la monodia, en el terreno vocal, surge, aunque posteriormente, la *sonata a due* en el terreno instrumental. Esta consiste en un *solo* instrumental expresivo (interpretado

³⁰ Bukofzer, *Op.Cit.* pág. 19.

regularmente por el violín,³¹ aunque no de manera exclusiva) con un acompañamiento armónico (realizado por clavecín, órgano, arpa o laúd) a partir de una voz de bajo (generalmente interpretada por violonchelo, viola da gamba o fagot). Tal línea melódica en el registro grave podía especificar los acordes que acompañaban a la voz principal, pero ello se dejaba a la decisión de los intérpretes; así dicho bajo podía tener cifras para guiar al ejecutante. De allí el origen del término casi sinónimo de bajo cifrado. Este procedimiento compositivo innovador y fundamental, que conocemos como *basso continuo*, fue empleado durante todo el periodo barroco, evolucionando hacia todos los géneros instrumentales y vocales. Una muestra del desarrollo del continuo es que tanto el *solo*, como el acompañamiento y el bajo puede ser realizado todo en un solo instrumento.

Precisamente, hacia el último tercio del periodo barroco, tenemos con Bach, además de las obras para violín con acompañamiento, tenemos el legado de las sonatas y partitas para violín solo; y las suites para violonchelo solo,³² en las que se recrea el mismo procedimiento: monodia acompañada insinuando un tejido polifónico. Los recursos empleados por Bach para hacer efectivo tal resultado en un solo instrumento son: los saltos melódicos, que pueden sugerir una polifonía, llamada también polifonía oculta; los acordes en arpeggios y los acordes cerrados, con los que da la impresión de polifonía de voces libres. En la mayoría de los casos de las obras mencionadas, en las secuencias de acordes no siempre resuelven correctamente las voces, en ocasiones hay cruces de las mismas, dadas las limitantes ocasionadas por las características del

³¹ El violín surge en Italia a comienzos del s. XVI como la evolución de dos instrumentos de cuerda frotada provenientes de oriente medio: la fídula, también llamada viella y rebec, y la lira da braccio. En sus inicios el instrumento era empleado para acompañar las danzas o para duplicar las voces en la música polifónica. No fue sino hasta principios del s. XVII cuando aumentó su prestigio convirtiéndose en uno de los instrumentos más empleados en la música occidental dada su capacidad melódica y su gran agilidad.

³² Nos referimos principalmente a estos instrumentos, sin dejar de mencionar la obra para flauta, debido a que se les ha explotado más como instrumentos melódicos, que como armónicos y en los cuales la realización de distintos planos sonoros simultáneos implica dificultad de ejecución considerable. De cualquier forma, en toda su obra solista, Bach siempre expandió las posibilidades técnicas de los instrumentos.

instrumento. Por ello Bach opta por la sonoridad y por una realización adecuada en el instrumento, más que por la consideración de las funciones armónicas. No obstante, Bach sintetiza en sus solos instrumentales una línea sencilla en el bajo, un desarrollo de armonías o acompañamiento y una melodía de estilo recitativo, todo ello enmarcado en un entretejido contrapuntístico. Lo anterior es el resultado del conocimiento profundo de los instrumentos de cuerda, en particular el violín; y de una genialidad única. Al respecto Albert Schweitzer dice: “Ignoramos si tenía virtuosismo violinístico, pero podemos afirmar al menos que poseía a fondo la técnica de los instrumentos de arco y conocía todos sus recursos.”³³ Además, el tratamiento polifónico que Bach da al violín, era ya una tradición en Alemania: “... los violinistas germanos, sin llegar a competir técnicamente con los italianos, cultivaban el juego polifónico en sus instrumentos y hasta obtenían en este sentido muy extrañas combinaciones.”³⁴ Tanto la armonía a 4 partes junto con el bajo continuo, fueron considerados por Bach como el mejor punto de partida para el estudio de la composición. Además sirvieron como referencia para la estructura de la composición polifónica barroca y su ejecución.

2.3 Instrumentos de teclado

La historia de los instrumentos de teclado es vasta, además no es nuestra intención mencionar el proceso evolutivo de estos instrumentos que viene desde el *hydraulis* griego o la enorme gama de órganos antiguos hasta las maximizadas posibilidades de la tecnología moderna. Planteamos más bien un enfoque básico y general, de la técnica de ejecución de los instrumentos de teclado hasta el barroco. El trazar el desarrollo de estos instrumentos y su relevancia en la escuela alemana, finalizando con Bach, nos permitirá comprender la influencia en la escritura, rasgos compositivos y de estructuración en su obra para laúd.

³³ Schweitzer, Albert, *J. S. Bach, El músico poeta*, pág. 157.

³⁴ Loc. cit.

2.3.1. Dimensiones: posibilidades de ejecución

Existen pocas evidencias escritas del medioevo, pero según Praetorius en su *Sintagma musicum* (1619) entre otros, afirmaba que los órganos primitivos eran tocados con las manos (puños y muñecas e incluso con las rodillas) más que con los dedos. Las teclas anchas de los primeros teclados implicaban melodías simples y lentas haciendo difícil la ejecución de más de una parte en cada mano. Para comienzos del siglo XIV el desarrollo de la polifonía generó una ampliación de los teclados así como el aumento progresivo de teclas cromáticas. El código *Robertsbridge* (1320) es el manuscrito de música para teclado más antiguo que se preserva, el cual testifica el nivel de ejecución del teclado alcanzado hasta ese entonces: melodías rápidas y flexibles junto con acordes esporádicos de tres notas implican una técnica de digitación altamente desarrollada. El rango cubierto es de dos octavas y una tercera, de **do** a **mi''**, todo cromático.

Se colige entonces que la técnica de digitación empleada, así como la intensidad del toque, dependen de las dimensiones de todas las teclas; y tales dimensiones dependen de la magnitud y posición de la mano. Las teclas más estrechas permiten más velocidad y una realización de acordes más fácil, aunque requiere de mayor precisión por parte del ejecutante. En los instrumentos con más de un teclado las teclas cortas eran necesarias, facilitando así el desplazamiento de un teclado a otro. Dicha técnica también depende del tipo de mecanismo accionado por la tecla, el cual repercute en la velocidad de ejecución y la presión de los mismos sobre las teclas. Así, los mecanismos del órgano y del clavecín son casi insensibles, mientras que los del clavicordio son sensibles tanto a la velocidad como a la presión.

2.3.2. Música para teclado

Durante los siglos XIV y XV, la música para teclado consistía principalmente en intabulaciones de obras vocales originales, danzas y la improvisación. En el *Fundamentum organisandi* de Conrad Paumann de 1452 (D-Bsb Mus.ms.40613) existen ejemplos de partes muy floridas sobre patrones de bajo, así como cláusulas decoradas de dos partes libres; así como dos partes sobre un bajo estático.³⁵ Durante último cuarto del siglo XV aparece una de las obras más completas, se trata del códice *Buxheimer Orgelbuch*. El manuscrito contiene 256 obras tanto originales como transcripciones de canciones y motetes de compositores alemanes, franceses, italianos e ingleses. La mayoría de las piezas son a tres partes, aunque también presenta de dos y ocasionalmente de cuatro.

Durante el siglo XVI, en el ámbito centroeuropeo, se continuó con la referencia vocal basada a partir del canto litúrgico, pero comenzó a diversificarse por medio de corales luteranos, así como obras seculares: danzas, variaciones, preludios y *toccatas*, entre otras. De gran importancia también fueron las formas contrapuntísticas en la obra para teclado, derivadas de las formas vocales; entre ellas tenemos a la *canzona*, al *capriccio* y a la *fantasía*. “Toda la música instrumental tuvo una vez algo en deuda con el estilo vocal...”³⁶

Como uno de los primeros ejemplos de volúmenes impresos conocidos se encuentra *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgel und Lauten* (Mainz 1512) de Arnolt Schlick. Esta obra, además de piezas para laúd solo y canciones acompañadas con laúd, también contiene 14 obras para órgano con pedales, realizadas en 3 o 4 voces y basadas sobre un canto llano. Otra publicación que mantiene principalmente una textura vocal a cuatro partes, es un libro de arreglos anónimos titulado *Frottole Intabulate da Sonare Organi*, 1517, el cual contiene en su mayoría

³⁵ The New Grove Dictionary for music and Musicians. Keyboard music, pág. 514.

³⁶ Archibald Thompson Davidson, *Bach and Händel: The Consummation of the baroque in Music*, Cambridge, 1951, pág. 7.

obras de Bartolomeo Tromboncino. Sin embargo, en la publicación *Ricerchari, motetti, canzoni*, 1523, de Marco Antonio Cavazzoni, se pueden observar algunos ejemplos que no muestran regularidad en el número de partes empleadas.

Antes del siglo XVII había poca distinción estilística entre instrumentos de teclado, los ejecutantes empleaban lo que tenían a la mano o lo que mejor se adaptara a la situación. Sin embargo, gradualmente se fue dando una distinción y aunque mucho del repertorio podía ser compartido, el órgano es más apto para la realización de notas largas y sostenidas o pedales en las obras litúrgicas, mientras que el clavecín se asociaba más con danzas y tonadas populares. No obstante, en el órgano también pueden realizarse figuraciones rápidas y flexibles, pero el número de partes suele ser más estable. Un claro ejemplo de ello es *Obras de música* (1578) de Antonio de Cabezón, cuyas obras están descritas para *tecla, arpa y vihuela*; no obstante se trata de música completamente para órgano, cuya textura, generalmente contrapuntística, conserva el número de partes.

En Italia el centro principal de la música para teclado se movió de Venecia, en la Basílica de San Marcos, con Claudio Merulo, a Nápoles y luego a Roma, en donde Girolamo Frescobaldi, quien, como organista de la Basílica de San Pedro, fue el más aclamado intérprete y compositor de sus días. Entre algunas de sus obras de mayor influencia en diferentes autores se encuentran: *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo* (1615) y *Fiori musicali* (1635). Esta, es una colección de música litúrgica para órgano y consta de tres misas: Misa del Domingo, Misa de los Apóstoles y Misa de la Virgen. De esta obra Bach poseía una copia manuscrita.

Frescobaldi ejerció una fuerte influencia en los compositores alemanes, inicialmente con su alumno Johann Jacob Froberger. Este, fue el primer compositor significativo del sur de

Alemania, quien, aunque nació en Stuttgart, conservó el puesto de organista de la corte en Viena por 20 años. Froberger tuvo conocimiento de los diversos estilos nacionales de una amplia región europea: “Viajó muchísimo y llegó a tener contacto muy grande con los maestros del clavicémbalo y laúd italianos, ingleses y franceses.”³⁷ Sin embargo, aunque sintetizó en un estilo personal las distintas escuelas europeas, su obra, principalmente suites y toccatas, son realizadas indistintamente al órgano o al clave. No es sino a partir de la construcción, a principios del siglo XVII en las partes centro y norte de Alemania, de magníficos órganos con registros de pedal independiente, cuando se dio una marcada diferencia entre los lenguajes y por ende su escritura, del órgano e instrumentos de teclado de cuerda. “La música para clavicémbalo y clavicordio alemana sólo asumió características propias en el barroco medio, y dio pie a un estilo idiomático cuando la suite pasó del conjunto de cámara y del laúd al teclado.”³⁸

Paralelamente, a mediados del siglo XVII emergió el idioma distintivo del clavecín francés, el cual ejerció una potente influencia en toda Europa, cuyo fundador fue Chambonnières, continuado por Louis Couperin y posteriormente por su sobrino François Couperin y Jean-Philippe Rameau. En esencia, este nuevo estilo estaba basado en las texturas arpegiadas y ricamente ornamentadas de la música de laúd conocido como *style brisé*, de hecho, los músicos barrocos franceses se referían a tales texturas como *style luthé*, estilo de laúd, cuya influencia se dio también en el órgano.³⁹

De la región norte de Europa surge una gran cadena de organistas comenzando con el holandés Jan Pieterszoon Sweelinck continuada por sus discípulos Samuel Scheidt y Heinrich

³⁷ Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Co., Inc., 1947, La Música en la Época Barroca, de Monteverdi a Bach, Madrid, Alianza Música, 1986, pág. 119.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Op.cit. Pág. 171.

Scheidemann. Sin embargo, dos de las figuras más destacadas e influyentes son el alemán Johann Adam Reincken y el danés Dietrich Buxtehude. Precisamente estos dos autores son representativos y transmisores de un estilo significativo en el desarrollo de los instrumentos de tecla desde Frescobaldi hasta Bach: el *stylus phantasticus*. Se trata de un estilo relacionado con la improvisación y de forma compositiva libre. A este respecto Athanasius Kircher menciona en su *Musurgia Universalis*:

“Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima, & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniæ rationem, ingeniofumque harmonicarum claufularum, fugarumque contextum docendum institutus, dividiturque in eas, quas *Phantafias, Ricercatas, Toccatas, Sonatas* vulgò vocant.”⁴⁰

Justamente una muestra del *stylus phantasticus* en relación a lo expresado por Kircher, podemos apreciar en el preludio en **Fa#** menor BuxWV 146 para órgano de Buxtehude. Aquí, se manifiesta dicho estilo a partir del virtuosismo instrumental con arpeggios y pasajes escalísticos, contrastados con episodios cordales a cuatro partes a manera de coral y una fuga, la cual queda determinada por un cambio de tempo (de *vivace* a *grave*). Algunos de los pasajes asombrosos o *fantásticos* pueden contener elementos imitativos, aunque de manera libre, dando mayor rigor en la sección de la fuga.

Respecto a Reincken son pocas las obras que se conservan de dicho autor. Entre ellas se encuentran las suites para clavecín, así como *Hortus Musicus* (1687) la cual consta de seis sonatas para dos violines, viola da gamba y continuo. Las sonatas se conforman de los

⁴⁰ Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, en X libros, Dos Tomos, 1650, pág. 585, Tomo I. Consultado en la página de internet de la Universidad de Strasburgo. “El *stylus phantasticus*, apto para los instrumentos, es el método de composición más libre y desenfrenado, no está determinado por nada, sea palabra o sujeto armónico, exhibe el ingenio y las razones ocultas de la armonía y la composición de frases armónicas y fugas, distribuidas en aquellas tales como: fantasías, ricercatas, tocatas o sonatas, como el vulgo las llama.” Traducción propia.

movimientos estándares de una suite: *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*, precedidos por otras secciones contrastantes con episodios improvisados fugados y a solo: *adagio-presto-allegro*, Precisamente Bach transcribió para teclado algunas partes de estas sonatas en BWV 954, 965 y 966.

Entre los compositores menores del sur de Alemania están: Alessandro Poglietti, Georg Muffat y Johann Caspar Ferdinand Fischer. De este último, una de sus obras más relevantes es *Ariadna música*, publicada inicialmente en 1702. Se trata de una colección de música para órgano, la cual contiene principalmente 20 preludios y fugas en diferentes tonos. Este ciclo de obras, son el antecesor de El clave bien temperado de Bach en lo que respecta al rango y esquema de tonalidades. El título de la colección, hace referencia al mito griego en el cual Teseo encuentra la salida del laberinto del minotauro, gracias a la madeja de hilo que le proporciona Ariadna. De manera análoga, el ciclo de preludios y fugas es la guía del escucha, por el laberinto de tonos sobre los que está construida la obra.

Otro de los más grandes compositores para clavecín fue el italiano Giuseppe Domenico Scarlatti quien explotó el instrumento de una manera nunca imaginada por sus contemporáneos, ejerciendo una gran influencia en la evolución de las técnicas de teclado. Nacido en Nápoles, estudió principalmente con su padre, Alessandro Scarlatti. Fue compositor y organista de la capilla real del reino de Nápoles en 1701, posteriormente su padre lo envía a Venecia. En 1709 estuvo en Roma al servicio de la reina polaca exiliada Marie Casimire, para quien compuso varias óperas. También en Roma fue maestro de capilla en San Pedro de 1715 a 1719. Los últimos 35 años de su vida Scarlatti estuvo al servicio de la princesa de Portugal Maria Magdalena Bárbara de Braganza, primero en Portugal y luego en España, cuando ella se convirtió en reina de aquel país. Durante dicho periodo parece haber compuesto casi todas sus 555 sonatas bipartitas de un solo

movimiento. Cabe aclarar que el propio Scarlatti no empleó el término *sonata* para dichas obras. Además publicó un volumen de 30 *Essercizi per gavicembalo* en 1738. Aunque Scarlatti rara vez usó una estructura diferente a la binaria, logró una gran variedad dentro de sus propios límites impuestos, tales como audacias armónicas y disonancias, así como modulaciones no convencionales a tonos lejanos. De igual forma, usó el modo frigio, propio de la música popular Ibérica e inflexiones tonales más o menos ajenas al arte musical europeo de la época.

2.3.3 La síntesis en Bach

Todos los compositores arriba mencionados enriquecieron la música para teclado y prepararon el camino para la obra de Bach y Händel.⁴¹ Aunque la mayor parte de la literatura estándar para teclado está escrita principalmente en dos voces, las cuales son perceptibles sin dificultad, Bach exige un esfuerzo de concentración e imaginación para percibir gran parte de su obra. Recordemos que la mayoría de la obra para teclado de Bach no es idiomática, “... sino una imitación de voces, instrumentos o ensambles...”⁴² Muchas de sus obras para teclado son antologías que muestran un fuerte entusiasmo por abarcar todos los sistemas teóricos de manera enciclopédica. En vida, Bach fue mejor conocido como organista, especialista de órganos y compositor de música para dicho instrumento, tanto en géneros libres - tales como fantasías, preludios y toccatas- como en formas estrictas como preludios corales y fugas. Baste considerar que su obra para teclado juega un papel central con más de 400 obras, además de soporte armónico como bajo continuo en obras orquestales, cantatas, misas, pasiones y obras de cámara. Entre las obras principales para instrumentos de teclado se encuentran: [El arte de la fuga](#), El clave bien temperado, el pequeño libro de órgano, el pequeño libro de clave, [las variaciones Goldberg](#), las suites [francesas](#), las suites inglesas, las seis partitas; así como las invenciones y sinfonías.

⁴¹ Archibald Thompson Davidson, *Op. Cit.* Pág. 7.

⁴² Ralph Kirkpatrick, *Interpreting Bach's Well-tempered Clavier*, New Haven, 1984, pág. 45.

3. PROBLEMAS, ENFOQUES Y RETOS DE TRANSCRIPCIÓN

Primeramente, recordemos que en el Renacimiento la manifestación polifónica está determinada por la voz humana, representada ya sea por las grandes formas sacras como la misa, el motete, el coral o el himno, o bien las formas profanas como los madrigales y canzonetas, entre otras. Sin embargo, una buena parte de la música compuesta en este periodo podía ser ejecutada indistintamente, ya fuera con la voz o con algún instrumento. Importaba más la disposición de cada una de las partes o voces, que el medio en el que se interpretaba.

Es en el Barroco temprano donde los compositores toman conciencia del idioma instrumental. Con la exploración de las facultades de la voz se llegó a conocer sus posibilidades idiomáticas, con lo cual resultó el canto virtuosista, que después se perfeccionó en la época del *bel canto* del barroco medio.⁴³ De igual forma, se comienza a sacar provecho de cada uno de los instrumentos, así de sus capacidades como a reconocer sus limitantes. Ello desembocó en estilos específicos, asociando a veces instrumentos con formas musicales, como ocurre con algunas formas de danza y la guitarra barroca. Ejemplo de ello lo podemos ver con series de acordes o secuencias armónicas propias de la guitarra, que determinaron a danzas como la folia, la chacona o el

⁴³ Habitualmente el término *bel canto* hace referencia al estilo vocal italiano comprendido desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, el uso del término se da hacia finales del siglo XVII en Italia y a esta época hacemos alusión.

pasacalle, entre otras.⁴⁴ Posteriormente, tales idiomas se influyeron entre sí de manera que “... surgieron nuevas posibilidades de intercambio deliberado de idiomas entre instrumentos diferentes, o entre el instrumento y la voz.”⁴⁵ Era como si los instrumentos trataran de imitarse entre ellos y tal intercambio de idiomas se llevó al extremo de contradecir su mismo principio. Así el clavecín podía imitar las figuraciones del laúd o el violín la habilidad vocal, entre otras.

3.1. Consideraciones sobre algunos problemas para la transcripción de la obra para laúd de Bach a la guitarra

Pese a que para el siglo XVIII la publicación musical estaba ya desarrollada, muy poca de la música de Bach fue impresa mientras él vivió. Gran parte de su obra que ha llegado a nosotros son autógrafos o copias manuscritas realizadas por su segunda esposa, hijos, alumnos o colegas (ver 1). Así, esas copias constituyen el primer problema al que se enfrenta un editor de música antigua debido a que pueden existir errores o cambios arbitrarios por parte del copista, por lo que no siempre son confiables.⁴⁶ El mismo Bach realizó cambios de diversa índole al transcribir tanto música propia como de otros autores. De este modo, la alteración del material musical de una misma obra, en arreglos o versiones para diversos instrumentos, era una situación muy natural en el barroco y nada ajeno a Bach. Tenemos así, las obras para laúd o para el *lautenwerk* (laúd-clavecín) que, siendo para este instrumento, tienen directa imitación de la sonoridad del laúd; así como algunos aspectos idiomáticos (ver 2.3.2). De igual forma las ya citadas obras BWV 995 para laúd con la BWV 1011 para violonchelo y la BWV 1006^a con la BWV 1006 para violín. Sin embargo, aunque tal problemática queda superada partiendo de una versión con autoridad, como la edición de la NBA, debemos tomar en cuenta una limitante: nuestro entrenamiento musical

⁴⁴ Para ahondar en el tema existe la obra de Richard Hudson, *The Folia, The Saraband, The Passacaglia, and The Chaconne*, en 4 Volúmenes, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 982.

⁴⁵ Manfred F. Bukofzer, *La Música en la Época Barroca*, pág. 29.

⁴⁶ Hans Vogt, *Johann Sebastian Bachs Kammermusik*, Stuttgart, 1981, págs. 18-19.

actual tiene como función la reproducción fiel de la música escrita, no así hace 300 años. “El texto escrito o impreso de una composición era tratado despreocupadamente... ningún esfuerzo especial era hecho para ser exacto.”⁴⁷ Ejemplo de ello, de entre los muchos que hay, lo tenemos



en la siguiente célula rítmica, muy frecuente en las oberturas: la cual suele



interpretarse de la siguiente forma

Por lo que, en cualquier trabajo de adaptación musical debemos considerar, además de los agregados ornamentales, los rasgos estilísticos y las convenciones de interpretación propias de la época de la obra transcrita.

3.2. Retos de transcripción

Sabemos que en el arte musical uno de los elementos que le dan cohesión es *la repetición*, la cual puede manifestarse en diferentes niveles: no sólo de grandes secciones, por medio de barras de repetición, sino desde aspectos de micro estructura como la célula rítmica/melódica o los *motivos*. Así, diseños melódicos que se repiten en grados sucesivos constituyen una *progresión* y el elemento que permite identificar con mayor naturalidad y precisión tal progresión es la *articulación*. Como ejemplo, se muestra a continuación un fragmento del prelude de la suite BWV 995.



⁴⁷ Hans Vogt, *Op Cit.* Pág. 58.

La progresión, que desglosa un acorde disminuido, parte de la segunda mitad del compás 22 hasta la primera mitad del compás 24. De tal modo que la articulación coherente que proponemos, aunque no es la única, es la siguiente:



Para su realización en la guitarra, ello puede ser de gran facilidad en ciertos pasajes cuando sólo se trata de recorrer la posición, tratándose de un mismo diseño motivico en progresión. Sin embargo, si en cierto pasaje se emplean cuerdas al aire o se ha agotado la extensión del diapasón, es imposible recorrer una fórmula de digitación a otros trastes y se hace necesario emplear una digitación distinta, pero que conserve la estructura en cuanto a fraseo y articulación. De este modo, se mantiene el criterio musical establecido para cierto motivo musical.

Un aspecto técnico importante en la técnica de ejecución de obras transcritas, en particular la obra laudística de Bach, es la congruencia o consistencia en la digitación. Se puede agregar que en la mayoría de los casos una digitación que toma en cuenta los aspectos mencionados no se opone a una realización óptima en la ejecución instrumental de la obra. De aquí se desprende que la digitación que se establezca será consecuencia, por un lado, del análisis musical de la obra; y por otro, del aspecto organológico tanto del instrumento original como para el que se transcribe. De ahí nuestra crítica hacia algunas ediciones de ejecución, en las que, en pro de la comodidad en la ejecución, rompen con el diseño de la articulación en algunos motivos, o se cambian voces o reducen, entre otro tipo de cambios. (Ver 1.5).

3.2.1. Distribución de la obra para Laúd de Bach

A ese respecto, partiendo del instrumento fuente, para la época de Bach el laúd habitual era el de 10 órdenes y para 1720 el de 13; aunque también eran usados los de 11, 12 y 14 órdenes. Según la revisión de la obra laudística de Bach por parte de Thomas Kohlhase,⁴⁸ se ha determinado que dicha obra emplea, en cuanto a órdenes se refiere, todos los tipos de laúd mencionados. Para BWV 999 el laúd de 10 órdenes; para la suite BWV 996 el de 11, aunque también el de 12; en la suite BWV 997 y catálogos 998, 100 y suite BWV 1006^a el de 13 órdenes, aunque en esta última suite también en 14; y finalmente BWV 995 el de 14 órdenes.⁴⁹ De esto se desprende que estando las suites de Bach destinadas a una gama diversa de laúdes, su transcripción a un solo instrumento, implica una serie de ajustes.

3.3. La adaptación a la Guitarra

Existen diferencias considerables entre la guitarra y el laúd, una de ellas es precisamente el registro y la afinación. Aunque la guitarra es susceptible de modificar su afinación, ésta, suele ser relativamente fija; mientras que en el periodo de uso del laúd se emplearon varios tipos de afinación, como se ha dicho arriba (ver cuadro en 2.1.1) aunado a los agregados en los bajos o bordones en tiorbas y laúdes de trece órdenes, entre otros. Así, una opción idiomática preliminar a toda edición para guitarra es el transporte, siguiendo la norma de transportar a una tonalidad relativamente cómoda al instrumento. En algunos casos hay versiones alternativas:

BWV 997, original en Do menor, se adapta a La menor (una 3^a menor descendente) o a Re menor (2^a mayor ascendente);

BWV 998, original en Mi b mayor, se adapta a Re mayor (2^a menor descendente), o a Mi Mayor (2^a menor ascendente).

⁴⁸ Hans Vogt, *Op Cit*, pág. 93.

⁴⁹ En el caso de las obras de Bach en las que el laúd forma parte de un conjunto instrumental y según Kohlhase, el reparto es el siguiente: 11 órdenes para el laúd que interviene en la *Johannes-Passion*; y de 12 órdenes en el *Trauerode* BWV 198 y en la primera versión de la *Matthäus-Passion*.

En el caso de la suite BWV 996, que se encuentra en Mi menor, dado que es una tonalidad cómoda en la guitarra, la mayoría de las ediciones conservan dicha tonalidad y por ende, mantienen la afinación habitual del instrumento. No obstante, existen versiones, como la nuestra, en las que los dos primeros movimientos son interpretados descendiendo un tono la sexta cuerda. Respecto a la suite BWV 1006^a, original en mi Mayor, que también es una tonalidad cómoda a la guitarra, suele conservarse su afinación convencional. Aunque también puede prestarse a ser tocada con la tercera cuerda afinada en Fa# (Versión de K. Scheit, por ejemplo). Para ello, presentamos el siguiente cuadro de acuerdo con las versiones habituales:

BWV- Título	Tonalidad original	Tonalidad adaptada en la guitarra ⁵⁰	Fuente principal
995 – Suite	sol menor	La menor	Autógrafo en posesión de la Biblioteca Real de Bruselas
996 - Suite	mi menor	Mi menor	Manuscrito de Johann Gottfried Walter (primo de Bach) en posesión de la Deutsche Sataatsbibliothek en Berlín
997 - Suite	do menor	La menor	Copia de Johann Friedrich Agrícola en posesión de la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz en Berlín.
1006a Suite	mi mayor	Mi mayor	Autógrafo en posesión de la Academia de Música Musachino en Tokio.

⁵⁰ Estas tonalidades han sido empleadas en las versiones publicadas para guitarra por: Frank Koonce, Rafael Balaguer, Eduardo Fernández, entre otros.

Debido a la diferencia de amplitud en el registro entre el laúd y la guitarra, los cambios de octava son imprescindibles sobre todo en el bajo y en ocasiones en otras voces superiores, para evitar el cruzamiento de partes.

3.4. Propuesta de versión de la suite BWV 995

Esta obra, como ya mencionamos, es interpretada en **la** menor, tonalidad que, por demás, es enteramente guitarrística. Sin embargo, decidimos dejar esta suite en su tonalidad original (**sol** menor) para su realización práctica en la guitarra. La razón para mantener dicha tonalidad partió de una reflexión instrumental. Si la afinación habitual de la guitarra implica cierta comodidad y facilidad en la ejecución para ciertas tonalidades (Fa, Do, Sol, Re y La, todas mayores, así como sus relativas menores) por qué no modificar tal afinación para facilitar la realización de la tonalidad de **sol** menor y las tonalidades adyacentes. Así, la propuesta de afinación es la siguiente:

- 1) Descender un tono la afinación habitual de las cuerdas sexta y quinta para dejarlas en **re** y **sol** (índice 3) respectivamente;
- 2) Mantener la afinación de cuarta y tercera (también en **re** y **sol**, índice 4); y
- 3) Descender medio tono segunda y primera, es decir, **si** bemol (índice 4) y **mi** bemol (índice 5) respectivamente.

Tenemos entonces una afinación que contempla las alteraciones de la tonalidad, así como la tónica y la dominante. Ya con esta nueva afinación en el instrumento, procedí a tocar el preludio y el resultado fue plenamente satisfactorio, lo que incentivó para continuar con el resto de los movimientos. No obstante, tenemos que considerar lo siguiente en relación a la ubicación de las notas sobre el diapasón: en las cuerdas sexta y quinta tendremos que recorreremos dos trastes respecto de la afinación habitual; mientras que en primera y segunda bastará con recorreremos tan solo un traste.

Tal procedimiento lo emplee previamente en la transcripción de la *chaccone* de la partita para violín solo en **re** menor, BWV 1004, en la cual descendí medio tono la segunda cuerda para dejarla en **si** bemol y así corresponder la afinación del instrumento con la tonalidad de la obra. No obstante, hasta la realización del presente trabajo, desconocía que este procedimiento de *scordatura* es un recurso empleado desde antaño, no solo en la literatura para guitarra, sino en diversos instrumentos (ver 1.1). De ahí que la idea de modificar la afinación de la guitarra para esta suite fue un resultado más bien intuitivo, sustentado en la cavilación, que en el conocimiento del método o con el propósito de parecer novedosa.

Puesto que se partió de una edición ya con notación musical convencional y no de una tablatura; así como de una afinación apropiada, el proceso de transcripción fue sencillo. No requirió transporte ni muchos agregados. Se integraron las dos claves (sol y fa) en una sola (sol) la habitual para guitarra (octavada, como instrumento transpositor) conservando la altura real. Solamente las siguientes notas del registro grave tuvieron que subirse una octava: sol la y si bemol, índice 2; así como do, índice 3. Ello debido a que de acuerdo con nuestra afinación, el sonido más grave es la nota re, índice 3. De este modo, la materialización sonora conserva la obra en forma casi íntegra. En el apéndice I del presente trabajo ofrecemos nuestra versión transcrita del prelude de esta suite (BWV 995) como una muestra de aplicación de las consideraciones abordadas. En los apéndices II y III mostramos una copia del mismo prelude tanto de la edición NBA⁵¹ como del manuscrito⁵², respectivamente, para su cotejo con nuestra propuesta de transcripción.

⁵¹ Bach, Johann Sebastian, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie V: Klavier- und Lautenwerke, Band 10, Bärenreiter, Kassel, 1976, págs. 81-86.

Ya habiendo realizado el trabajo de digitación con la afinación sugerida, surgieron dos apreciaciones: por un lado, se ofrece, en general, una ejecución relativamente más cómoda; y por otro, dada la habitual escucha de la obra en **la** menor, e incluso otras obras compuestas originalmente para el instrumento en esa misma tonalidad, el efecto dramático es mayor y con un carácter más adusto al bajarla a **sol** menor. La gravedad califica no sólo en afinación y registro, sino también en nobleza.⁵³

3.5. Propuesta de versión de la suite BWV 997

De esta suite, como también ya se mencionó, existen versiones transcritas con cambio de tonalidad a La menor y a Re menor; sin embargo, decidimos dejarla en su tonalidad original.

Nuestra aportación radica en dos cuestiones:

- 1) Un cambio en la afinación de la sexta cuerda de la guitarra, afinándola en **Do**, es decir, una tercera mayor descendente de su afinación habitual, que es **Mi**; y
- 2) Se hace uso del capotrasto sobre el tercer traste, pero no abarcando las seis cuerdas del instrumento, sino de la cuerda primera hasta la quinta, dejando libre la sexta, que se ha afinado en **Do**.

La idea de tal afinación y recurso del capotrasto radica no tanto en conservar la tonalidad original, como en ampliar el registro del instrumento y lograr así una mayor resonancia, aunado a los pocos cambios de octava que tienen que realizarse. No obstante, aunque facilitó la realización

⁵² Bach, Johann Sebastian, *Suite pour Luth BWV 995*, Bernard Huys (ed.), Fontes Musicae Bibliothecae Regiae Belgicae, Series I: Manuscripta, I, Bruselas, 1981.

⁵³ Con ésta versión, surge también otra consideración, al descender la afinación corriente del instrumento (un tono en dos cuerdas y medio tono en otras dos) conviene emplear cuerdas de tensión alta para no sentir demasiado flojas las cuerdas; no obstante ello facilita la realización de los adornos. (Ver final del párrafo 2.1.1)

práctica en varios puntos de la obra, en algunos otros se complicó; empero, nada que la asiduidad no pudiera vencer y con la ventaja de tener una obra con mayor amplitud de registro y sonoridad.

En este par de suites no hemos querido aparentar ortodoxia respecto a mantener fielmente la tonalidad respectiva o sostener a toda costa la *etiqueta* de original, en cuanto a la gama perceptiva de las tonalidades. Es de conocimiento general que, en el contexto barroco, la afinación era un tanto más grave que el actual parámetro exacto de los 440 Hz. Incluso la afinación del **La** en 415 Hz no era fija. Se trataba de una afinación ciertamente variable, con cambios sutiles determinados por el propio momento de la ejecución. Tampoco se pretende recrear las diversas formas de afinación del instrumento, sino partir de necesidades concretas. En nuestro caso intentamos ofrecer opciones de afinación de la guitarra con las que podamos ganar en: registro, color, sonoridad y en no pocos casos, comodidad en la ejecución.

4. ANÁLISIS ORGANOLÓGICO: FUNCIONAMIENTO Y ADECUACIÓN DE LAS DIGITACIONES

4.1. La influencia de la práctica instrumental en la composición

En el marco de los diversos modos de creación musical, partimos de este primer elemento: el conocimiento instrumental, el cual nos llevó a formular las siguientes preguntas: ¿Qué es primero la idea o la acción? ¿La composición íntegra de una obra o su ejecución? Parecen preguntas ociosas cuando en un arte como la Arquitectura, por ejemplo, se tendrán que diseñar los espacios y volúmenes para posteriormente ejecutar la construcción de tal o cual edificación. Si un arquitecto realiza cambios sobre espacios previamente construidos será tildado de incongruente; no así, si esos cambios los realiza sobre el diseño de la edificación. Sin embargo, si consideramos tan solo un fragmento improvisado, ya sea de Coltrane, Mozart o Bach⁵⁴, entre otros, en la mayoría de tales pasajes no hubo un diseño compositivo previo. Aunque hay compositores que concretan sus ideas de una forma ya acabada en la partitura para que los intérpretes las traduzcan tal y como el autor las notó, en otros autores no les podemos criticar las reelaboraciones de sus propias obras, como en el caso de Chopin o el propio Bach. (Ver penúltimo párrafo de 1.5). De

⁵⁴ En el caso de Coltrane hay registros sonoros, pero en Bach y Mozart son escritos como lo menciona J. N. Forkel en *Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke*: "...Las composiciones de Juan Sebastian desbordan en grandeza, devoción y majestad; pero sus improvisaciones en dicho instrumento eran, según parece, más fervientes más solemnes, más imponentes y más sublimes todavía.", pág. 60.

este modo, no pocas obras son el resultado de la ejecución instrumental, en un nivel improvisatorio, alternada con las reestructuraciones conscientes de dichas improvisaciones.

Al desarrollar ideas musicales a partir de la ejecución instrumental, esta determina las posibilidades y limitantes de aquellas. La existencia de un material natural (el sonido y la producción del mismo) está estrechamente relacionada con la invención de las herramientas para su explotación (instrumentos musicales) y determina las formas constructivas. Así, el campo de la invención de ideas musicales y su interpretación, determinan y pueden ser determinadas por los procedimientos o medios propios para su realización. De lo anterior se infiere que el conocimiento profundo de un instrumento musical influye enormemente en la generación de ideas musicales. Un ejemplo sencillo al respecto. Las siguientes triadas en posición fundamental

son idiomáticamente realizables en el piano:



No así en la guitarra, en la cual, se optaría por acordes invertidos.



Siendo Bach uno de los grandes estudiosos del sistema de digitación, por un lado, facilitó la realización de pasajes y, por otro, enriqueció la técnica de varios instrumentos. Según Forkel, Bach desarrolló en el teclado una independencia e igualdad de fuerza en cada uno de los dedos de ambas manos a partir de una serie de estudios compuestos por él, que le permitieron una igualdad en la expresión, produciendo una pulsación clara, pulcra y uniforme, logrando así, excelencia en la dicción musical. Aunado a lo anterior, fomentó el uso del pulgar como consecuencia de la

necesidad de tocar en las veinticuatro tonalidades, inventando así una digitación más acorde con esa necesidad. Respecto a todo ese sistema de reformas Forkel comenta: “En sus improvisaciones, tanto como en la interpretación de sus composiciones... funcionan constantemente los dedos de ambas manos y se combinan movimientos tan extraños y originales como las mismas melodías...”⁵⁵ Además, al ser un gran intérprete, improvisador, creador e interventor en la construcción de órganos e instrumentos de teclado, la influencia compositiva para estos instrumentos se ve reflejada en sus obras para laúd.⁵⁶ Al ejecutar en el teclado el *Bourrée* de la suite BWV 996, por mencionar un caso, notamos un diseño melódico coherente con la anatomía de la mano y una digitación propia del instrumento: parece que fue compuesta en y para el teclado. En efecto, siendo esta suite la composición más temprana para laúd (ver 1.2.), y al igual que con el preludio BWV 999, se le ha comparado en aspectos melódico, motivico y armónico, con algunas composiciones anteriores para clave y órgano, como el primer preludio del *Clave bien temperado I*.⁵⁷

No obstante, lo expresado por Forkel dista de la consideración de otro especialista como Kirkpatrick: “En muchas formas el clave bien temperado es la más impráctica y la menos idiomática de las obras para teclado de Bach”.⁵⁸ De este modo, se aprecia un segundo elemento composicional: la construcción melódica, la cual se rige, en términos generales y partiendo del principio vocal, por la economía de esfuerzo, es decir, por el grado conjunto. Bach no fue la

⁵⁵ Forkel, *Op. Cit.*, pág. 56.

⁵⁶ “Su pasión por el clavicordio y el órgano seguía siendo tan ardorosa como en su infancia, impulsándole a probar, ver y oír todo lo que, según creía, podía contribuir a perfeccionarlo.” Forkel, *Op. Cit.*, pág. 40.

⁵⁷ Thomas Kohlhase, *Johann Sebastian Bach, ...Kompositionen für Lauteninstrumente, Kritische Bericht*, Bärenreiter, Kassel, 1982, pag. 91.

⁵⁸ Ralph Kirkpatrick, *Interpreting Bach's Well-tempered Clavier*, 1984, pág. 38, traducción propia.

excepción al respecto: "... la mayoría de la música para teclado de Bach no es idiomática, sino una imitación de voces, instrumentos o ensambles..."⁵⁹

Partiendo de los dos elementos tratados arriba, el resto del capítulo los integra de manera específica en el modo de operación/ejecución de la guitarra, a manera de una guía organológica del instrumento. También se incorporan propuestas de la realización práctica de pasajes concretos de las suites en cuestión.

4.2. El funcionamiento de la guitarra

La estructura, forma, registro y afinación de un instrumento, son las cualidades básicas que, entre otros factores y mecanismos, determinan las posibilidades técnicas y expresivas del mismo.⁶⁰

Aunque basándose en los mismos principios elementales del movimiento en dedos y manos, la disposición de estos es diferente según el medio de producción sonora. No se trata de un aspecto ergonómico, debido a que no es el instrumento el que se adapta al ser humano, sino lo contrario: el cuerpo, en lo general y las extremidades superiores, en lo particular, se adaptan al instrumento a partir de diversos elementos, como el balance y la relajación, entre otros. Como consecuencia, podemos observar diferentes disposiciones, principalmente de las manos y dedos, entre los diversos instrumentos musicales. De este modo, la disposición de manos y dedos en la guitarra quedan determinados por la manera en que es asido el instrumento y producido su sonido. Ello, a su vez, queda determinado, como ya se mencionó, por la estructura, extensión y afinación del instrumento mismo.

4.2.1. Disposición de mano izquierda

⁵⁹ Kirkpatrick, *ibidem*.

⁶⁰ No obstante, el aliento es un factor determinante en la producción sonora de algunos instrumentos, nos enfocaremos en el elemento común a cualquier instrumento: dedos y manos.

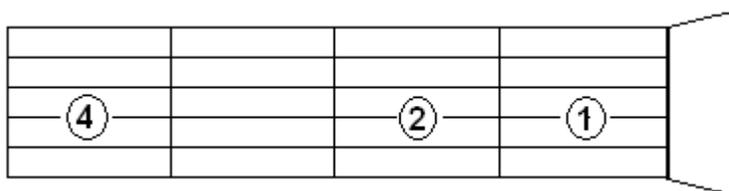
No obstante, tanto la guitarra como sus antecesores han presentado múltiples variantes de afinación a lo largo de su desarrollo, actualmente esta tiene una afinación estándar (ver tabla en 2.1.1.). Esta disposición por cuartas y una tercera en la afinación común de la guitarra, es la que determina en gran medida el aspecto técnico de la mano izquierda. Ello aplica incluso para otras afinaciones que actualmente se han adoptado según la finalidad, sea musical, como en la creación de nuevas sonoridades, sea en facilitar la ejecución de una obra específica; o bien, ambas. Otro aspecto que toma parte en la disposición de mano izquierda, es la longitud y anchura de mástil y diapasón.

De este modo, si un movimiento por grado conjunto en un motivo melódico lo repetimos en movimientos progresivos, para su realización en el teclado basta desplazar un mismo diseño de digitación. En el caso de la guitarra, no necesariamente ocurre así. Aunque el pulgar de la mano izquierda es un dedo clave, de acuerdo a su colocación y presión sobre el mástil, rara vez se emplea para situarse sobre el diapasón. Por lo que sólo se dispone, en términos generales, de cuatro dedos para presionar las cuerdas entre los trastes y sobre el diapasón. Así, una premisa en la técnica de la mano izquierda es el *cuádruplo*, es decir, la asignación de un dedo por traste de manera consecutiva y longitudinal: “...emplearemos los vocablos *cuádruplo*, *quíntuplo*, *séxtuplo*, etc. para expresar las distancias del diapasón comprendidas respectivamente entre cuatro, cinco, seis o más trastes inmediatos.”⁶¹ Cada traste subsiguiente implica medio tono. La disposición de los dedos en cuádruplo es relativamente cómoda y natural para su realización sólo a partir de séptima posición: el dedo índice en el traste 7, el medio en el 8, el anular en el 9 y el meñique en el 10. En dicha posición, la distancia entre los trastes es más reducida que en los primeros trastes, por lo que resulta fácil la disposición de los dedos. Sin embargo, para un principiante en la

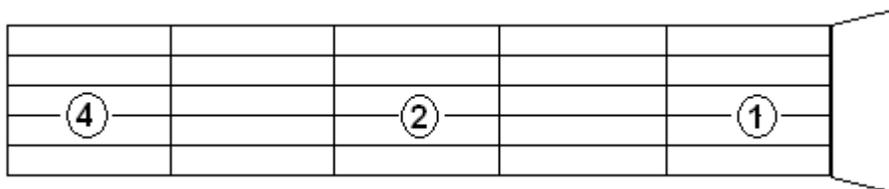
⁶¹ Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra*, Libro Primero, 1954, pág. 49.

guitarra, la realización del cuádruplo en las primeras posiciones requiere de una cierta extensión de mano y dedos. De ahí, que un enlace de un tono (2 trastes) con dedos subsecuentes, requiere de una extensión mayor, es decir, un esfuerzo adicional al requerido en el cuádruplo. El esfuerzo es mayor tratándose de los dedos 2-3, mientras que entre los dedos 1-2 y 3-4 el esfuerzo es mediano. Bastará con estirar el dedo 1, en el primer caso y el 4, en el segundo.⁶² A esta extensión mayor al cuádruplo se le llama quintuplo o séxtuplo dependiendo del número de semitonos que abarque.

Cuádruplo:



Quíntuplo:

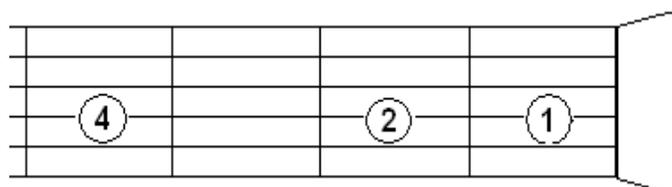
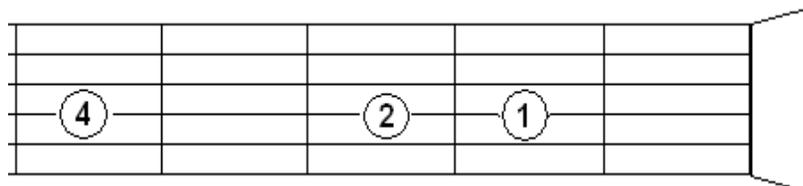
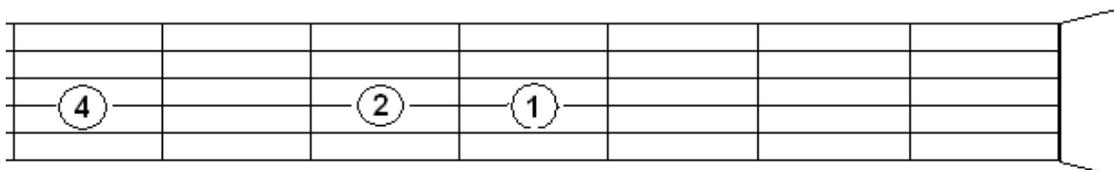


El espacio entre cada línea vertical implica un semitono, los números dentro del círculo indican el dedo correspondiente. En el primer dibujo la distribución de la mano abarca tres semitonos, es decir, una 3ª menor (una disposición de los dedos relativamente cómoda). En el segundo dibujo, la extensión de la mano abarca cuatro semitonos (una 3ª mayor) aquí, aunque la disposición de la mano tiene mayor amplitud, todavía existe un cierto margen de comodidad; sin embargo, en una extensión mayor se dificulta, o bien, se imposibilita su realización, tratándose de posiciones fijas. También, aunque en ocasiones sea necesario realizar cualquier intervalo melódico en una misma cuerda, su realización se ofrece con mayor facilidad en dos cuerdas, sean consecutivas o

⁶² Para los músicos no guitarristas, la convención en la asignación numérica de los dedos de la mano izquierda, es la siguiente: 1, índice; 2, medio; 3, anular; y 4, meñique.

separadas. Ello aplica también para los intervallos armónicos: 2ª, 3ª, 4ª y 5ª, sean mayores, menores, aumentadas o disminuidas, se realizarán, generalmente, con cuerdas inmediatas; 6ª y 7ª, mayores o menores, con cuerdas alternas; 8ª con cuerdas alternas o más distantes. Además, cualquier intervalo realizado, sea sobre dos cuerdas inmediatas o separadas, puede repetirse en las mismas, pero en distinto tono, si al recorrer los dedos que lo realizan, conservan la misma disposición entre ellos y la proporción de trastes y cuerdas.

Así, cuando ocurre un diseño melódico en una posición fija, ascendente o descendente, por grado conjunto y en un intervalo no mayor a una tercera mayor, bastará, también, recorrer la digitación si dicho diseño se repite en progresión. Los dibujos posteriores al siguiente ejemplo melódico en progresión aclararán el esquema de digitación para los músicos no guitarristas:



La dificultad surge si el motivo melódico implica un intervalo mayor al mencionado (3ª mayor) o bien, cuando se agota la longitud del diapason y aquí también tendrá que modificarse el patrón de digitación, lo que implica un cambio de cuerda(s). También, si al diseño melódico en progresión se añaden otras voces o partes simultáneas, habrá de reformarse la digitación.

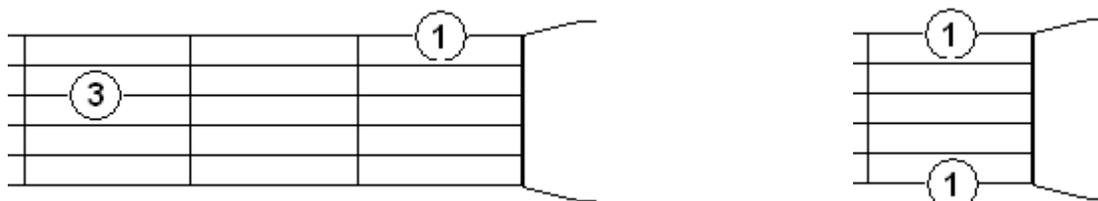
4.2.2. Mano derecha: producción del sonido

Es evidente que la sonoridad es un elemento de gran importancia para el instrumentista. Por lo tanto, otro aspecto a tomar en cuenta en el caso particular de la guitarra, es la producción de distintos timbres, según se tire de la cuerda, con uña o sin ella, el punto de toque,⁶³ la disposición de la mano y dedos, en cuanto al ángulo de ataque y dirección de la cuerda, entre otros factores. También, cuando se transita de una cuerda a otra, el timbre puede modificarse por la densidad de la cuerda y el entorchado, si es el caso. En efecto, la uniformidad o estandarización de nuestro timbre de voz es un factor de nuestra personalidad, es un elemento con lo que nos identifican las demás personas. Cuando alteramos esa uniformidad de nuestro timbre nos sirve para enfatizar ciertos elementos de nuestro sistema de comunicación. Sin embargo, cuando exclamamos una unidad lingüística y en ella insertamos un cambio tímbrico inadecuado, el resultado es una expresión incongruente, si no chusca. De igual manera, en el terreno de la expresión musical, al modificar el timbre dentro de una frase, se incurre en una incongruencia, a menos que por voluntad del intérprete o por indicación del autor se desee enfatizar o generar un cambio expresivo modificando el timbre, lo cual depende también del contexto musical. Para ello, en la digitación sobre la guitarra, se espera una lógica a partir de patrones de digitación en ambas

⁶³ Recordemos que el punto de toque que realiza el martinete sobre la cuerda, en el caso del piano, se encuentra entre $1/7$ y $1/9$ de la longitud de la cuerda, siendo el punto óptimo de proyección sonora. Y que a cada tecla le corresponde al menos una cuerda. En el caso de la guitarra, como en el de los instrumentos de cuerda pulsada con trastes, sobre una misma cuerda podemos producir varias alturas (por lo menos trece sonidos: una octava) acortando la longitud de la cuerda al presionar en los diferentes trastes. Si el lugar en el que se pulsan las cuerdas no cambia, ocurrirá que un sonido producido en los trastes lejanos a la cuerda al aire tenga un punto de toque distinto a los otros, tal vez fuera del rango $1/7$, $1/9$ con lo cual se obtendrá un timbre distinto.

manos y, cuando se han agotado los trastes, la solución es dejada en la mano derecha. El toque, la cantidad de fuerza, el ángulo, el punto de toque, el ataque, son recursos de los dedos de la mano derecha que pueden hacer pasar inadvertido un cambio de cuerda y de digitación de la mano izquierda.

Si bien, un desplazamiento por grado conjunto puede representar en algunos casos cierta dificultad, intervalos más amplios pueden realizarse en forma más cómoda que en el teclado. Un intervalo de octava siempre implicará en el teclado una cierta extensión de la mano, no ya una doble octava, en cuyo caso se requerirá de ambas manos. Ambos casos en la guitarra se producirán con relativa facilidad. Para aclararlo, tenemos los siguientes dibujos:



Como puede observarse, una octava puede realizarse sin dificultad pulsando con los dedos índice y anular, sin ningún esfuerzo. Incluso, en ciertos casos, la doble octava se puede ejecutar con un solo dedo, por medio de un recurso que se conoce como *ceja*, la cual será descrita más ampliamente en el siguiente capítulo.

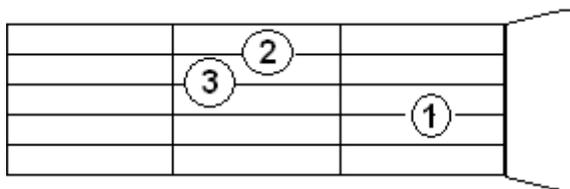
4.3. Estudio de casos específicos de la mano izquierda identificados en la obra laudística de Bach

En este apartado se mencionan pasajes concretos en los que se aplican las consideraciones tratadas en los subtemas previos.

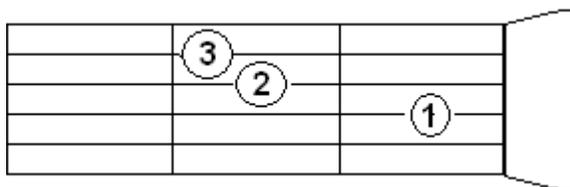
4.3.1. Posiciones no idiomáticas

Se trata de digitaciones poco usuales de posiciones comunes, cuya finalidad es facilitar una posición siguiente. En ocasiones, sin esas posiciones no idiomáticas previas, no es posible la realización de las posiciones siguientes.

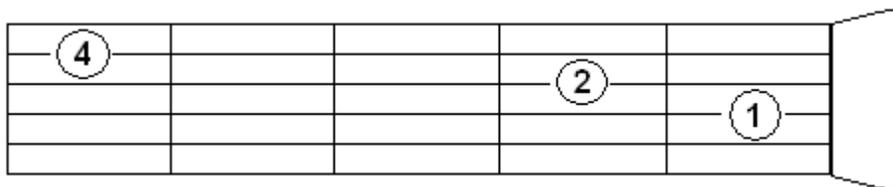
Un caso que nos sirve de ejemplo, es la habitual y cómoda posición del acorde de **Mi** mayor:



Su realización en forma no idiomática es la siguiente:



No obstante, la ejecución de esta digitación también es fácil y a su vez nos permite mantener el **Sol #** (dedo 1) y el **Mi** (dedo 2) para tocar el **Re** (dedo 4) en la quinta cuerda con una extensión, tal como ocurre en la 1ª mitad del compás 9 del Preludio de la suite BWV 996. La distribución gráfica de los dedos queda de la siguiente manera:

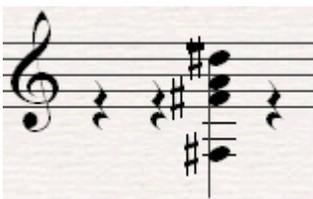


En el mismo movimiento de dicha suite, en el compás 12 se tiene lo siguiente:

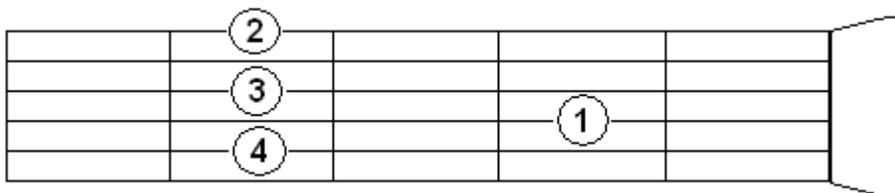


Nota: 6ª cuerda afinada en Re

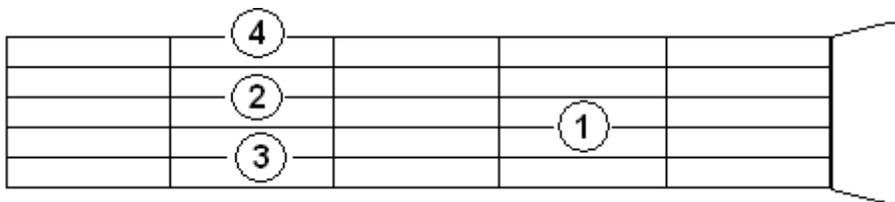
De aquí se infiere que la nota que determina la digitación es **Re #**, el cual debe sostenerse, aún tocando el acorde y conduciéndolo al **Mi** del siguiente acorde. De este modo, tocar el siguiente acorde en una posición convencional:



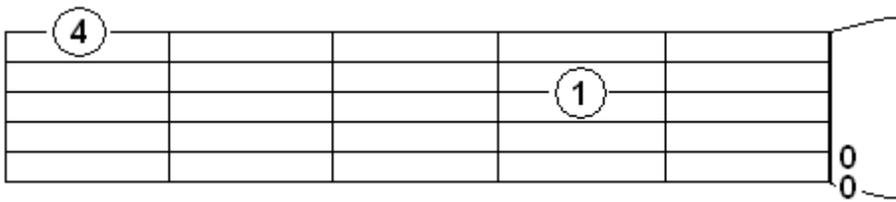
Requiere de la siguiente digitación:



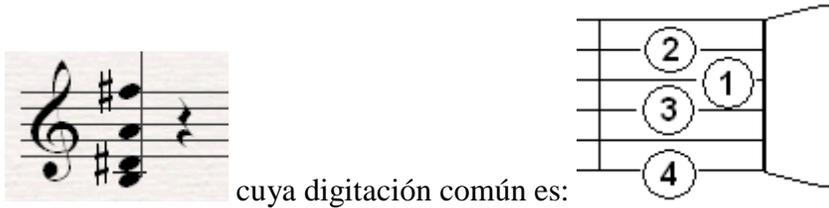
Sin embargo, para hacer óptima la conducción de las voces al acorde sucesivo, es conveniente digitar del siguiente modo:



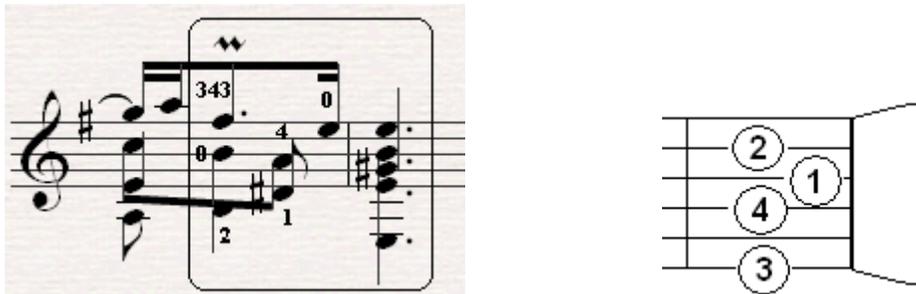
Así, como veremos a continuación, el movimiento del dedo 4 implica solamente recorrerse un traste sobre la misma cuerda, de **Fa #** a **Sol**; el **Re #**, pisado con el dedo 3 en segunda cuerda, se conduce al **Mi**, en primera al aire, pero sin cortarse; mientras que el dedo 1 se desplaza a la cuerda grave siguiente, pero en el mismo traste:



Hacia el final del preludio en el compás 73, aparece la habitual posición del acorde de **B7**



La conducción de las voces entre los acordes de **B7** con **E** puede realizarse con esa digitación; sin embargo, el mordente sobre el **Fa #**, nos obliga a invertir los dedos 3 y 4 con la finalidad de mantener la duración de las voces y así conducirlos correctamente.



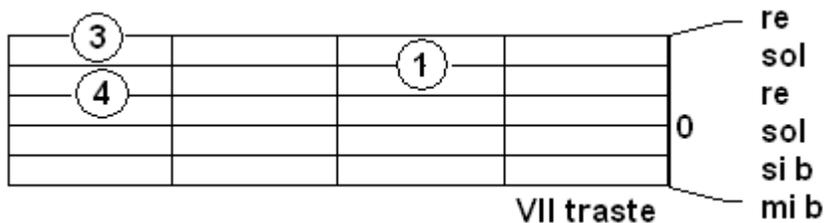
Los casos mostrados anteriormente, extraídos de tan solo un preludio, son la muestra de una constante en toda la obra laudística de Bach respecto a la realización de ciertas posiciones de mano izquierda en las que, siendo la prioridad la conducción de distintas partes o voces (ver final de 4.1), conviene optar por posturas no ordinarias, pero funcionales. Se trata de encontrar soluciones aplicables a los diversos casos y que en realidad amplían las posibilidades de ejecución.

4.3.2 Cuerdas al aire en acordes

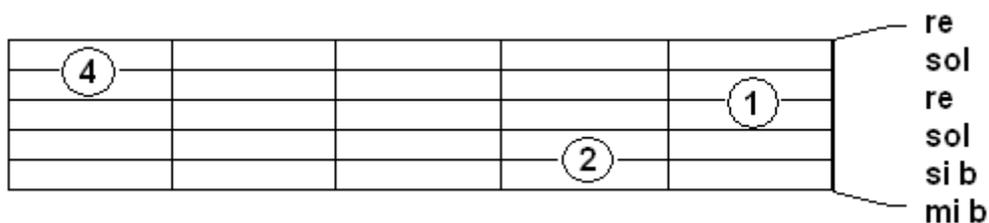
Este recurso consiste en aprovechar las cuerdas al aire en la realización de acordes, sean cerrados o arpegiados, así como ornamentos. Ello es común y nada excepcional en las primeras posiciones. Sin embargo; la particularidad, en este caso, consiste en que las notas que se producirán pisando sobre el diapasón, serán en trastes superiores al quinto, con lo que se originarán sonidos más agudos que aquél o aquéllos de las cuerdas al aire inmediatamente inferiores. Se trata de un recurso que hace factible la realización de ciertos acordes, en los que sin esa nota al aire, aplicaría una extensión incómoda para los dedos de la mano izquierda o simplemente el acorde no es factible como tal. Además, este recurso añade un color tímbrico particular y soltura si el acorde debe ser arpegiado. Como ejemplo tenemos el primer acorde del compás 137 del preludio de la suite BWV 995.



Con la afinación habitual de la guitarra, este acorde puede realizarse perfectamente en primera posición. Sin embargo, con la afinación que proponemos (ver 3.3.1) el acorde sólo es factible solo si lo hacemos en la octava posición: tocando el **Do** grave en la sexta (décimo traste) el **Mi** bemol en la quinta cuerda (octavo traste) el **Do** agudo en la cuarta cuerda (décimo traste) y el **Sol** en la tercera al aire.



Así cualquiera puede darse cuenta de que si se pretendiera tocar tal acorde en primera posición con la afinación que sugerimos, más que incómodo es imposible:

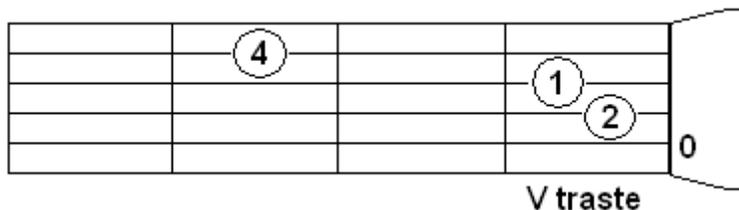


Un par de casos similares ocurren en la Courante de la suite BWV 996. Uno de ellos en el tercer



tiempo del compás 16:

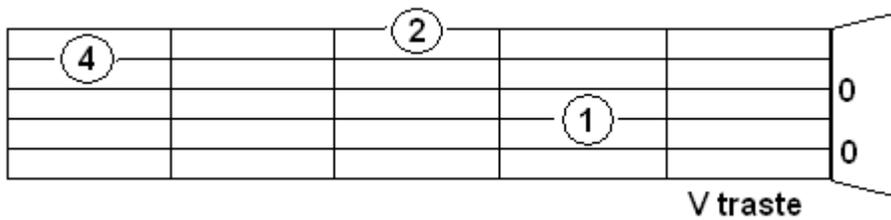
Aquí, el **Si** del primer acorde es omitido en muchas versiones. Nosotros consideramos que el total de las notas del acorde es factible empleando la cuerda al aire y desplazando el resto de las notas a una posición más alta en el diapasón. Aclaremos que en este ejemplo empleamos la afinación convencional de la guitarra.



Otro caso significativo se da en la *Sarabande* de dicha suite, en el compás 17:



Aquí conviene aprovechar las notas al aire **re** (cuarta) y **si** (segunda) para la óptima realización del acorde, incluso para el adorno *coulé*.



4.3.3. Ceja o cejilla

Se trata de un recurso empleado en los instrumentos de cuerda con mástil que consiste en pisar varias cuerdas con un solo dedo. Ya descrito en el manuscrito de Vincenzo Capirola (c. 1520) se ha empleado desde los inicios de la literatura de la guitarra, la vihuela y el laúd.⁶⁴ La ceja permite una variedad enorme en cuanto a posibilidades de ejecución. Generalmente, su realización le corresponde al dedo índice, aunque es posible llevarla a cabo con cualquier otro dedo, como adelante veremos.

En su forma ordinaria, cuando la ceja abarca las seis cuerdas (*grand barré*) éstas serán presionadas en un mismo traste y con un mismo dedo, el índice normalmente. Mecánicamente, implica presionar sobre el diapasón y el mástil con los dedos índice y pulgar respectivamente. El pulgar debe colocarse en la parte baja del mástil, *completamente* estirado y sin doblar ninguna de sus falanges. El dedo índice debe presionar de manera frontal con la parte interna, es decir, la que comparte con la palma y generalmente también estirado, al mismo tiempo debe flexionarse un poco la muñeca. Dicho estiramiento tendrá sus excepciones en algunos casos, como en la media ceja (*petit barré*), falsa cejilla o punta de ceja (2/3 de ceja, es decir, abarcando dos

⁶⁴ El manuscrito de Vincenzo Capirola (1474-1548) al que se hace referencia, se le conoce como *El libro de laúd de Capirola*, el cual contiene una exhaustiva compilación técnica y música para dicho instrumento.

cuerdas) en las que se doblará la segunda falange. De lo anterior se desprende que en situaciones más sutiles de la ceja, un mismo dedo puede presionar de dos a cinco cuerdas simultáneamente. Ello puede tener distintas variantes. Por ejemplo, si la ceja abarca las cuerdas sexta y quinta, o sexta, quinta y cuarta, en donde el dedo presionará tales cuerdas sin apretar las tres agudas. Otro caso es cuando se necesita apretar las cuerdas primera, segunda y sexta; o bien, primera, quinta y sexta. En tales casos se puede flexionar ligeramente la segunda falange del dedo que realiza la ceja para liberar tensión.

4.3.3.1. Cejilla aparente

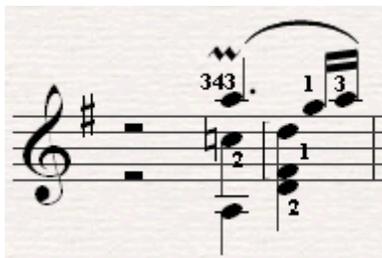
Este es otro excelente recurso, el cual se realiza normalmente con el dedo índice. Aquí, dicho dedo se anticipa (abarcando las seis o cinco cuerdas) pero presionando solamente las primeras (agudas) cuerdas para posteriormente presionar el resto. También puede ocurrir en forma inversa, esto es, que después de una ceja completa, se libera la fuerza en uno de sus extremos, sea en las cuerdas graves o en las agudas. Este recurso es de gran ayuda para economizar energía, ya que mantener la ceja por periodos largos es fatigoso, o bien para mantener una voz o sonido si cortarlo, al momento de entrar otra voz y estén ocupados los otros dedos.

4.3.3.2. Cejilla ladeada

Existen situaciones poco comunes en las que la ceja puede abarcar dos trastes consecutivos,⁶⁵ llamada cejilla ladeada o torcida (cross bar). Al respecto mostramos aquí un ejemplo del compás 17 de la Courante de la BWV 996. En el último tiempo del mencionado compás se requiere mantener el **La** de la voz superior, que ha realizado un mordente superior previo; así el dedo 1 (índice) realiza una ceja que abarca tanto **Fa** sostenido (4ª cuerda en 4o traste) como **Re** (2ª

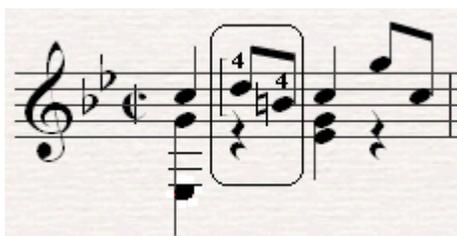
⁶⁵ Existe un caso muy conocido en el que se emplea una cejilla que abarca dos trastes: al inicio del compás 75 del *Allegro Maestoso* de la *Grande Ouverture* opus 61 de Mauro Giuliani.

cuerda en 3er traste). Cabe mencionar que en otras versiones se omite el **Fa** sostenido, o bien se omite en mordente de la voz superior.

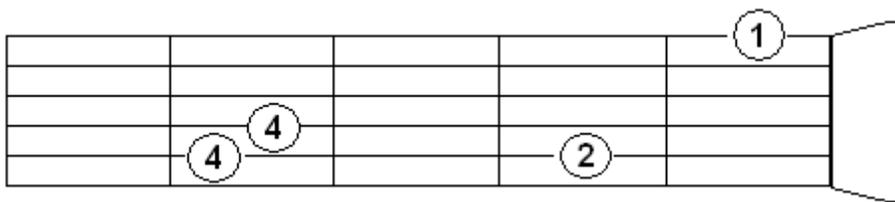


4.3.3.3. Cejilla con otros dedos

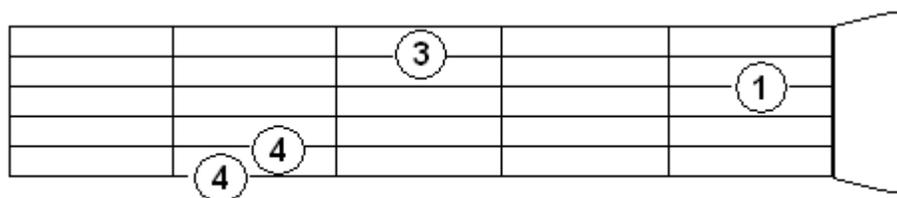
Otra variante de este recurso, también empleado desde antaño,⁶⁶ es la ceja realizada con otro dedo distinto del índice, en estos casos el dedo más frecuente es el meñique (o dedo cuatro) y los casos pueden ser más frecuentes si se quieren sustituir algunas extensiones de mano izquierda. Mostraré solamente dos casos de los varios que son factibles en la obra de Bach. El primero en el compás 14 de la Gavotte I (suite BWV 995). De acuerdo con la afinación propuesta para esta suite (ver 3.3.1) **re** y **si** becuadro (2ª mitad del 1er tiempo) están en el mismo 4º traste y por cuestión de precisión y comodidad se pueden tocar con una media cejilla con el 4º dedo (meñique) puesto que los dedos 1 y 2 acaban de ser empleados al inicio del compás.



⁶⁶ En el libro *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes* (Salamanca, 1799) de Antonio Abreu, menciona en la página 83: “También el dedo al que llamamos cuarto dedo, algunas veces tiene que hacer media zegilla...”



El segundo caso se da en el segundo compás de la Giga (suite BWV 996), en el 4º octavo la tercera **re** sostenido – **fa** sostenido, junto con el **si** de la voz superior y que precede un **fa** sostenido, sólo son factibles utilizando un tercio de ceja con el dedo 4 en el traste séptimo.



IV Traste

De la práctica de la cejilla con el dedo meñique (cuatro) u otro distinto del índice (uno) se desprende la doble cejilla (double bar). Para demostrar su uso durante el Barroco, la siguiente imagen ha sido extraída de la publicación de Gaspar Sanz, *Instrucción de Música sobre la Guitarra española* (Zaragoza, 1674) tomo I:



De igual forma, Dionisio Aguado, en su *Escuela de guitarra* (Madrid, 1825) en la página 29 describe el mismo acorde y con la misma digitación. Cabe mencionar que el uso de la doble cejilla es muy difundido tanto en músicos de jazz como populares.

4.3.4. Realización de acordes: arpeggio, octavación u omisión de alguna(s) nota(s)

Una imposibilidad en la realización de ciertos acordes, tal y como están escritos, se da cuando 2 de las notas que lo conforman se encuentran en una misma cuerda y no hay manera de tocar una de esas notas en otra cuerda. En tales casos se puede optar por alguna de las siguientes alternativas:

- a) Omitir una de las dos notas, según el contexto armónico y contrapuntístico, si es el caso. A ese respecto, hay piezas eminentemente polifónicas a determinado número de partes, pero en ciertos puntos cadenciales se insertan acordes que superan el número de voces con la finalidad de hacer dicha cadencia más efectiva a partir de la sonoridad. (Ver 2.2.1).
- b) Octavar una de las dos notas, según el contexto mencionado en el punto anterior e incluso considerando si alguna línea melódica de las voces superiores no es afectada. Como

ejemplo tenemos el compás 4 de la Sarabande (BWV 996): En el acorde del 3er tiempo, la nota **Sol** se octava o el acorde se realiza en arpeggio.



- c) Realizar el acorde en arpeggio, sí es factible. Ello consiste en tocar secuencialmente las dos notas que se encuentran en la misma cuerda, dejando vibrar, evidentemente, la más aguda, es decir, la segunda.

La elección de las alternativas mencionadas también puede estar supeditada por el registro del instrumento y por tanto, la más frecuente es la octavación.

6. CONCLUSIONES

Los términos transcribir y arreglar involucran ciertas similitudes como diferencias. El primero de ellos implica copiar un escrito, ya sea con el mismo sistema de escritura o con otro distinto. Si se trata de una copia simple, el sentido, forma y fondo del texto no cambia, salvo si se producen errores en el momento de realizar la copia. Sin embargo, si se transcribe un texto griego, pongamos por caso, a latín u otro idioma, evidentemente habrán ciertos ajustes o *arreglos* ya sean de forma o fondo. Si la adaptación es incluso en el mismo idioma, ella depende de la época y el contexto de la misma: válame, maguer, erutar o regoldar, son vocablos que ahora están en desuso por la mayoría de los hispanohablantes. Hace cuatrocientos años se decía *greguescos*, hoy en día,

con ayuda de un anglicismo, se dice *bóxers*. Así que en la transcripción de la máxima obra de Cervantes, por citar un ejemplo, existe un sinnúmero de adaptaciones con cambios, en algunos casos, sustanciales. En efecto, para la época de Cervantes, no existía la uniformidad en cuanto a grafía. La ortografía era libre, incluso con variaciones fonéticas: *mesmo, mismo; recevi, recivi; rescibo, reçivo; dozena, docena*; etc. “Cuando menos hasta el siglo XVIII... la grafía y la puntuación de un libro eran incumbencia del impresor, no del autor, y para la mayoría de los escritores ambas toleraban tanta variación como podía... sin más limitación que la inteligibilidad.”⁶⁷ Recordemos que la mayoría de los coetáneos de Cervantes no sabían leer; sin embargo, existía una tradición, la cual, era todo un acontecimiento social: la escucha de una obra literaria, por lo que muchas de las obras de aquella época eran concebidas para ser escuchadas. Así, la estandarización o uniformidad va de la mano con la masificación, como modo de ordenamiento y facilitador. A ese respecto podemos establecer una analogía entre la manera correcta de escribir, en sentido ortográfico, según la estandarización implantada por la Real Academia (de cualquier idioma) y la asociación de alguna tonalidad específica y por ende la colocación de armadura a una obra musical antigua, según las reglas de la tonalidad. De este modo en la edición de una obra, sea literaria o musical, conviene, en general, optar por una escritura *actualizada* con las debidas convenciones gráficas, aunque para algunos sea de mayor agrado conservar la grafía original. Sin embargo, en cualquier caso siempre será necesaria la contextualización de la obra.

Para ejemplificar lo mencionado arriba, prestemos atención a los siguientes dos vocablos empleados en el habla actual, *cometa* y *papalote*. El primero, representa un cuerpo celeste del sistema solar, cuyo origen latino, *coma*, significa crin o cabellera; el segundo, de origen náhuatl,

⁶⁷ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV centenario, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, editor Francisco Rico, «Nota al Texto», pág. XCIV, Santillana Ediciones Generales, S. L., 2004, pp 1249.

papálotl, significa mariposa, entre otras acepciones. Sin embargo, ambas palabras representan, en sentido figurado, ese juguete otoñal de estructura ligera cubierta de papel, tela o plástico sujetado a una cuerda larga. No obstante, en una edición española de una obra dada se empleará el vocablo *cometa*, mientras que en una edición mexicana de la misma obra, seguramente se utilizará el de *papalote*. Empleando la misma palabra, *papálotl* o mariposa, al ser transcrita del idioma inglés, *butterfly*, implicó una adecuación, según el sentido y no una transliteración, propia de una figura poética. De igual forma, si se transcribe lo que se oye, sea una manifestación verbal o musical, pueden existir diferentes modos de representación y por tanto, de variantes en el sentido o significado. Es aquí donde la línea divisoria entre los conceptos transcripción y arreglo se difumina. Empero, el sentido musical de *arreglo*, implica una adaptación de una obra de uno a otro medio. Ello puede implicar diferentes niveles de alteración del original, desde ligeros cambios, hasta reelaboraciones, las cuales pueden ser para mejora de la obra en cuestión.

En el caso del presente trabajo, no se trata de un cambio de notación, como ocurre con obras cuyo origen es la tablatura, ni tampoco transformaciones sustanciales, como cuando se adapta una obra orquestal a piano o viceversa. Reiteramos que se tomó como base la edición de la NBA y que su adaptación a la guitarra, en cuanto al aspecto idiomático para su ejecución, implicó adecuaciones organológicas, tímbricas y de registro, sin descuidar el aspecto compositivo de la obra y las circunstancias culturales, sociales e históricas de la misma. A este respecto, la suite BWV 997 fue la que conllevó mayor número de cambios, en cuanto a la octavación (registro) y el ámbito organológico: descender dos tonos la sexta cuerda, respecto de su afinación habitual y el empleo del capo trasto en el tercer traste. De igual forma la suite BWV 995 implicó cambios organológicos al modificar la afinación de 4 de las 6 cuerdas, un tono en dos cuerdas y medio tono en otras dos. También la suite BWV 996 tuvo un cambio menor en la afinación, sexta cuerda

en **re**, en dos de sus movimientos y la afinación habitual en los cuatro restantes. Así, una opción preliminar a toda edición para guitarra es el transporte, siguiendo la norma de transportar a una tonalidad relativamente más cómoda al instrumento, no obstante, aquí se respetaron las tonalidades originales. Los cambios de octava son imprescindibles sobre todo en el bajo y en ocasiones en otras voces superiores, para evitar el cruzamiento de partes.

Con respecto al estilo compositivo bachiano, dadas sus influencias (italiana: virtuosismo melódico; francesa: estructuración y formalismo; y alemán: desarrollo técnico, polifónico y contrapuntístico) aún en instrumentos poco armónicos y polifónicos como el violín o la flauta, desarrolla sistemáticamente el aspecto contrapuntístico, el cuál exige atención y esfuerzo tanto del intérprete como del escucha: en ocasiones puede pasar uno o más compases para que una voz resuelva o continúe con su desarrollo motivico. Ello exige desarrollar el sentido de observación por parte del intérprete, quien debe considerar el movimiento natural de cualquier línea melódica, que es, en términos generales, el grado conjunto. En una melodía pura, este aspecto es muy sencillo de detectar; sin embargo, en el contexto del contrapunto lineal, o polifonía oculta, puede confundirse el contorno melódico de alguna línea y tergiversar su conducción, lo cual repercute en la interpretación y por ende en la digitación escogida. Como ejemplo de lo referido, se muestran los seis últimos compases de la *allemande* de la suite BWV 995. Aquí convergen tres voces, no obstante la escritura en ciertos momentos refleja dos voces.



La propuesta interpretativa, con la cual se refleja el movimiento de las voces, generalmente por grado conjunto, es la siguiente:



Un aspecto técnico importante en la ejecución de obras transcritas, en particular la obra laudística de Bach, es la congruencia o consistencia en la digitación. Se trata de un elemento que, tanto en la composición como en la interpretación, le da unidad a la obra. Ello implica conservar la estructura en cuanto a fraseo y articulación, teniendo como corolario, que se mantenga el criterio establecido para cierto motivo musical. De aquí se desprende que la digitación que se establezca será consecuencia, por un lado, del análisis musical de la obra; y por otro, de los aspectos organológicos, tanto del instrumento original, como para el que se transcribe. La digitación en la

interpretación refleja el grado de comprensión sobre cómo está concebida la obra y sus posibles adaptaciones a diversos medios de realización. Es decir, que tanto la obra por si misma, como el medio en el que se transmite, determinan la metodología para su realización. Aunque, como ya hemos visto, los juicios y preceptos de quien la aborda o edita, influyen en cierta medida, según el objetivo de la edición o transcripción. También, como se ha mencionado, salvo en los casos en los que existe una sola fuente, difícilmente se puede preparar un texto original de alguna obra antigua.

APÉNDICE I: NUESTRA VERSIÓN PARA GUITARRA DEL PRELUDIO DE LA SUITE BWV 995

1. Prelude

The first system of the musical score for '1. Prelude' consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings, including circled numbers 1 through 4 and a circled 3. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The system concludes with a first ending bracket labeled (S1).

(S1)

The second system of the musical score continues the piece. It features two staves with complex melodic and harmonic textures. The upper staff includes a trill (tr) and various fingerings. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a first ending bracket labeled (S1).

(S1)

(S1)

(S1)

(S1)

The third system of the musical score continues the piece. It features two staves with complex melodic and harmonic textures. The upper staff includes a trill (tr) and various fingerings. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a first ending bracket labeled (S1).

(S1)

The fourth system of the musical score continues the piece. It features two staves with complex melodic and harmonic textures. The upper staff includes a trill (tr) and various fingerings. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a first ending bracket labeled (S1).

(S1)

(S1)

(S1)

18 **IIb**

(81) (81)

22

(81)

25 **IIc** *tres vite*

(81)

31

(81)

40

③ ④ ① ③ IV₃ ⑤

46

⑤ ② ⑤ ④ ⑤ ② ① ② ② ① ②

(8)

54

II₃ ① ③ ③ ② ② ②

(8)

61

① ① I₃ II₃ ① ①

67

② ① ③ ④ ⑤

V₃

④

(81)

74

II_b

II 5 7

② ① ③

(tr)

② ④ ③

(81)

(81)

82

(simile)

89

96 **II₃**

103

111

118

126

(81)

133

(81)

140

(81)

147

155

II₃ II₄

162

II VII VI "1" "1" "1"

168

V₅ VI VI₅ II₃

175

II₄ VIII₅ (tr)

(8) (9) (8)

183

190

197

205

En esta versión, mostramos un sistema doble: en el superior una especie de tablatura en notación (Ver 1.1) para una lectura fácil. La digitación correspondiente hace alusión a la afinación convencional del instrumento: E-A-d-g-b-e (mi, la, re, sol, si, mi). En el sistema inferior se encuentra la notación real, sin digitación. En este sistema se precisan las notas que fueron octavadas, en el cual, los ochos entre paréntesis junto a una flecha con dirección hacia abajo (8)↓ debajo de una nota indican que el sonido real de esta, es una octava grave; mientras que los ochos entre paréntesis junto a una flecha con dirección hacia arriba (8)↑ indican que el sonido real es una octava aguda. Ambos símbolos serán invariablemente en el registro del bajo. En ambos sistemas están las sugerencias de articulación, las cuales se encuentran estrechamente relacionados con la digitación de la pauta superior.

APÉNDICE II: PRELUDIO DE LA SUITE BWV 995,

EDICIÓN NBA

81

Suite g-Moll
BWV 995

1. Prelude

5

10

14

18

22

© 1976 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

25 *tres viste*

29 *tr*

34

39

44

49

54

59

Musical notation for measures 59-63. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef is a continuous eighth-note line. The bass clef provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

64

Musical notation for measures 64-68. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment remains consistent with eighth notes and rests.

69

Musical notation for measures 69-73. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment remains consistent with eighth notes and rests.

74

Musical notation for measures 74-78. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment remains consistent with eighth notes and rests.

79

Musical notation for measures 79-84. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment remains consistent with eighth notes and rests.

85

Musical notation for measures 85-89. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment remains consistent with eighth notes and rests.

90

Musical notation for measures 90-94. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment remains consistent with eighth notes and rests.

95

Musical notation for measures 95-100. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a steady eighth-note melody in the treble and a bass line with eighth notes and rests.

101

Musical notation for measures 101-106. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble includes some rests and eighth-note patterns, while the bass line continues with eighth notes and rests.

108

Musical notation for measures 108-113. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The treble staff shows a mix of eighth notes and chords, while the bass line has eighth notes and rests.

114

Musical notation for measures 114-119. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble is primarily eighth notes, and the bass line has eighth notes and rests.

120

Musical notation for measures 120-125. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The treble staff features eighth notes and rests, while the bass line has eighth notes and rests.

126

Musical notation for measures 126-131. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble is eighth notes, and the bass line has eighth notes and rests.

132

Musical notation for measures 132-137. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The treble staff has eighth notes and rests, and the bass line has eighth notes and rests.

138

Musical notation for measures 138-143. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff is primarily eighth-note based, with some sixteenth-note runs. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

144

Musical notation for measures 144-149. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth-note patterns, featuring some chromatic movement. The bass staff accompaniment remains consistent with eighth notes.

150

Musical notation for measures 150-155. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff shows more complex rhythmic patterns, including some beamed sixteenth notes. The bass staff accompaniment continues with eighth notes.

156

Musical notation for measures 156-161. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff features a mix of eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment continues with eighth notes.

162

Musical notation for measures 162-167. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff accompaniment continues with eighth notes.

168

Musical notation for measures 168-173. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff accompaniment continues with eighth notes.

174

Musical notation for measures 174-179. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff accompaniment continues with eighth notes.

180

Musical notation for measures 180-185. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff features eighth-note patterns with various accidentals. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

186

Musical notation for measures 186-191. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff accompaniment includes chords and single notes.

192

Musical notation for measures 192-198. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff features eighth-note patterns. The bass staff accompaniment includes chords and single notes.

199

Musical notation for measures 199-205. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff features eighth-note patterns. The bass staff accompaniment includes chords and single notes.

206

Musical notation for measures 206-211. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff features eighth-note patterns. The bass staff accompaniment includes chords and single notes.

212

Musical notation for measures 212-217. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff features eighth-note patterns. The bass staff accompaniment includes chords and single notes.

218

Musical notation for measures 218-223. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The melody in the treble staff features eighth-note patterns. The bass staff accompaniment includes chords and single notes.

APÉNDICE III: PRELUDIO DE LA SUITE BWV 995,

MANUSCRITO



This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. There are also some handwritten words or phrases interspersed between the staves, possibly indicating lyrics or performance instructions. The handwriting is in a cursive style, and the paper shows signs of age, including some staining and discoloration. The overall appearance is that of a historical manuscript or a composer's draft.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into ten systems, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The ink is dark, and the paper shows signs of wear and discoloration. The handwriting is consistent throughout the page, suggesting a single scribe. The overall appearance is that of an old, well-used manuscript.

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense and includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The handwriting is in dark ink and appears to be from the 18th or 19th century. Below the tenth staff, the word "Volti." is written in a cursive hand. At the bottom of the page, there is a circular library stamp from the "BIBLIOTHEQUE DE BRUXELLES" (Library of Brussels), featuring a central emblem and the text "BIBLIOTHEQUE DE BRUXELLES" around the perimeter.

BIBLIOGRAFÍA

Textos:

ABREU, Antonio y PRIETO, Víctor, *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*, Salamanca, Imprenta de la calle del Prior, 1799, pp.

107.

BERMUDO, Juan, *Declaración de Instrumentos Musicales*, Ossuna, 1555.

BRETT, Philip, «Text, Context, and Early Music Editor», en AAVV, *Authenticity and Early Music: A Symposium*, al cuidado de Nicholas Kenyon, Oxford, Oxford University Press, 1988, pp. 219.

BUKOFZER, Manfred F., *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton & Co., Inc., 1947, pp. 489 (Traducido al español por Clara Inés y José Ma. Martín Triana, *La Música en la Época Barroca, de Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Música, 1986, pp. 477).

CERONE, Pietro, *El Melopeo y Maestro: Tractado de Mvsica Theorica y Pratica*, Nápoles, 1613, pp. 1160.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV centenario, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, editor Francisco Rico, Santillana Ediciones Generales, S. L., 2004, pp 1249.

DAVIDSON, Archibald Thompson, *Bach and Händel: The Consummation of the Baroque in Music*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1951, pp. 77.

DONINGTON, Robert, *Baroque Music Style and Performance: A handbook*, New

- York, W. W. Norton & Co., 1982.
- DONINGTON, Robert, *The Interpretation of Early Music*, London, W. W. Norton & Co., Inc., 1989, nueva edición 1992, pp. 766.
- DREYFUS, Laurence, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996, pp. 270.
- FORKEL, Johann Nikolaus, *Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke*, Alemania, 1802, (Traducido al español por Adolfo Salazar, Juan Sebastián Bach, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 216).
- GERINGER, Karl, *Johann Sebastian Bach: the culmination of an era*, New York, Oxford University Press, 1966, pp. 382.
- GRAETZER, Guillermo, *La Ejecución de los Adornos en la obra de J. S. Bach*, Buenos Aires, Ricordi, 1956, pp. 43.
- GRIER, James, *The Critical Editing of Music. History, Method and Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 93.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Der musikalische Dialoge: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, Salzburg y Wien, Residenz Verlag, 1984 (Traducido al español por Laura Manero, El Diálogo musical: Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart, Barcelona, México, Paidós, 2003, pp. 282).
- HORST, Louis, *Pre-Classic Dance Forms*, New York, 1958 (Traducido al español por Pastora Sofía Nogués Acuña, Formas Preclásicas de la Danza, Argentina, Universidad de Buenos Aires, 1966, pp. 125).
- KIRCHER, Athanasius, *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni et Dissoni, en X libros*, Dos Tomos, Roma, 1650, Tomo I pp. 690, Tomo II pp. 498.

- KIRKPATRICK, Ralph, *Interpreting Bach's Well-tempered Clavier: a Performer's Discourse of Method*, 1a ed., New Haven y London, Yale University Press, 1984, pp. 132.
- KOHLHASE, Thomas, *Johann Sebastian Bach, Kompositionen für Lauteninstrumente, Kritische Bericht*, NBA V/10, Bärenreiter, Kassel, 1982.
- LINDLEY, Mark, *Lutes, viols and temperaments*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1984, pp. 134.
- LITTLE, Meredith, *Dance an the Music of J. S. Bach*, Bloomington, Indiana University, 1991, pp. 249.
- NEUSIDLER, Hans, *Ein newgeordent künstlich Lautenbuch*, 1536. (Instituto pro arte testudinis, Serie A Band 1, GbR-Junghänel-Päffgen-Schäffer, 1974).
- NEWMAN, Anthony, *Bach and the Baroque: European source materials from the Baroque and early classical periods with special emphasis on the music of J. S. Bach*, 2a ed., Stuyvesant, New York, Pendragon, 1995, pp. 257.
- PIRRO, Andre, *L'esthétique de Juan-Sebastian Bach*, Paris, Fischbacher, 1907, pp. 583.
- POULTON, Diana, *A Tutor for the Renaissance Lute: for the complete beginner to the advanced student*, London, Schott & Co., Ltd., 1991.
- PUJOL, Emilio, *Escuela Razonada de la Guitarra: Basada en los principios de la Técnica de Tárrega*, Libro Primero, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954, pp. 98.
- QUINE, Hector, *Guitar Technique: Intermediate to Advanced*, New York, Oxford University Press, 1990, pp.105.

- SALAZAR, Adolfo, *Juan Sebastian Bach*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 251.
- SCHULZE-KURTZ, Ekkehard, *Die Laute und ihre Stimmungen in der ersten Hälfte des 17 Jahrhunderts*, Wilsingen, Alemania, 1990, pp. 467.
- SCHWEITZER, Albert, (Traducido al español por Jorge D'Urbano, *J. S. Bach, El Músico poeta*, Buenos Aires, Ricordi americana, 1955, pp. 379).
- SPITTA, Philipp, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, 1873 (Traducido al inglés por Clara Bell y J. A. Fuller-Maitland, *J. S. Bach, His Work and Influence on the Music of Germany*, Londres, Novello y Co., LTD., 1951, III Volúmenes).
- TURECK, Rosalyn, *An introduction to the Performance of Bach*, Oxford University Press, London, 1960, 3 Vol. (Traducido al español por Cristina Bruno, *Una Introducción a la Interpretación de Bach*, Madrid, Alpuerto, 1974, pp. 87).
- VEILHAN, Jean-Claude, *Les Règles de l'Interprétation Musicale á l'Époque Baroque, (XVII-XVIII s.) générales á tous les instruments*. Alphonse Leduc- Paris, 1977.
- VIRDUNG, Sebastian, *Musica getutscht*, Basel, 1511, (Traducido al francés por Christian Meyer, *Les instruments et la pratica musicale en Allemagne au début du XVIe siècle*, Éditons du Centre Nacional de la Recherche Scientifique, Paris, 1980.
- VOGT, Hans, *Johann Sebastian Bachs Kammermusik*, Stuttgart, Gmb H & Co., 1981.
- YEARSLEY, David Gaynor, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, 1a ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 257.

Artículos de Revista:

BAINES, Anthony, «Fifteenth-century Instruments in Tinctoris's De Inventione et Usu Musicae», *Galpin Society Journal*, editor Thurston Dart, , No. 3, Marzo de 1950, pp. 19-25.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, «Mitologías», en *Ojarasca*, páginas 27-29.

NURSE, Ray, « Henri Arnault´s Lute Design», Newsletter, *Lute Society of America*, Volumen XV, No. 3, Agosto de 1980, pág. 3 y 13.

Ediciones de las Suites BWV 995, 996, 997 y 1006^a:

BACH, Johann Sebastian, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie V: Klavier- und Lautenwerke, Band 10, Bärenreiter, Kassel, 1976, pp. 148.

BACH, Johann Sebastian, *Suite III para Laúd – “De Bruselas”*, Balaguer Rafael (ed.), Unión musical española, Madrid, 1975.

BACH, Johann Sebastian, *Johann Sebastian Bach: The Solo Lute Works (Edited and Arranged for Modern Guitar)*, Frank Koonce (ed.), Kjos West, San Diego, California, 1989.

BACH, Johann Sebastian, *Sechs Suiten für Violoncello solo*, Pal Rubardt (ed.), C. F. Peters, Frankfurt, 1965.

BACH, Johann Sebastian, *Lautenmusik*, Edmund Wensiecki (ed.), Musikverlag Friedrich Hofmeister, 1973.

BACH, Johann Sebastian, *Suite pour Luth BWV 995*, Bernard Huys (ed.), Fontes Musicae Bibliothecae Regiae Belgicae, Series I: Manuscripta, I, Bruselas, 1981.

Páginas de Internet:

www.kbr.be

www.bach-institut.de

www.bach-leipzig.de

Guitarra Magazine—An online Guitar Publication—Practice—Performance—Technique

Die Neue Bach Ausgabe: <http://www.baerenreiter.com/html/completeedi/Bach/gabach.htm>

Rojo, José Luis, *La música de Laúd en la guitarra: una aproximación práctica*, en <http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/laud2.htm>

www.oxfordjournals.org

www.slweiss.com

<http://imgbase-scd-ulp.u-strasbg.fr>

<http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do>

<http://www.bach-digital.de>