



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA  
FACULTAD DE MÚSICA

LAS FANTASÍAS PARA INSTRUMENTO DE TECLA DE C. PH. E. BACH (1714-1788):  
UNA INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA

TESINA  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN MUSICAL (FORTEPIANO)

PRESENTA:  
SANDRA ISABEL MARTÍNEZ PARDO

TUTORA:  
MTRA. GABRIELA VILLA WALLS (FACULTAD DE MÚSICA, UNAM)

CÁTEDRA DE FORTEPIANO  
DRA. EUNICE PADILLA LEÓN (FACULTAD DE MÚSICA, UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México



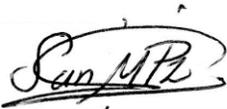
**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'San MP', written over a horizontal line.

Sandra Isabel Martínez Pardo

## **Agradecimientos**

### **A Jesús y María**

Quienes son el centro de mi vida y mi razón de existir. Gracias por tantas bendiciones. Los amo con todo mi corazón.

**Con cariño y agradecimiento a la doctora Eunice Padilla León**

Su apoyo, enseñanzas, tiempo, amistad, sonrisa, entrega y cariño han sido fundamentales a lo largo de toda mi vida. Gracias por siempre ayudarme a realizar mis sueños, metas y proyectos. Tu entusiasmo y entrega me inspiran.

**Con admiración y respeto a la maestra Gabriela Villa Walls.**

Sus consejos, paciencia, guía y enseñanzas han sido fundamentales no solo para la realización de este trabajo, sino también me han dado herramientas para toda mi vida. Su entrega, dedicación y vocación a la docencia son un ejemplo.

**Al maestro Paolo Mello**

Esencia en mí como pianista que llevaré hasta el último día de mi existencia.

**A mi esposo Noé**

Por ser la bendición más grande que Dios me ha dado en la vida. Gracias por tantos años de alegría, sin ti el camino sería muy difícil. Te amo con todo mi corazón.

**A mi madre**

Quien me ha cuidado incondicionalmente desde que era pequeña y me ha apoyado en todos mis proyectos con amor y ternura. Gracias mamá, me das tanto sin esperar nada a cambio. Te amo.

### **Al Pbro. Fray Cándido Olguín Ibarra**

Por ser un padre espiritual en todo el sentido estricto de la palabra. A través de su mirada veo siempre el amor de Dios Padre hacia mí, su hija. Sin sus enseñanzas mi vida hubiera sucumbido. Gracias por caminar conmigo compartiendo alegrías y momentos difíciles. Lo llevo impregnando en mi corazón.

### **A mi amada Paty**

Por ser una madre espiritual en todos los sentidos. Día a día, su ejemplo de fortaleza, humildad, valentía y amor me enseñan las cosas verdaderamente importantes y trascienden fuertemente en mi vida. Gracias por guiar mis pasos y ser parte de mis risas y desconsuelos. Te llevo impregnada en mi corazón.

### **A la Dra. Lidia González Valdivia**

Por ser mi maestra, mi guía espiritual y el lápiz con el que Jesucristo ha escrito en mi corazón. Gracias por estar a mi lado en mis tristezas y alegrías pero sobre todo por marcarme el camino hacia Dios. Sus consejos, tiempo, paciencia y ternura son un parteaguas en mi vida. La llevo impregnada en mi corazón.

# CONTENIDO

PROGRAMA PARA EL EXAMEN DE GRADO .....	II
--	----

INTRODUCCIÓN .....	III
--------------------	-----

## PRIMERA PARTE GENERALIDADES

1. Las Fantasías de Carl Philipp Emanuel Bach.....	1
2. El <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</i> y otras fuentes.....	10
Afecto .....	13
Tempo .....	17
Acentuación .....	18
Pulso .....	21
Fraseo.....	23
Dinámica .....	24
Articulación .....	25
Pedal .....	26
Bajo continuo.....	30

## SEGUNDA PARTE PROPUESTAS INTERPRETATIVAS

3. Fantasía en Mi bemol mayor, H 339.....	32
4. Fantasía en Fa mayor, H 279 .....	47
5. Fantasía en Sol menor, H 225.....	68
6. Fantasía en Mi bemol mayor, H 277.....	79
CONCLUSIONES.....	95
APÉNDICE.....	99
FUENTES CONSULTAS.....	116

## RECITAL C. PH. E. BACH

### PROGRAMA

Fantasia en Re menor H 224

Fantasia en Mi bemol mayor H 339

Fantasia en Sol menor H 225

*Seis colecciones de sonatas, fantasías libres y rondós  
para conocedores y aficionados de instrumentos de tecla*

De la sexta colección:

Fantasia I en Si bemol mayor H 289

Fantasia II en Do mayor H 291

De la quinta colección:

Fantasia I en Fa mayor H 279

De la cuarta colección:

Fantasia en Mi bemol mayor H 277

*Del Ensayo sobre la verdadera manera de tocar instrumentos de tecla*

Fantasia en Do menor H 75

Fantasia en Re mayor H 160

Fantasia en Fa sostenido menor H 300

## INTRODUCCIÓN

Siendo intérprete del piano moderno, la inquietud de explorar un nuevo instrumento con sus distintas sonoridades y de conocer una manera diferente de interpretar, me llevó a la posibilidad de estudiar el fortepiano. Así nació el proyecto de tocar música de Carl Philipp Emanuel Bach en una réplica del instrumento para el que fue compuesta. Esto implicó enfrentarme a un panorama totalmente distinto al que estaba acostumbrada, ya que, el piano y fortepiano tienen recursos interpretativos muy diferentes. El primer reto para mí fue entender las posibilidades del nuevo instrumento: el efecto de diferentes tipos de ataque, la variedad de la articulación, el rango de su sonoridad y el uso muy particular del pedal. Era interesante descubrir qué tanto se transforma la manera de tocar entre el piano moderno y el fortepiano.

Al informarme en mayor detalle de lo que implicaba este instrumento del siglo XVIII, me vi inmersa en un nuevo territorio, el de la interpretación históricamente informada. El intento de acercarme a la ejecución de un periodo pasado, mediante la lectura de fuentes de la época e investigaciones actuales, fue una visión totalmente nueva.

Mi meta inicial era lograr una interpretación lo más cercana posible a lo que C. Ph. E. Bach habría realizado, es decir, tener la responsabilidad como intérprete de realizar las intenciones del compositor, pero no tardé en darme cuenta que esto resultaba mucho más complejo.

Para mi proyecto decidí enfocarme en algunas fantasías de C. Ph. E. Bach. Estas obras consideradas las más íntimas de su producción, son un vestigio de las famosas improvisaciones que realizaba en la Alemania del siglo XVIII y tocarlas a la manera de C. Ph. E. Bach sería una forma de conocer al compositor más de cerca. También, otro rasgo

interesante es que son las composiciones más representativas del *Empfindsamkeit*, uno de los principales estilos antes de la consolidación del estilo clásico y se caracteriza por ser caprichoso y exagerado.

En México las fantasías de C. Ph. E. Bach, a pesar de ser los ejemplos más claros del *empfindsamer Stil*, son poco conocidas e interpretadas. Esto me llevó a considerar que el presente proyecto tendría también el interés de dar a conocer esta música en una ejecución apegada a su época.

Para abordar las fantasías, fue esencial hacer un análisis musical de las obras y leer los tratados de la época. Las fuentes más valiosas de información fueron los tres grandes tratados sobre interpretación de mediados del siglo XVIII: los tratados de Johann Georg Leopold Mozart para violín, Johann Joachim Quantz para flauta y, sobre todo, el *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de C. Ph. E. Bach. Resultó una gran fortuna contar con un tratado escrito por el compositor mismo, donde aborda muchos aspectos fundamentales.

Debido a que los tratados arriba mencionados hacen referencia constante a la retórica, también fue necesario acercarme a la visión que se tenía de la música en el siglo XVIII, de la obra musical como un discurso y, por tanto, sujeta a los preceptos de un discurso hablado. Este enfoque, el de la retórica musical, permea las ideas de Quantz, L. Mozart, Mattheson y C. Ph. E. Bach, por lo cual era importante llegar a entender estas referencias.

El presente trabajo consiste de dos partes. La primera brinda información general sobre las fantasías de C. Ph. E. Bach y algunos aspectos interpretativos examinados en su tratado, como afecto, tempo, acentuación, pulso, fraseo, dinámica, articulación, bajo continuo y pedal. La segunda parte aborda dichos elementos en la ejecución de cuatro

fantasías seleccionadas para este trabajo donde se muestra el proceso de toma de decisiones.

## **PRIMERA PARTE GENERALIDADES**

### **1. LAS FANTASÍAS DE CARL PHILIPP EMANUEL BACH**

En la obra musical de C. Ph. E. Bach se encuentran diecinueve fantasías para instrumento de tecla solo (incluyendo la Fantasía y Fuga H 75.5), y una con acompañamiento de violín (H 536) basada en la Fantasía en Fa sostenido menor H 300. La estructura de todas estas obras es muy variada; además, unas son muy extensas como la Fantasía en Mi bemol mayor H 348 y otras como la H 223 en Sol mayor, son muy cortas. Sin embargo, el compositor hace una distinción importante y divide sus fantasías entre las que tienen barras de compás y las que no tienen barras de compás. A estas últimas las llama *fantasías libres*, y son el centro del presente trabajo.

Las fantasías fueron compuestas entre 1749 y 1787, durante el tiempo que C. Ph. E. Bach pasó al servicio del rey de Prusia, Federico II el Grande (1740 a 1768), al igual que durante su estancia en Hamburgo (1768 a 1788). Para situar las fantasías en la vida del compositor, es útil hacer un breve recuento de su situación durante esos años.

En el periodo al servicio del rey Federico II, C. Ph. E. Bach estuvo principalmente en Berlín, donde cumplía las actividades de profesor de instrumentos de tecla y composición, músico de cámara y clavecinista. Sin embargo, su rivalidad con el compositor y flautista J. Quantz, músico favorito del rey, propició una situación de constante conflicto para C. Ph. E. Bach (Christoph Wolff, *et. al.* 1997: 257-258). El compositor, entonces, buscó distanciarse de la corte y se acercó a los círculos musicales privados de Berlín, donde sus méritos fueron apreciados por la princesa Anna Amalia de Prusia (hermana de Federico el Grande) y Johann Philipp Kirnberger. Después en 1758, debido a la Guerra de los Siete Años, Berlín fue invadida por los rusos y C. Ph. E. Bach se vio obligado a trasladarse a

Zerbst; realizó una breve visita a Mecklenburg en Strelitz y al finalizar la guerra regresó a Berlín. Finalmente, en 1768, C. Ph. E. Bach logró obtener el permiso del rey para dejar el servicio de su corte y ocupar el puesto de director de música sacra en Hamburgo.<sup>1</sup> En este lugar organizaba la actividad musical de las cinco iglesias principales y guiaba la vida de conciertos de esta ciudad, además de ser responsable de la enseñanza en la *Hamburg Lateinschule* (Escuela Latina de Hamburgo).<sup>2</sup>

Cabe señalar que tanto Berlín como Hamburgo eran centros culturales de gran vitalidad donde concurrían músicos, artistas e intelectuales. Por tanto las fantasías fueron escritas en un ámbito de gran actividad e intercambio estético y cultural. Además no hay que olvidar que es el momento de la Ilustración, movimiento cultural y europeo el cual siguiendo a William Fleming<sup>3</sup> se puede resumir en lo siguiente:

En la Ilustración cabe encontrar la continuación del racionalismo del siglo XVII; comenzaron a escucharse voces de un renacimiento de lo clásico, y nuevos brotes emocionales se advirtieron en la importancia concedida a la sensibilidad y en el movimiento de “Tormenta e Impetu”[...] La Ilustración es un término amplísimo bajo el cual es posible agrupar tendencias como el espíritu de invención e investigación científica, el movimiento enciclopedista, un criterio optimista del mundo y la creencia del progreso, esclarecer por la luz de la inteligencia los problemas de la vida, substituir las costumbres y la tradición por la razón y dudar de todo (Fleming 1989: 279).

Todo esto giraba alrededor de las fantasías de C. Ph. E. Bach, pero ya centrándome en estas obras, es importante considerar su relación con la improvisación. Para C. Ph. E. Bach este era un elemento central en el quehacer del músico, incluso muchos lo consideran como la máxima autoridad en improvisación sobre instrumentos de tecla durante el siglo XVIII en Alemania. En su renombrado *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*

---

<sup>1</sup> Este puesto lo tomó sustituyendo a G. Ph. Telemann quien murió en Junio de 1767.

<sup>2</sup> Christoph Wolff, *et al.* "Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accedido Enero 19, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg12>.

<sup>3</sup> William Fleming en 1945 fue profesor asociado de Bellas Artes en la Universidad de Syracuse. Además fundó el Departamento de Bellas Artes, se convirtió en su primer presidente y obtuvo el nombramiento de Profesor Emérito en 1975.

(*Ensayo sobre la verdadera manera de tocar instrumentos de tecla*)<sup>4</sup> hay un capítulo dedicado específicamente a esta práctica y es revelador que en él utiliza el término improvisación como sinónimo de fantasía libre. Sus fantasías, entonces, se pueden considerar como ejemplo escrito de sus famosas improvisaciones. Un testimonio de la importancia de la improvisación para C. Ph. E. Bach y la relación de ésta con las fantasías se encuentra en una carta que escribe a Johann Gottlob Immanuel Breitkopf sobre la publicación de su colección *für Kenner end Liebhaber* de música para teclado que incluye seis fantasías. En la carta menciona algunas de las razones de su interés en publicar este material: “de modo que, después de mi muerte, pueda ser visto lo que yo era como improvisador [“*Fantast*”]” (Matthew William Head 1995: 8).

Además de su cercanía con la improvisación, también es necesario tomar en cuenta que, más que cualquier otro género, las fantasías marcan la relación de C. Ph. Bach con el *empfindsamer Stil*, el “estilo sensible” o “estilo de la sensibilidad”, donde la emoción se valora por encima de todo y el objetivo consiste en lograr una expresión íntima, sensible y subjetiva.<sup>5</sup> Esta corriente floreció principalmente en el norte de Alemania y uno de sus máximos representantes es precisamente C. Ph. E. Bach. En su tratado, el compositor dice que para comunicar las emociones “es principalmente en improvisaciones o fantasías que el tecladista puede dominar mejor los sentimientos de su audiencia” (Bach 1778: 152); y así como las emociones en nosotros cambian constantemente, de la misma manera en el *empfindsamer Stil* son característicos los cambios bruscos y frecuentes de carácter en una misma obra musical. Algunas de las fantasías libres, por ejemplo, tienen una estructura multiseccional donde cada parte es totalmente diferente de las otras en carácter; es decir, se

---

<sup>4</sup> Todas las traducciones del presente trabajo son propias.

<sup>5</sup> Daniel Hertz y Bruce Alan Brown. "Empfindsamkeit." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accesado Abril 19, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08774>.

encuentra un contraste de textura muy marcado entre cada sección, o bien, mientras algunas secciones son lentas con personalidad cantáble y expresiva, otras reflejan furia y vigor por medio de pasajes rápidos.

Otro recurso central de este estilo es el uso del recitativo instrumental, que consiste en imitar las inflexiones naturales de la voz con el instrumento. Según comenta C. Ph. E. Bach, esta melodía declamada es el aspecto musical más importante para dominar los sentimientos de su audiencia. Los recitativos instrumentales aparecen sobre todo en las fantasías libres y pueden interpretarse con mucha libertad (cambios frecuentes de metro y *tempo*) debido a la ausencia de barras de compás (Bach 1778: 153).

La fantasía, entonces, fue la forma de expresión más íntima de C. Ph. E. Bach y la preferida para poner en práctica los preceptos del *Empfindsamkeit*. El compositor escribió la Fantasía en Fa sostenido menor, Wq. 67 titulada *C. P. E. Bachs Empfindungen* (Sentimientos de C. Ph. E. Bach) en 1787, un año antes de su deceso. Peter Schleuning considera que en esta obra se encuentran plasmados los sentimientos del compositor en la proximidad a su muerte (Schleuning 1973: 277-83). Al respecto, C. Ph. E. Bach dice “fue escrita simplemente para mí”, es decir, con la intención de expresar sus propios sentimientos profundos (William S. Newman 1965: 371).

Como ya se mencionó, este trabajo está centrado en las fantasías libres de Bach, pero con el propósito de ponerlas en contexto, conviene examinar brevemente las fantasías escritas con barras de compás. C. Ph. E. Bach compuso ocho fantasías de este tipo, las cuales presentan gran variedad de estructuras y la mayoría de ellas están escritas con fluctuaciones moderadas en cuanto a *tempo*, modulación y disposición de ideas. Su pulso es generalmente regular, se desplazan a tonalidades cercanas y las ideas musicales no presentan grandes contrastes ni inestabilidades, a excepción de la fantasía en Si bemol

mayor H 289 que, a pesar de tener barras de compás, tiene las características de una fantasía libre.

Todas se encuentran estructuradas de acuerdo con formas musicales específicas de la época. Por ejemplo, las pequeñas fantasías H 195 y H 224 en Re menor, y H 223 en Sol mayor recuerdan a un *solfeggio*, es decir, un ejercicio de entrenamiento técnico, en este caso para teclado. La mano derecha contiene pasajes vistuosísticos de escalas, acordes quebrados y saltos melódicos, mientras que la mano izquierda realiza un bajo continuo sencillo.

La Fantasía y Fuga H 75.5 tiene dos partes. La primera de extensión muy corta presenta una melodía cantáble con acompañamiento y material en estilo improvisado (arpeggios, escalas y acordes) a manera de fantasía libre. La segunda parte es una fuga a tres voces.

La Fantasía H 291 tiene forma rondó, ABACA, con un estribillo agitado y alegre en 2/4 que se alterna con episodios lentos (*Andante* y *Larghetto sostenuto*), donde el primero de éstos hace un cambio de compás a 3/4. Por otro lado la Fantasía H 146 en Si bemol mayor de acuerdo a los escritores de mediados y finales del siglo XVIII se podría considerar una obra al estilo sonata descrita por Schulz y Koch,<sup>6</sup> ésta se caracteriza por frases cortas simétricas, cadencias frecuentes, melodía muy ornamentada y numerosas figuras cortas rítmicamente muy complejas, muy similar al estilo Rococó (Johann Abraham Peter Schulz y Heinrich Christoph Koch en Head 1995: 28).

Finalmente la Fantasía H 144 en Re mayor tiene estructura ternaria A-B-A'. Las dos secciones A y A' son rápidas y alegres, mientras que la sección central B tiene un aire tranquilo.

---

<sup>6</sup> Schulz fue un músico y compositor alemán (1747-1800).

Koch fue un musicólogo y lexicógrafo alemán (1749-1816).

En cuanto a las fantasías libres, existen doce; de las cuales cinco no tienen barras de compás de principio a fin y siete alternan secciones sin barras con secciones con barras de compás. Como se vio, las fantasías libres, más que ninguna otra forma, plasman las improvisaciones de C. Ph. E. Bach. Por sus comentarios en el tratado, se sabe que estas fantasías son improvisaciones que C. Ph. E. Bach escribe con el fin pedagógico de mostrar la manera en que el material musical puede ser desarrollado; es de notar la cantidad de recomendaciones encontradas en el último capítulo de su tratado dedicado a la composición, donde ejemplifica con un par de fantasías.

En las fantasías libres generalmente se encuentran marcados al inicio de la partitura los signos 4/4 o C; sin embargo, el mismo C. Ph. E. Bach dice que están escritas sin barras de compás para expresar mejor los afectos o emociones (que explicaré más adelante) y tener mayor libertad en la interpretación (Bach 1778: 153). Por su relación con la improvisación, se caracterizan por hacer uso de cambios de compás y modulaciones a tonalidades muy lejanas; o bien, algunas veces aparentan desplazarse a regiones tonales predecibles para después alejarse en otra dirección logrando así lo que él llama “progresiones engañosas” (Bach 1778: 163). Algunas de las fantasías libres están de principio a fin en este estilo libre improvisado, pero en algunas otras se enmarca, entre secciones libres, otra sección con barras de compás, dando como resultado en algunos casos la forma A-B-A’ propia del aria o de la estructura de la sonata compuesta de movimientos rápido-lento-rápido. Por ejemplo, la Fantasía en Mi bemol mayor H 277, de la que hablaré más adelante, presenta las secciones *Allegro di molto-Poco Adagio-Allegro*.

Las fantasías con frecuencia presentan secciones contrastantes de *tempo* y carácter. C. Ph. E. Bach dice que las fantasías libres “consisten en una variedad de progresiones armónicas expresadas en muchísimas maneras de figuración y motivos” (Bach 1778: 430).

En el último capítulo de su tratado examina diversas maneras de elaborar un bajo continuo por medio de acordes, escalas, arpeggios, imitación de voces, recitativos, manos intercaladas y progresiones mezcladas con semitonos, *acciaccaturas*, repeticiones o notas extrañas al acorde. Todos estos elementos se construyen tanto sobre las relaciones armónicas naturales y usuales como sobre relaciones cromáticas y se encuentran claramente utilizados en sus obras. Por ejemplo, el inicio de la Fantasía en Mi bemol mayor H 339 (figura 1) muestra algunos de los elementos arriba mencionados, como acordes quebrados (*a*) y en bloques (*e*), escalas ascendentes (*c*) y descendentes (*b*), melodías declamadas a manera de recitativos (*f*) y arpeggios (*d*). Asimismo en algunas ocasiones presenta enlaces armónicos comunes (como muestra el cifrado del ejemplo inferior).

Fantasia in E-flat Major

H 348

7

Figura 1

<sup>7</sup> Todos los fragmentos musicales de la Fantasía en Mi bemol mayor H 339 y la Fantasía en Sol menor H 225 se encuentran en el apéndice y están tomados de la colección *Carl Philipp Emanuel Bach, The Complete Works*. Ed. Peter Wollny. The Packard Humanities Institute. Los Altos, California 2006. Sin embargo se observa que en ésta edición respecto a la Fantasía en Mi bemol mayor, tiene la clasificación H 348, mientras que en otras fuentes la he encontrado como H 339.

Figure 1

Se puede observar otros ejemplos en los sistemas 2c al 3d de la Fantasía en Sol menor (figura 2), donde se encuentra una progresión (sistema 2c, letra a), manos intercaladas (d), repeticiones (b y c) y, principalmente en el primer sistema de la figura inferior, enlaces armónicos cromáticos.

Figure 2

Es interesante notar que todas estas características y maneras de elaborar el material armónico no sólo aparecen en las fantasías libres de C. Ph. E. Bach sino también en algunas de sus sonatas, rondós, conciertos y sinfonías (Head 1995: 10).

Para terminar, no se puede encerrar a las fantasías en una sola estructura porque todas presentan diferentes elementos compositivos en todos los sentidos; como se ha visto se encuentra estilo improvisado, rondó, fuga, forma ABA y *solfeggio*. Así mismo algunas son muy regulares en cuanto a *tempo*, modulación y disposición de ideas, mientras que otras son sumamente libres. También respecto a su extensión existen largas y cortas y finalmente algunas son con barras de compás y otras no. Toda esta gama brinda un gran abanico de posibilidades interpretativas.

## **2. EL VERSUCH ÜBER DIE WAHRE ART DAS CLAVIER ZU SPIELEN Y OTRAS**

### **FUENTES**

Para lograr acercarse a los ideales de la interpretación musical en el siglo XVIII se cuenta con varias fuentes de primera importancia que brindan información valiosa de la cual partir. En primer lugar existen tres grandes tratados, todos de mediados del siglo, que se complementan y refuerzan. Ya he mencionado el *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753 y 1762) de C. Ph. E. Bach, un tratado específicamente dirigido a la ejecución en instrumentos de teclado;<sup>1</sup> el *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) de J. Quantz, que, a pesar de ser para flautistas, aborda temas de interés para cualquier intérprete de música del siglo XVIII; y por último, el *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) de L. Mozart, el gran pedagogo del violín.

Para la interpretación de las fantasías libres de C. Ph. E. Bach la fuente principal es, desde luego, el tratado del propio compositor, que permite conocer sus ideas al respecto. Este *Ensayo* se publicó en dos partes (1753 y 1762). La primera pretende instruir al tecladista en el repertorio solista; en palabras de C. Ph. E. Bach, su intención es “enseñar al intérprete a tocar solos correctamente y de este modo ganar la aprobación de los conocedores” (Bach 1778: 28). La segunda parte dirige su atención al acompañamiento artístico sobre un bajo continuo (Bach 1778: 169) y en el último capítulo incluye la estructura de una fantasía libre para ejemplificar cómo se puede desarrollar el material musical sobre dicho bajo continuo. Además cuenta con una sección de 6 sonatas (H 70-75) para mostrar aspectos de composición e interpretación a lo largo de todo su tratado.

Se podría decir que el *Ensayo* reúne y sintetiza tres aspectos formadores de C. Ph. E. Bach: la instrucción que recibió de su padre J. S. Bach, su experiencia como músico al

---

<sup>1</sup> En adelante se usará la designación *Ensayo* para referirse a ésta obra.

servicio del rey Federico II y su relación con figuras musicales importantes de su tiempo (William J. Mitchell 1949: 6-7), y, por lo tanto, es una muestra de las prácticas de interpretación de la primera parte del siglo XVIII. Además, tiene la particularidad de ser el primer texto teórico que toma en cuenta las características del fortepiano (Luca Chiantore 2007: 84). Es interesante notar que este tratado fue conocido por generaciones posteriores y elogiado por grandes músicos como Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven (Mitchell 1949: 2-4).

Por lo general las explicaciones presentadas en el tratado son claras y fáciles de aplicar a las fantasías, pero en otras ocasiones resulta esclarecedor complementar o contraponer las ideas de C. Ph. E. Bach con las de sus contemporáneos. En un primer lugar se tomará a L. Mozart y J. Quantz, los otros dos grandes tratadistas de música del siglo XVIII. Después de manera más secundaria, se citará a Johann Mattheson, Johann George Sulzer, Daniel Gottlob Türk, Saint-Lambert y Johann Andreas Streicher. Por último algunos músicos del siglo XX como Richard Fuller y Howard Ferguson clarificarán algunas ideas respecto a la interpretación de las fantasías.

Además de los tratados y estas referencias, otra fuente primordial de información acerca de la interpretación en esta época es la retórica musical, la concepción de la música como un discurso con las mismas características del lenguaje verbal para lograr convencer y mover las pasiones de su audiencia, tal como lo hace una disertación hablada. Desde el Renacimiento empezó a surgir esta visión que tenía como elemento clave la “teoría de los afectos”,<sup>2</sup> misma que estudiaba cómo se producían y modificaban los distintos estados emocionales humanos. El hecho de que tanto el discurso de oratoria como el discurso

---

<sup>2</sup> El término original es "Affektenlehre", acuñado por Mattheson en su tratado *Der Vilkommene Kapellmeister* de 1739.

musical tuvieran como objetivo el “mover los afectos”, fue central la conformación de la disciplina de la retórica musical que fue dividida en cinco partes preparatorias del discurso:<sup>3</sup>

<i>Inventio</i>	Descubrimiento o invención de las ideas y argumentos que sustentarán al discurso y sus tesis.
<i>Dispositio</i>	Distribución de las ideas y argumentos encontrados en la <i>Inventio</i> , en aquellas partes del discurso donde resulten más propios y eficaces.
<i>Elocutio</i>	Una vez determinadas y distribuidas las ideas, estas son, al fin, verbalizadas.
<i>Memoria</i>	Se refiere a la memorización del discurso y los recursos mnemotécnicos.
<i>Pronuntiatio</i>	Escenificación del discurso.

Como se muestra en el cuadro superior (López 2012: 31), la retórica musical es muy amplia y puede usarse de muchas maneras. En el caso de las fantasías, se podrían analizar desde el punto de vista de cada una de estas partes, sin embargo en la presente tesina solamente me enfocaré en la *pronuntiatio* porque es la parte más usada en los tratados de C. Ph. E. Bach, J. Quantz y L. Mozart; además no estoy proponiendo tanto el análisis del discurso musical sino la manera de llevarlo a la puesta en escena. De esta forma, en la música la *pronuntiatio* tiene que ver, sobre todo, con la interpretación y, por consiguiente, muchos aspectos básicos como *tempo*, acentuación, pulso, dinámica y articulación se rigen por principios retóricos y se encuentran dentro del *Ensayo* de C. Ph. E. Bach, donde sus argumentos de interpretación y composición constantemente ponen en evidencia la relación entre discurso oral y discurso musical. Por ejemplo, en el caso de la acentuación, la visión retórica indica que en un discurso oral no todas las palabras tienen la misma importancia, sino es necesario resaltar algunas para enfatizar determinadas ideas. Del mismo modo, C. Ph. E. Bach hace referencia a destacar sólo las notas importantes en una obra musical. También la retórica musical dice que para mantener la atención de la audiencia y crear

---

<sup>3</sup> Para una historia en síntesis de la retórica, la retórica musical y la teoría de los afectos en relación a ésta, véase López Cano 2012: 39-68.

expectativa es necesaria la sorpresa y la variedad; de esta forma en las fantasías se encuentran muchos elementos que ayudan a lograrlo como melodías fragmentadas, frecuentes y abruptos cambios de dinámica, pasajes con gran diversidad rítmica, silencios inesperados, secciones muy ornamentadas y saltos expresivos por mencionar algunos.

La retórica incluso examina los movimientos del cuerpo, otro aspecto de la interpretación que trata la *pronuntiatio*. Los gestos y movimientos corporales también se estudiaron en los textos clásicos y Quintiliano indica que “hay más impacto cuando las manos se muestran en posiciones diferentes dando infinitas posibilidades para la variedad de expresiones, que si el cuerpo está rígido y recto con poca gracia” (Marco Fabio Quintiliano en Judy Tarling 2005: 106). Del mismo modo C. Ph. E. Bach señala su importancia y sugiere la posición correcta de cuerpo, antebrazos y dedos para evitar tocar con rigidez y gestos desagradables (Bach 1778: 152).

Antes de abordar las diferentes posibilidades interpretativas en la segunda parte de este trabajo, es útil examinar primero aspectos generales de la música, donde el *Ensayo* permite entender la retórica para interpretar las fantasías. Los aspectos de afecto, *tempo*, acentuación, pulso, fraseo, dinámica, articulación, y el uso del pedal se discuten a continuación para establecer algunos lineamientos generales, comunes a la interpretación de todas las fantasías abordadas en este trabajo.

### **Afecto**

En el Barroco, se llamó afectos o pasiones del alma a los estados emocionales (López 2012: 47). C. Ph. E. Bach dice que una buena interpretación depende de la capacidad del intérprete de descubrir y transmitir el afecto (Bach 1778: 148); este determina muchos otros

rasgos de la música. Por eso el paso inicial de una interpretación es precisar el o los afectos predominantes de la pieza a tocar.

El afecto está estrechamente ligado a los temperamentos. C. Ph. E. Bach no dice abiertamente que temperamento usaba, pero todo parece indicar que abogaba por el temperamento igual,<sup>4</sup> a pesar de que su padre J. S. Bach y durante la segunda mitad del siglo XVIII siguen utilizando los buenos temperamentos alemanes como Kirnberger III, Vallotti,<sup>5</sup> entre otros. Esto se puede deducir porque en su música se encuentran tonalidades como Fa sostenido menor o Fa sostenido mayor donde el temperamento igual puede ser una mejor elección. De esta forma todos los teóricos que brindan ciertos afectos a las tonalidades como se verá en cada una de las fantasías de este trabajo, basan sus criterios en los temperamentos, aunque todo esto sea muy discutible.

El afecto no es fácil de definir, es muy complicado y trae grandes problemas. Muchas veces no está completamente claro cuál es el estado emocional que el compositor pretende para cada obra o pasaje musical. También como se mostrará en la segunda parte de este trabajo, entre los autores alemanes del siglo XVIII no todos concuerdan y tienen opiniones distintas sobre algunos puntos. En las fantasías incluso se complica más definirlo debido a que, como ya he mencionado, tienen muchos contrastes de carácter.

Sin embargo, es tan importante que no se puede descartar, ya que C. Ph. E. Bach a lo largo de su tratado constantemente toma como base el afecto para los diferentes aspectos

---

<sup>4</sup> Temperamento igual: La octava se divide en 12 partes o semitonos. Las quintas quedan ligeramente reducidas y las terceras mayores amplias. (Goldáraz 2010: 10)

<sup>5</sup> Kirnberger III: Este temperamento se lleva a la práctica distribuyendo el comma entre las siguientes cuatro quintas: Do-Sol, Sol-Re, Re-La, La-Mi.

Vallotti: En este temperamento basta con afinar justas las quintas del tritono Si ÷ Fa y con quintas igualmente reducidas las del tritono Fa ÷ Si. (Goldáraz 2010: 196 y 200)

interpretativos y por esta razón a pesar de las grandes dificultades que presenta definirlo, por lo menos se debe tener una aproximación de acuerdo con lo que dicen los tratados.

En ocasiones sorprende lo bien que las ideas de, por ejemplo, Johann Mattheson se ajustan al estado emocional de algunas fantasías; en otras ocasiones, sin embargo, los diferentes tratadistas servirán para complementarse unos a otros. También hay casos en que los preceptos generales de los tratados no concuerdan con lo que pasa en el discurso musical y entonces es necesario tomar como guía las características intrínsecas de la música para definir el carácter. En conclusión, no hay ninguna regla precisa para determinar el afecto de una pieza sino que siempre será el resultado de muchos aspectos que se conjuntan, pero todas estas descripciones, imágenes y emociones que se encuentran en los tratados no se pueden descartar y las encuentro muy útiles para la interpretación.

Acerca de las fantasías en particular, se encuentra información interesante en el prefacio de las 6 sonatas (H 70-75) de su *Ensayo* (figura 1). Aquí se observa una lista de afectos dados por el mismo C. Ph. E. Bach a algunos movimientos de sus sonatas. Son seis sonatas, cada una dividida en tres secciones. En la lista, una línea en blanco separa cada obra.

18 Probestücke (in 6 Sonaten) aus dem <i>Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen</i> (C.P.E. Bach)	
1 C-Dur	tranquillamente
2 c-moll	innocentemente
3 G-Dur	con tenerezza
4 d-moll	con spirito
5 B-Dur	nicht angegeben*
6 g-moll	nicht angegeben*
7 A-Dur	cantabile
8 a-moll	lusingando
9 E-Dur	nicht angegeben ( <i>edle Einfalt</i> is apparent)
10 h-moll	grazioso
11 D-Dur	maestoso
12 fis-moll	siciliano/scherzando
13 Es-Dur	nicht angegeben*
14 b-moll	mesto e sostenuto (begrübt, traurig und getragen)
15 F-Dur	amoroso
16 f-moll	nicht angegeben*
17 As-Dur	affettuoso
18 c-moll	fantasie (3-teilig, sonst nicht angegeben)
* no specific affect is given; one has to know how to figure it out for oneself (i.e. key, figures, affective gestures u.a.) RF	

Figura 1

La sonata 6 contiene la Fantasía en Do menor (última pieza del listado), sobre la que C. Ph. E. Bach escribe “*fantasie (3-teilig- sonst nicht angegeben)*”,<sup>6</sup> es decir, Bach califica como fantasía al afecto. Aquí la palabra *fantasie* remite a Mattheson quien también hace referencia a su estado emocional:

Hay otra especie (no sé si decir de melodía musical o de excentricidad), que se encuentra en la música instrumental. Esta es diferente de todas las demás. Se llama fantasía o preludios *fantaisie* [...] y tienen tan poco orden que difícilmente se les puede llamar otra cosa que buenos inventos. Por lo tanto su afecto, es *Einbildung* (Johann Mattheson y Hans Lenneberg 1958: 67).

*Fantasie* y *Einbildung* son dos términos que están muy conectados entre sí, ambos significan fantasía, imaginación o visión fantástica. Es importante recordar esta relación al interpretar las fantasías libres y tener en cuenta que “fantasía” es un afecto. A mi modo de ver, el término imaginación o visión fantástica refiere algo sin límites que puede plasmarse fuera o dentro de la realidad, lleno de movimiento, creatividad e ideas contrastantes.

Así mismo, en ocasiones la partitura incluye expresiones que esclarecen su carácter y C. Ph. E. Bach alaba al compositor que “incluye términos, además de indicaciones de *tempo*, que ayudan y clarifican el significado de la pieza” (Bach 1778: 153-154). También, otra fuente que sirve de apoyo para determinar el afecto es el libro *Affect and Rhetoric in Music* de Johannes Mattheson,<sup>7</sup> donde habla de las tonalidades y las formas desde el punto de vista del afecto.

No obstante, hay otras fantasías que no cuentan con ninguna indicación. En este caso se puede tener una guía nuevamente por las 6 sonatas que mencioné anteriormente (figura 1); como se observa hay algunas piezas con la frase *nicht angegeben* (no especificado), que tienen un asterisco enlazado a los últimos dos renglones, aquí aparece un

---

<sup>6</sup> Fantasía (3-pieza, no se especifique lo contrario).

<sup>7</sup> *Rhetorik und Affektenlehre bei Johann Mattheson*.

comentario de Richard Fuller<sup>8</sup> que se puede traducir así: “ningún afecto específico es dado; uno tiene que saber averiguarlo por sí mismo (es decir, tonalidad, figuras, gestos afectivos, entre otros)”. Este comentario es interesante porque señala la necesidad del intérprete de estar atento a los diferentes elementos de la partitura para determinar el afecto de lo que se está tocando, y la posibilidad de hacerlo a partir de la música misma.

### ***Tempo***

De acuerdo con el *Ensayo*, las expresiones italianas escritas en la partitura se refieren al afecto y *tempo*, por tanto, debido a que los dos están íntimamente relacionados, éstas darán buena pauta para determinar la velocidad. No obstante, siempre será necesario tomar en cuenta el contenido general, notas rápidas y pasajes de una obra (Bach 1778: 151). Todas las secciones libres de las fantasías siempre tendrán un pulso rápido debido al contenido de figuras cortas (dieciseisavos, treintaidosavos y/o sesentaicuatrosavos) y títulos italianos que siempre refieren *tempi* veloces como *Allegro*, *Presto* y sus derivados (*Prestissimo*, *Allegro di molto*, *Allegretto*, entre otros). A propósito de esto C. Ph. E. Bach dice que “las lecciones en Sol y Fa menor y la Fantasía en Do menor, deben ser interpretadas con la mayor rapidez, pero a la vez tan claramente como sea posible” (Bach 1778: 148). Aunque el compositor hace referencia a una fantasía en particular, considero que es apropiado aplicar la misma intención a todas las secciones libres que contienen notas cortas.

Por otro lado Johann George Sulzer y Daniel Gottlob Türk,<sup>9</sup> medianamente contemporáneos de C. Ph. E. Bach, también examinan la interacción entre título de *tempo* y valores de notas para elegir una determinada velocidad, pero agregan un elemento más: el

---

<sup>8</sup> Richard Fuller (1947) es un pianista y fortepianista estadounidense.

<sup>9</sup> *Allgemeine Theorie der Schönen Kunste* (1771-1774) de Johann George Sulzer.

*Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* (1789) de Daniel Gottlob Türk.

compás. Ambos consideran los compases de 4/2 y 2/2 propios de *tempi* pesados y más lentos; 4/8 y 2/8 indican pulsos sumamente ligeros y veloces y 4/4 denota una velocidad moderada (Sulzer y Türk en Rosenblum 1991: 306). Dado que todas las fantasías libres de C. Ph. E. Bach están en un compás de 4/4 o C, la clasificación de Sulzer y Türk parece reforzar lo que indica C. Ph. E. Bach. Estos pasajes de notas rápidas de las secciones libres de las fantasías, entonces, se tendrían que ejecutar a una velocidad rápida moderada, de tal manera que fuera posible pronunciar claramente cada sonido.

Mientras que J. Quantz y L. Mozart son muy específicos respecto a la manera de cómo considerar el *tempo* más adecuado, C. Ph. E. Bach da sólo referencias generales. No obstante esta actitud relajada de C. Ph. E. Bach hacia la elección del grado de velocidad, existen varios puntos que considero deben examinarse. Y, aunque durante esta época no había una especificación precisa del metrónomo, ya que el pionero en marcarlo dentro de sus obras musicales fue Ludwig van Beethoven, considero interesante proponer velocidades con marcas de metrónomo para sugerir un *tempo* con mayor precisión y objetividad.

Así mismo también es importante tomar en cuenta que C. Ph. E. Bach dice “soy muy consciente de que todas las maneras de ejecución pueden ocurrir a cualquier *tempo*” (Bach: 1778: 149). Esta cita deja claro que el compositor da libertad al intérprete para tocar la obra al *tempo* que guste, pero considero que esto debe hacerse con una sólida justificación que tenga claro el resultado deseado en la interpretación.

### **Acentuación**

En el caso de la acentuación es imprescindible el uso de la retórica: así como en un discurso oral no todas las palabras se recitan con la misma intensidad, sino algunas deben tener más énfasis para evitar la monotonía y hacer el discurso más atractivo, de la misma manera, C.

Ph. E. Bach advierte no cometer el error de algunos oradores que tratan de colocar un acento impresionante en todas las palabras, teniendo como resultado un discurso monótono y por consiguiente incierto (Bach 1778: 81). Este concepto es generalizado en la época. C. Ph. E. Bach habla de notas brillantes por sí mismas y adornos que sirven para enfatizar la importancia de ciertas notas, pero sólo brinda algunos argumentos generales sobre los sonidos que deben acentuarse, sin detallar específicamente cuáles son. J. Quantz usa los términos “notas buenas” y “notas malas” (Quantz 1752: 152), mientras que L. Mozart habla de saber dónde introducir *forte* y *piano* brindando varios ejemplos (Mozart 1756: 218-221). Desde luego la métrica determina la jerarquía de las notas dentro del compás y, como regla general, debe enfatizarse el tiempo fuerte; sin embargo, hay otros factores que afectan la acentuación. Por ejemplo, una nota es importante cuando es una síncopa o cuando provoca disonancia debido a que no pertenece al acorde o tonalidad; también debe acentuarse cuando es la nota más aguda de un discurso musical; o al tener una duración larga intercalándose o interrumpiendo un pasaje rápido de figuras cortas como dieciseisavos o treintaidosavos.

Estas notas importantes se enfatizan de diferentes maneras, que, sintetizando lo que indican nuestros tres tratados principales, puede ser mediante la articulación, los acentos de peso, el uso de la agógica y la realización de ornamentos.

De acuerdo con Robert Donington,<sup>10</sup> el acento mediante la articulación (figura 2) implica que la nota anterior a la que se quiere enfatizar debe tocarse corta (*staccato* o *portato*). Este acento es muy socorrido, sobre todo en el clavecín, donde no pueden hacerse cambios dinámicos de una nota a otra. Respecto al acento de peso se realiza dejando caer el peso sobre la nota principal y logrando así que ésta sea más fuerte que los demás sonidos

---

<sup>10</sup> Donington fue un musicólogo e instrumentista británico (1907-1990).

del discurso musical. El acento agógico se efectúa con una leve prolongación de la nota, por ejemplo, para enfatizar el inicio de una nueva frase o sección, o para extender un poco la duración del primer sonido de una nueva idea musical (Donington 1992: 495-498).

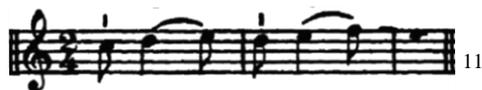


Figura 2

Finalmente respecto a los adornos, hay un capítulo muy importante en el *Ensayo* donde C. Ph. E. Bach discute y explica con gran detenimiento los tipos de ornamentación en los distintos contextos musicales<sup>12</sup> y los divide en dos grupos. Los del primer grupo están indicados por signos convencionales o por unas pocas notas pequeñas; en el segundo están los que carecen de signos y consisten de muchas notas breves” (Bach 1778: 80). Dentro de las fantasías se encuentran todos los casos. Por ejemplo, en el inicio de la sección central de la Fantasía en Fa mayor H 279 (figura 3) se observan los signos convencionales (letras *d*, *f*), pequeñas notas (letra *b*) y muchas notas breves (letra *c*).

Figura 3

13

<sup>11</sup> Esta imagen está tomada del *Versuch einer gründlichen Violinschule* de Johann Georg L. Mozart. 1956: 80.

<sup>12</sup> Los adornos no serán el enfoque de este trabajo, pero para no dejar en el aire este tema, más adelante en la Fantasía en Mi bemol mayor H 339 mostraré un ejemplo.

<sup>13</sup> Todos los fragmentos de la Fantasía en Fa mayor H 279 de C. Ph. E. Bach se encuentran en el apéndice y están tomado de la quinta colección: *Dos sonatas, dos rondós y dos fantasías Wq. 59 EB 4405*, edición

El adorno *b* da énfasis al tiempo fuerte, mientras que las notas breves en *c* y *d* destacan el inicio de una nueva semifrase; por último, el adorno en *f* resalta el cierre de la primera frase.

### **Pulso**

Dentro de su *Ensayo* C. Ph. E. Bach habla en numerosas ocasiones, de la importancia de tener un *tempo* flexible al tocar; incluso llega a decir que “algunas violaciones intencionales del pulso son con frecuencia excepcionalmente hermosas” (Bach 1778:150). Todo esto se refiere a lo que hoy se conoce como agógica.

También el compositor da sugerencias generales y recomienda no abusar de cambios de pulso cuando menciona que “en una interpretación afectuosa, el intérprete debe evitar retardos frecuentes y excesivos que tienden a hacer el *tempo* arrastrado” (Bach 1778: 161); o bien señala cuándo es mejor alterar el pulso diciendo que “retardar ataques se ajusta mejor a los *tempos* lentos o moderados que a los muy rápidos” (Bach 1778: 160).

Así mismo C. Ph. E. Bach sugiere relajar la velocidad al indicarse una *fermata* expresiva de languidez, ternura o tristeza, igualmente en el inicio de una cesura o cuando un pasaje en modo mayor se repite en menor. También recomienda prolongar por razones afectivas, la duración de ciertas notas o silencios más allá de su valor escrito, como por ejemplo en la última o primera nota de una frase o sección. Además dice que “cada transposición puede ser efectivamente interpretada acelerando gradualmente y gentilmente, y posteriormente *ritardando*” (Bach 1778: 161), es decir, la transposición se refiere a un patrón rítmico melódico y armónico que se repite a un nivel más alto o más bajo, lo que

ahora se llaman progresiones. En esta última cita C. Ph. E. Bach sugiere interpretar cada transposición o cada patrón de una progresión, acelerando poco a poco la velocidad y posteriormente retardando la velocidad.

A pesar de la importancia de modificar el pulso, C. Ph. E. Bach nunca lo indica en la partitura de las fantasías con términos como *acelerando*, *ritardando* o sus equivalentes, por lo que sus sugerencias en el *Ensayo* se vuelven especialmente importantes para abordar estas piezas.

Un caso particular de la modificación del pulso es el *tempo rubato*, especialmente pertinente en la interpretación de las fantasías libres. C. Ph. E. Bach dice que hay ciertos pasajes donde hay un mayor número de notas (o un número menor de ellas) de las que debiera haber en el compás o en una parte del compás; esta distorsión indica el *tempo rubato*, donde el intérprete tiene que repartir estas notas de una manera uniforme mientras la otra mano sigue un pulso regular (Bach 1778: 161). Este tipo de pasajes, con notas que faltan o notas de sobra, aparecen con frecuencia en las fantasías libres, especialmente en los pasajes de recitativo donde se encuentran más o menos notas (octavos, dieciseisavos, treintaidosavos o sesentaicuatrosavos) de las que debería de haber en un compás. Por ejemplo, en el inicio de la Fantasía en Sol menor (figura 4), el número de sesentaicuatrosavos en el primer sistema no corresponde a un compás de 4/4, sin embargo deben tocarse dentro de un pulso regular y al mismo tiempo de manera muy libre, cómo en un recitativo, con ciertas flexibilidades de *tempo*. Más adelante se verá este pasaje con mayor detenimiento.

Fantasia in G Minor

Wq 117/13

Allegro moderato

Figura 4

Finalmente, también cabe señalar que algunas veces aparece en la partitura un *acelerando* ya escrito por el compositor, un pasaje donde hay una secuencia de negras, luego octavos y después dieciseisavos; es importante reconocer un pasaje así como un *accelerando* para modificar el pulso y darle mayor realce.

### **Fraseo**

El fraseo se refiere a la agrupación de notas en fragmentos coherentes y a la separación de estos fragmentos entre sí; es decir, así como en un texto escrito existen distintos tipos de puntuación para separar ideas, también en el discurso musical hay diferentes elementos que concluyen y separan las ideas musicales. Saint-Lambert<sup>14</sup> hace una interesante analogía entre texto y música:

La melodía de una pieza de música es una unidad completa que siempre está compuesta de varias secciones. Cada sección se compone de cadencias que tienen un significado completo y son las oraciones de una melodía. Las cadencias frecuentemente están compuestas de frases, las frases de compases, los compases de notas. Así, las notas corresponden a las letras, los compases a las palabras, las cadencias a oraciones, las secciones a partes, y el todo al todo (Saint-Lambert en Judy Tarling 2005: 138).

De la misma manera, en la fantasía las secciones están marcadas con los títulos de *tempo* en la partitura o por cambios contrastantes de textura y carácter; las oraciones son pasajes que terminan en cadencias; las frases corresponden a las frases y así sucesivamente. Esta comparación sirve para decir que no todas estas partes tienen la misma importancia y por tanto unas deben ser más destacadas que otras; es decir, existe una jerarquía donde las secciones principales se refieren a las más grandes y por esta razón su final e inicio deberá ser muy marcado, mientras que las más pequeñas pasarán más inadvertidas.

---

<sup>14</sup> Saint-Lambert fue un clavecinista, pedagogo y compositor francés activo en París alrededor de 1700.

Cabe indicar que en la música las cadencias son la forma principal de dividir el discurso. Como ya señalé, una de las maneras que C. Ph. E. Bach sugiere para marcar estos finales de frase es mediante un *ritardando*, o bien, prolongando la última nota y/o silencio de cada sección (Bach 1778: 160 y 161). Así, dentro de las fantasías se encuentran numerosas cadencias donde se puede retener el *tempo* poco a poco, prolongar notas y silencios entre cada idea, o como es bien sabido, realizar pausas o respiraciones para lograr el fraseo. Sin embargo, debido a esta riqueza se debe estar atentos a no caer en el exceso y hacer que el *tempo* sea arrastrado, tal como lo advierte C. Ph. E. Bach en su *Ensayo* (Bach 1778: 161). Por tanto, para lograr un equilibrio es importante tener en mente las distinciones de Saint-Lambert anteriormente citadas. Más adelante en la Fantasía en Mi bemol mayor H 277 se analizará un ejemplo en la sección central.

### **Dinámica**

En las fantasías de C. Ph. E. Bach muchas veces aparecen indicaciones de dinámica. Sin embargo, no siempre están marcadas con el mismo cuidado; mientras algunas tienen la dinámica exageradamente detallada, como la H 75 en Do menor o la H 300 en Fa sostenido menor que contienen algunos pasajes con indicaciones hasta para cada nota o mano, hay otras fantasías que, por el contrario, contienen muy pocas o ninguna marca de matices, como la H 279 en Fa mayor o la H 224 en Re menor.

En el *Ensayo* aparece la siguiente información respecto a la dinámica:

P. significa *piano* o suave; dos o más de estas letras juntas denotan una mayor suavidad. M. F. significa *mezzo forte* o medio fuerte. F significa *forte*; para denotar un mayor sonoridad dos o tres de estas letras son colocadas juntas [...] No es posible describir los contextos apropiados para *forte* y *piano* ya que por cada caso previsto incluso en la mejor regla habrá la excepción. Un efecto particular de estos matices depende del pasaje, contexto y compositor (Bach 1778: 162-163).

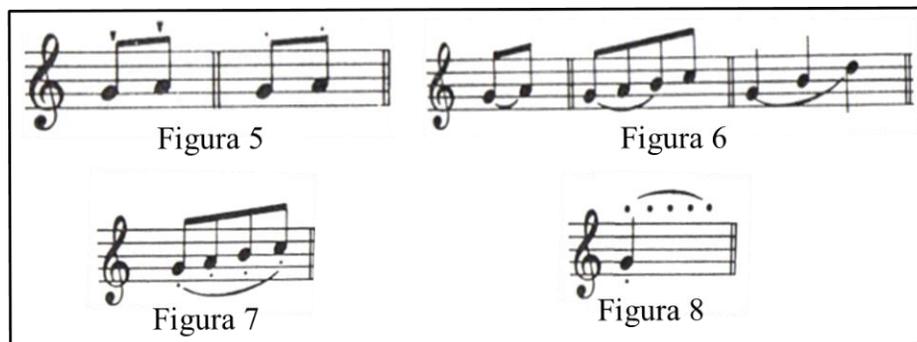
El comentario anterior es interesante sobre todo por la parte final donde queda claro que la dinámica, aun la marcada por el compositor, está sujeta al contexto. Esto implica que las diferentes marcas dinámicas que se encuentran en la partitura no siempre son definitivas ni se tocan de manera literal, sino que es necesario estar muy atentos al contexto de cada obra o pasaje para saber qué tan fuerte, suave o exagerado puede ser un *forte*, *piano*, *diminuendo* o *crescendo* respectivamente, así como en qué momento utilizarlos. En la propuesta de interpretación para cada fantasía examinaré algunos ejemplos.

### **Articulación**

Las fantasías de C. Ph. E. Bach tienen diferentes símbolos para señalar el tipo de articulación que debe realizarse. Además dentro del *Ensayo* se encuentran indicaciones para *staccato*, *legato*, y *portato* como se muestra a continuación (Bach 1778: 154-157). El *staccato* se representa por una serie de cuñas o puntos localizados encima de las notas (figura 5); *legato* por ligaduras (figura 6); y *portato* por una combinación de ambos símbolos (figura 7). El *Ensayo* menciona también el *vibrato*,<sup>15</sup> una cualidad de sonido que tiene relación con la articulación y es propio solamente del clavicordio. Éste consiste en mantener y agitar ligeramente el dedo después de golpear la tecla y se encuentra marcado al igual que el *portato*, por una serie de puntos y una ligadura, sólo que para diferenciarlo del anterior se encuentra escrito sobre una sola nota (figura 8).

---

<sup>15</sup> En alemán *Bebung*.



16

Todos estos símbolos están presentes en las fantasías, pero hay muchos otros pasajes donde no hay ninguna indicación y es necesario tomar en cuenta las sugerencias que aparecen en el *Ensayo*, para abordar la articulación de estas partes. Por ejemplo, el compositor dice:

En general la vivacidad de los *allegros* se expresa en notas separadas y la ternura de los *adagios* por notas amplias, ligadas. El intérprete debe tener en mente que estos rasgos característicos de *allegros* y *adagios* deben ser considerados incluso cuando una composición no está marcada de esta manera (Bach 1778: 149).

También, el movimiento de la melodía da pauta para la articulación:

Las notas *staccato* aparecen principalmente en pasajes de saltos y tiempos rápidos (Bach 1778: 154) [...] Las notas *legato* aparecen sobre todo en pasajes de grados conjuntos y en tiempos lentos o más moderados (Bach 1778: 155).

Una vez más, se constata que, ante todo, el contexto debe ser tomado en cuenta para decidir la articulación.

## Pedal

En este apartado me centraré específicamente en el pedal de resonancia o pedal de sostén propio del fortepiano. Respecto a éste, no existe ninguna notación musical dentro de las fantasías, sin embargo con base en los criterios adquiridos de la experiencia interpretativa se puede considerar un pedal escrito en algunos acordes quebrados donde el compositor

<sup>16</sup> Estas figuras provienen del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de C. Ph. E. Bach (1778: 154-156).

indica dejar tenidas las notas como muestra el siguiente fragmento de la Fantasía en Sol menor H 225 que se encuentra al inicio del sistema 2b (figura 9). Esta indicación provoca resonancia en todos los sonidos tal como lo hace el pedal de sostén.



Figura 9

Hay constancia de que C. Ph. E. Bach prefería la sonoridad del fortepiano sin el efecto del pedal. El tratado dice:

El registro sin pedal del fortepiano es el más placentero y, una vez que el intérprete aprende a observar las precauciones necesarias ante sus reverberaciones, será el más agradable para la improvisación (Bach 1778: 431).

El párrafo anterior muestra el gusto que tenía C. Ph. E. Bach por una sonoridad sin la reverberación extra propia del pedal de sostén, sin embargo tampoco se va al extremo diciendo que no debe usarse, ya que es un recurso propio del fortepiano. Incluso menciona la necesidad de aprender “las precauciones necesarias ante sus reverberaciones”. Esto lleva a concluir que se puede usar el pedal pero de manera cautelosa.

Otro aspecto que refuerza esta idea de colocarlo limitadamente, son las características de los tres tipos de instrumento de tecla existentes durante el periodo de composición de las fantasías (1749 a 1787): clavicordio, clavecín y fortepiano, siendo este último el único con pedal de resonancia. Durante esta época el clavecín gozaba de gran éxito, mientras el fortepiano apenas empezaba a desarrollarse (Alfredo Casella 1942: 20-24). Sin embargo, de

acuerdo con Malcolm Bilson, en el siglo XVIII no eran muy diferentes entre sí y parecían dos versiones del mismo instrumento (Bilson 1989: 226). Por otra parte, el clavicordio, según Hans-Günter Ottenberg, era el instrumento favorito de C. Ph. E. Bach (Ottenberg en Mary Brenneman 2002: 41) y no contaba con reverberación extra porque, como se mencionó antes, no tenía el recurso del pedal. Por lo tanto, debido a la preferencia por los instrumentos sin pedal de resonancia y la similitud de uno de estos con el fortepiano, se puede inferir una preferencia por un sonido más bien ligero que refuerza la idea mencionada arriba de utilizar poco el pedal.

Los estudios sobre el uso del pedal en compositores cercanos a C. Ph. E. Bach también brindan información que permite poner en un contexto más amplio su empleo en la interpretación de las fantasías. Siguiendo a Sandra P. Rosenblum,<sup>17</sup> dentro de toda la obra de Haydn aparecen solamente dos marcas de pedal en su Sonata en Do mayor, Hob. XVI/50, donde escribe la frase *Pedal abierto* en los cc. 73 y 120. Por su parte Howard Ferguson<sup>18</sup> menciona:

Mozart se interesó vivamente por el mecanismo del pedal de los pianos Stein y es evidente que estaba acostumbrado a usarlo, a pesar de lo cual en su música no se encuentra ni una sola indicación de pedal (Ferguson 2006: 177).

Estas referencias tan escasas acerca de la aparición de marcas de pedal en las composiciones de ambos músicos no quiere decir que no usaran el pedal. Al contrario, Ferguson menciona que tanto Mozart como Haydn aprovecharon al máximo su efecto por ser una parte esencial del instrumento, solo que omitieron indicarlo en la partitura. Es hasta años más tarde que las indicaciones del uso del pedal se vuelven usuales, puesto que en la

---

<sup>17</sup> Actualmente es presidenta del Comité de Musicología de la Asociación de profesores de Piano de Nueva Inglaterra.

<sup>18</sup> Howard Ferguson (1908-1999) fue un compositor y musicólogo británico.

música de Muzio Clementi y Beethoven es donde las marcas de pedal aparecen con mayor frecuencia (Ferguson 2006: 177).

Estas referencias respecto al pedal son lo más cercano que se tiene a las fantasías (1749-1787) y al *Ensayo* (1753-1762) de C. Ph. E. Bach, sin embargo todas son posteriores. La sonata de Haydn Hob. XVI/50 fue compuesta entre 1794-1799; todavía más lejos del *Ensayo* de C. Ph. E. Bach está la primera composición de Beethoven Op. 1 que data de 1792 y los dos tratados de Clementi (*Introduction to the Art of playing on the Piano Forte* de 1801 y *Gradus ad Parnassum* publicado en 1817 y 1826). Por lo tanto, aunque dan ciertas pautas, las herramientas principales para la interpretación del pedal en las fantasías seguirán siendo los tratados del siglo XVIII de L. Mozart, J. Quantz y C. Ph. E. Bach, la estructura del discurso musical y las marcas del compositor dentro de la partitura.

De esta forma, como ya mencioné primeramente se puede sugerir evitar el pedal a través de pasajes largos aun cuando la armonía parezca permitirlo, y así lograr la sonoridad sin pedal preferida por C. Ph. E. Bach. Por otro lado, para reforzar se podrá utilizar las marcas de dinámica, las notas importantes o los acentos, respetando siempre la articulación escrita, el fraseo y cuidando de no distorsionar la textura del discurso musical. También puede servir para intensificar los contrastes bruscos de carácter tan frecuentes en las fantasías. Por ejemplo el cambio abrupto de un pasaje rápido y furioso en *forte* a un fragmento *cantabile* en *piano* puede reforzarse con un cambio de color o de atmósfera en alguna de las dos partes mediante el pedal. Finalmente, también se pensará en el registro, ya que los sonidos graves, a diferencia de los agudos, producen más armónicos y por tanto el pedal debe utilizarse en menor medida en esta zona baja. Considerar todos estos puntos es lo que interpreto como tomar las “precauciones necesarias” mencionadas por C. Ph. E.

Bach en la cita anterior, y más adelante se verán algunos ejemplos donde se ponen en práctica.

En suma cabe aclarar que no se trata de imitar el sonido del clave o clavicordio en el fortepiano, porque cada uno tiene determinadas características que lo hacen único, más bien la finalidad consiste en lograr una aproximación a la sonoridad que usaba C. Ph. E. Bach.

### **Bajo continuo**

El bajo continuo es una técnica de composición y ejecución que comenzó a usarse a principios del siglo XVII y consiste en una línea de notas graves con números por debajo o encima (llamados cifrados) que indican al interprete cuáles son los acordes que el compositor desea y así construir su propio acompañamiento (Scholes 1980: 142). Por ejemplo, un 6 indica que el acorde está en primera inversión, 6/5 corresponde a un acorde con séptima en primera inversión, o bien los símbolos # y b indican tocar determinada nota del acorde ascendida o descendida respectivamente.

En la segunda parte del *Ensayo* se encuentra mucha información respecto a la manera de construir acordes sobre un bajo cifrado y su manera de indicarlos. C. Ph. E. Bach explica los siguientes y sus derivados: triada, acorde de sexta (6), triada disminuida y aumentada, acordes de sexta-cuarta (6/4), cuarta-tercera (4/3), sexta-quinta (6/5), segunda (2), quinta-segunda (5/2), quinta-cuarta-segunda (5/4/2), tercera-segunda (3/2), séptima (7), séptima-sexta (7/6), séptima-cuarta (7/4), séptima mayor (7/4/2), novena (9), novena-sexta (9/6), novena-cuarta (9/4), novena-séptima (9/7) y quinta-cuarta (5/4).

Lo anterior es importante porque las fantasías están elaboradas sobre un bajo continuo y al conocerlo se obtendrán más posibilidades interpretativas. Además dentro de

estas obras hay varios pasajes de cifrados con la indicación *arpegg.* o *arpeggio* (figura 10), o bien sin cifrado pero con los acordes escritos (figura 11). En ambos casos el intérprete puede arpeggiar de manera libre y espontánea siguiendo las indicaciones del *Ensayo*. En la segunda parte de este trabajo analizaré el bajo continuo de cada fantasía y las posibilidades de realizar los ejemplos de las figuras 10 y 11.



Fantasia en Fa mayor H 279

Figura 10

Fantasia en Sol menor H 225

Figura 11

Todas estas consideraciones respecto al bajo continuo, sumadas al panorama general que presenté del afecto, *tempo*, acentuación, pulso, fraseo, dinámica, articulación y pedal, serán la base para las propuestas interpretativas que abordaré a continuación en cada una de las cuatro fantasías elegidas para el presente trabajo.

## SEGUNDA PARTE PROPUESTAS INTERPRETATIVAS

### 3. FANTASÍA EN MI BEMOL MAYOR H 339

Esta es la primera fantasía libre compuesta por C. Ph. E. Bach y data aproximadamente de 1747 o 1749 (Head 1995: 39). Su estructura consta de los siguientes materiales (figura 1), donde cada uno tiene asignado un color diferente con la finalidad de mostrar su distribución y longitud en la estructura de la fantasía (figura 2), de esta forma los círculos de colores corresponden a las líneas de colores trazadas sobre el bajo continuo del esquema.<sup>1</sup>

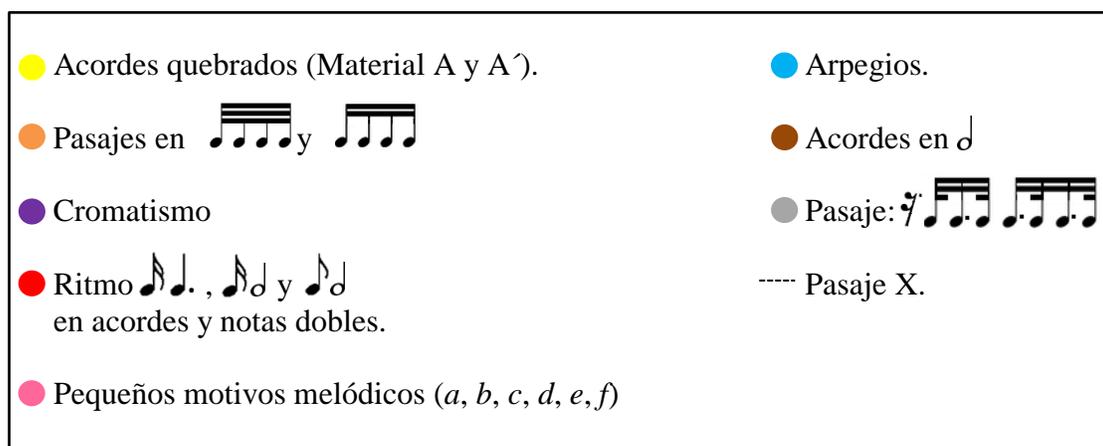
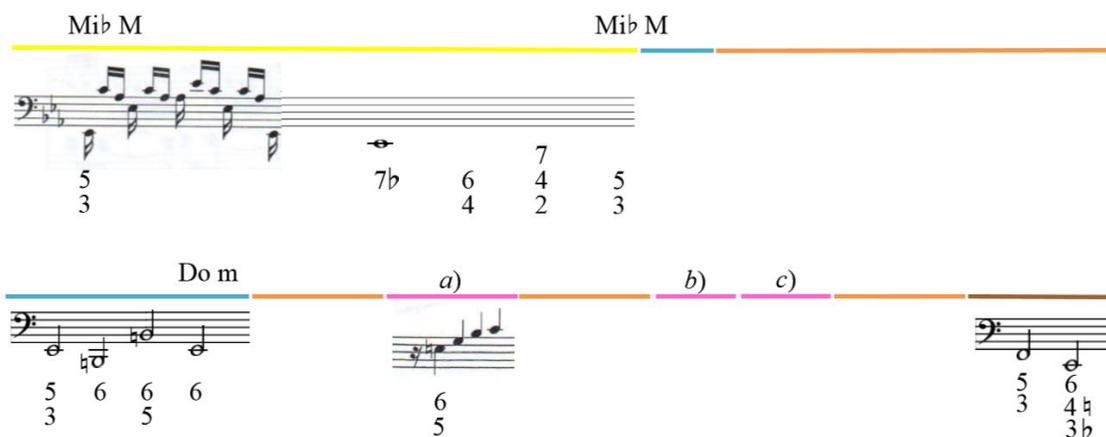


Figura 1



<sup>1</sup> Esta manera de mostrar la estructura de la obra será utilizada en todas las fantasías y se puede ver en el apéndice para localizar los materiales que se mencionan.

**d)** Sol m  
 5  
 3

**b)** 7b, 6, 4b, 3b

**e)** 6#, 5, 6#, 5

**c')** Mi menor  
 5, 3, 6b, 4#, 2b

**V Fa mayor** 5#, 6, 3b

**b'')** Sib menor 5, 3b

**d)** Solb mayor 6b, 3b

**e)** 7b, 5b

**V Sol M** 5, 3b

**Do m** 5, 3, 6, 4, 6, 4, 7, 3, 5, 3b, 5, 3, 6, 4b, 7, 4b, 5, 3

**f)** 7b

**Fa m** 5, 3

**a') Mi b M** 6

**Mi b M** 6, 4

**Mi b M** 5, 3, 4b, 3, 7b, 6, 4, 7, 5, 4, 3, 2

Figura 2

Como se observa, todos los materiales están distribuidos de manera indistinta a lo largo de la fantasía, pero en su mayoría el compositor usa pasajes rápidos de dieciseisavos y treintaidosavos, acordes y arpeggios. Por otro lado el esquema anterior lleva a resumir las siguientes regiones tonales que aparecen en esta fantasía (figura 3). Aquí se puede observar como la marcha armónica camina a tonalidades muy cercanas excepto de sol bemol mayor a sol mayor. Además fa mayor y sol mayor aparecen como dominantes de si bemol menor y do menor respectivamente.

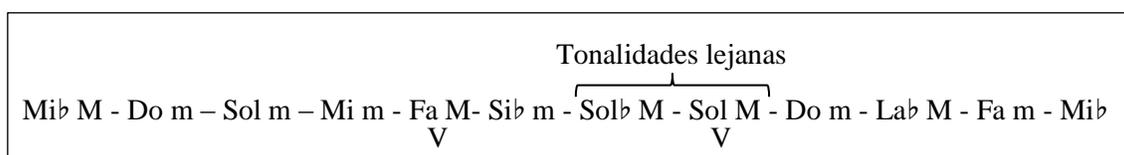


Figura 3

Teniendo la estructura general de la fantasía, la primera tarea será determinar el afecto de la pieza. Más allá del afecto de imaginación que ya se mencionó respecto a las fantasías libres, esta pieza no cuenta con ninguna especificación de carácter, como se puede ver al inicio de la partitura (figura 4),<sup>1</sup> pero se tienen otros elementos que darán más pautas. Respecto a las tonalidades en modo mayor, J. Quantz dice que “las tonalidades mayores sirven comúnmente para expresar lo alegre, atrevido, serio y sublime” (Quantz 1752: 155). De manera más específica en cuanto a la armadura en particular, se cuenta con las especificaciones de Johannes Mattheson que considera que, “Mi bemol mayor refleja patetismo, seriedad y lo lastimoso”<sup>2</sup> (Mattheson y Lennenberg 1958: 236).

Pero también hay que tomar en cuenta las características musicales de los diferentes pasajes de la fantasía. El mismo C. Ph. E. Bach sugiere recurrir a los elementos de la

<sup>1</sup> Debido a que las fantasías libres no tienen compases, en el caso de esta obra cada sistema de la partitura está marcado por *la, lb, lc*, etc., para que sea más clara la referencia a la música. La fantasía completa se encuentra en el apéndice.

<sup>2</sup> Siguiendo a López Cano, se requiere de muchos procesos difíciles y delicados para denominar las pasiones, por esta razón se ha escrito sin alterar la lexicalización original que los compositores indicaron (*pathetic, serious* y *plaintive*). Esto explica por qué aquí aparecen los sustantivos patetismo y seriedad con el adjetivo lastimoso (López 2000: 64).

partitura para determinar el afecto,<sup>3</sup> mientras Quantz dice que “como en la mayoría de las piezas las pasiones cambian continuamente, el ejecutante debe saber cuál pasión está presente en cada idea musical y adaptar enseguida su interpretación” (Quantz 1752:154).

De esta forma aunque determinar el afecto resulta muy difícil y subjetivo, ciertos materiales de esta fantasía a mi parecer reflejan uno o varios afectos que mencionan los autores anteriores, mientras otros considero que quedan fuera de cualquier referencia, por ejemplo:<sup>4</sup>

<b>Material</b>	<b>Afecto</b>
Acordes quebrados (material A y A')	A: alegre (Quantz) A': sublime (Quantz)
Cromatismo	Tristeza (sin referencia)
Pasaje 	Atrevido (Quantz)
Pequeños motivos melódicos <i>e</i> y <i>b</i>	Lo lastimoso (Mattheson) y soledad (sin referencia)
Pasaje -----	Calma (sin referencia)

Sin embargo otros pasajes de esta fantasía, son difíciles de encajonar en uno o varios afectos porque se presentan de diferentes maneras, o bien, diferentes materiales tienen un mismo afecto.

Por ejemplo en el inicio de esta fantasía (figura 4), donde se encuentran acordes quebrados (material A) seguidos de un pasaje de treintaidosavos y dieciseisavos, en ambos casos a mi parecer reflejan la alegría que menciona Quantz para la tonalidad en modo mayor.

<sup>3</sup> Ver sección acerca del afecto en el capítulo anterior.

<sup>4</sup> Ver apéndice y figura 2 para localizar las secciones que se mencionan en cuanto al afecto.

Fantasia in E-flat Major

H 348

Figura 4

Por otro lado, los acordes con la figura rítmica  del sistema *Ii* y *Ij* (figura 5, flechas) en mi opinión denotan claramente un afecto de cólera y tristeza desesperada para contrastar con lo lastimoso del motivo *e* (color rosa), pero en otras ocasiones como en el sistema *Id* (figura 6, flecha), el mismo material  (con una variación en la segunda nota) se puede presentar con tranquilidad y calma para marcar la llegada o reposo a Mi bemol mayor.

Figura 5

Figura 6

Respecto al afecto todo resulta muy subjetivo y solo se puede tener una aproximación, sin embargo considero que determinar estas ideas brindan pautas para entender el discurso musical y ser más claro con lo que se quiere transmitir.

En cuanto al *tempo*, de igual modo que el afecto, no hay en la partitura ninguna indicación (figura 4), pero abundan las notas cortas como dieciseisavos y treintaidosavos a lo largo de la obra para las que –como ya mencioné en el capítulo anterior– C. Ph. E. Bach pide hacer con un pulso rápido.<sup>5</sup> De esta forma, sugiero un *tempo* aproximado de  $\text{♩}=46-50$  para la presente fantasía.

Después de haber decidido un *tempo* básico, resulta pertinente añadir algunas alteraciones al pulso agregando pasajes con *ritardando* y *accelerando*. Estas modificaciones, aunque no están marcadas, siguen las sugerencias hechas por C. Ph. E. Bach.

Primeramente se encuentra una muestra de la alteración del pulso tomando nuevamente el inicio de la fantasía (figura 7), donde se localiza una cadencia hacia Mi bemol mayor para establecer la tonalidad, seguida por un pasaje de treintaidosavos. C. Ph. E. Bach dice que “las notas deben dar su valor exacto excepto en la *fermata* y las cadencias” (Bach 1778: 150). Por lo tanto se sugiere un *ritardando* en el cierre de la cadencia, para marcar el final y en el caso de los treintaidosavos se propone hacer diferentes variaciones de *tempo*, con el fin de obtener una declamación elocuente.

---

<sup>5</sup> Ver sección acerca de *tempo* en el capítulo anterior.

Fantasia in E-flat Major

H 348

Figura 7

Por otro lado como mencioné anteriormente, el compositor dice que “cada transposición puede ser efectivamente interpretada *accelerando* gradualmente y gentilmente, y posteriormente *ritardando*” (Bach 1778: 161). Esta sugerencia sirve para el sistema *1o* (figura 8) que está localizado un poco antes del material A', donde hay una progresión (o en palabras de C. Ph. E. Bach, transposición) con el ritmo de  $\text{♩}$  que termina en la dominante (Sol mayor) de una nueva tonalidad (Do menor). Para crear mayor tensión armónica y marcar más la llegada al quinto grado, resulta acertado hacer un *accelerando* al inicio de esta secuencia y *ritardando* en su final.

Figura 8

El siguiente punto a examinar es la articulación. Esta fantasía se caracteriza por estar casi totalmente libre de marcas de articulación y un pasaje especialmente interesante de discutir se encuentra en el sistema *II* (figura 9), aquí se observa la partitura sin ninguna indicación, pero C. Ph. E. Bach sugiere separar saltos y ligar grados conjuntos (Bach 1778: 154-155).



Figura 9

Por consiguiente, se podría pensar en la articulación marcada en la figura 10. Sin embargo, esta propuesta provoca que las notas en tiempo fuerte se pierdan, ya que ligar la nota anterior a la nota del tiempo fuerte, resta énfasis a estas notas principales y cambia la fisionomía de su estructura. Por tanto considero que esta propuesta interpretativa debe descartarse porque se pierde fuerza y carácter en las figuras principales.

■ Tiempos fuertes

Figura 10

Eliminando esta primera posibilidad, se puede tener apoyo en otra cita de C. Ph. E. Bach cuando recomienda tocar con una ligera presión el primer sonido (tiempo fuerte) de patrones de tres o cuatro notas (Bach 1778: 154).

Por tanto, la articulación anotada en la parte superior del sistema en la figura 11 será una primera propuesta donde las notas en tiempo fuerte tendrán cierto énfasis, mientras que a las apoyaturas o notas de paso no se les dará tanta importancia. Pero también se encuentra otra propuesta de articulación para los primeros tres octavos, ésta la presento en la parte inferior del sistema y consiste en separar cada nota debido a los saltos de los dos primeros octavos como mencioné antes y en el caso del tercer octavo para no perder el énfasis del tiempo fuerte del siguiente grupo de cuatro notas.

→ Apoyaturas  
— Tiempos fuertes

Figura 11

En cuanto a la segunda parte de este mismo sistema (figura 12, línea punteada) se puede hacer una separación entre los tres grupos de cuatro dieciseisavos (letras *a*, *b* y *c*) para seguir también aquí el precepto anterior de separar saltos. De esta forma se realizará una cesura en los intervalos más amplios y todo será más homogéneo a consecuencia de la misma idea de articulación.

Figura 12

En conclusión, para este ejemplo, se propone la articulación de la figura 13, donde el énfasis en los tiempos fuertes y la separación entre los grupos de cuatro dieciseisavos brinda más elocuencia.



Figura 13

Con respecto a la dinámica, al igual que en el caso de la articulación, la fantasía en Mi bemol mayor prácticamente no cuenta con indicaciones. En el inicio (figura 14), por ejemplo, se observa una carencia total de cualquier marca, sin embargo, siguiendo el *Ensayo*, una manera para poder asignar la dinámica adecuada será tomando como base la armonía. Para esto se debe conocer el bajo cifrado de la pieza y con base en éste, decidir los matices de dinámica. A continuación, en la parte inferior de cada sistema, escribo el cifrado de los primeros sistemas de la fantasía.

Fantasia in E-flat Major

H 348

43.

Figura 14

Conociendo la armonía que genera el pasaje, es posible entonces identificar disonancias y consonancias. Una primera opción para organizar la dinámica, siguiendo a J. Quantz y a C. Ph. E. Bach, consistirá en tocar las disonancias fuertes y las consonancias suaves<sup>1</sup> (Quantz 1752: 343 y Bach 1778: 163). Cabe señalar que este precepto no siempre se usa en todos los casos, más bien depende de cada caso específico. Algunas veces el mismo C. Ph. E. Bach realiza lo contrario, es decir, marca *piano* en las disonancias y *forte* en las consonancias. Sin embargo, debido a que sólo lo indica de esta manera cuando va en contra de la regla, considero que el hecho de que no lleve ninguna indicación es un argumento más para elegir la manera usual de enfatizar las disonancias y tocar más suavemente las consonancias.

La siguiente figura 15, muestra el cifrado del ejemplo anterior, con una primera opción interpretativa (abajo del pentagrama), donde los acordes de séptima (disonancias) en *forte*, siempre tienen resoluciones (consonancias) en un matiz de *piano*.

5                  6                  4                  5  
 3    7<sup>b</sup>    4    2    3

*p*   *f*   *p*   *f*   *p*

Figura 15

<sup>1</sup> Las disonancias provocan tensión armónica y según C. Ph. E. Bach, despiertan nuestras emociones, mientras que para J. Quantz provocan desagrado. En cuanto a las consonancias conocidas hoy en día como resoluciones, ambos autores mencionan que calman y tranquilizan. En pocas palabras disonancia y consonancia se refiere a tensión y relajación respectivamente. Esta idea se puede entender mejor tomando como referencia a Avison cuando compara la música con la pintura. El menciona que así como la preparación y resolución de disonancias se asemejan a los matices suaves como las sombras que son necesarias para tranquilizar los ojos, del mismo modo la mezcla de consonancias y disonancias son necesarias para tranquilizar al oído, lo cual de otro modo, se hartaría al oyente con una continua e invariada tensión armónica (Charles Avison en Tarling 2005: 105). O por el contrario como explica J. Quantz, si solo hay consonancias consecutivas por un largo periodo, produciría desagrado y disgusto (Quantz 1752: 343).

Pero también C. Ph. E. Bach dice que “Las notas que introducen una cadencia de cierre se tocan fuerte independientemente de si llevan o no indicaciones expresas” (Bach 1778: 371), por lo cual se podría realizar un aumento de volumen hasta caer en el acorde de tónica (figura 16).

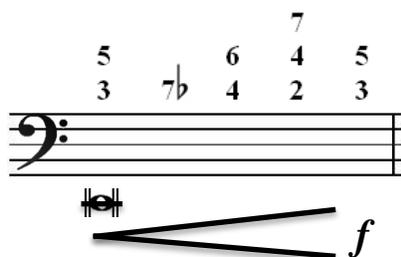


Figura 16

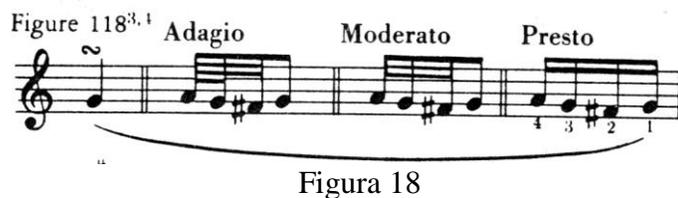
En este ejemplo sugiero la opción de la figura 16 debido a que resulta más dramática la sensación de estallido mediante un *crescendo* que termina en *forte* para después iniciar los pasajes virtuosos de dieciseisavos en ese mismo volumen.

Por otro lado respecto a la ornamentación, vale la pena mencionar un ejemplo que se encuentra en el sistema *If* (figura 17). Aquí se observa un pequeño motivo melódico en octavas a manera de recitativo con el símbolo  $\text{?}$  (flecha).



Figura 17

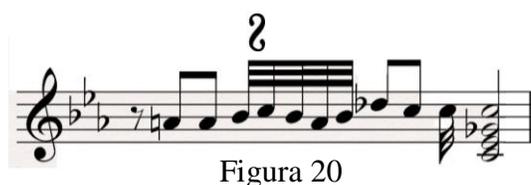
Éste no se encuentra en el *Ensayo*, pero considero que tiene un sentido semejante a este otro  $\infty$ , el cual C. Ph. E. Bach explica que es un grupeto y de acuerdo al *tempo* de la obra, se puede interpretar de las siguientes maneras (Bach 1778:112-113):



Siguiendo el ejemplo anterior y observando que en este pasaje el *tempo* no es muy rápido debido a los octavos que presenta, se puede interpretar así:



Sin embargo, C. Ph. E. Bach menciona en numerosas ocasiones como los aspectos interpretativos dependen del contexto. De esta forma, en el presente motivo donde existe una disonancia  $re^b$ -do muy importante, el primer sonido es una nota enfática por no pertenecer a la armonía y por tanto, si se empieza a tocar el grupeto a partir de la nota do como sugerí anteriormente, el recitativo perderá énfasis y expresión debido a que su resolución aparece adelantada, para evitarlo, una mejor opción de interpretar el adorno será de la siguiente manera:



Aquí el énfasis del  $re^b$  es mayor y por tanto el discurso musical resulta más convincente y expresivo.

El último punto a examinar es el pedal. Como se explicó anteriormente, considero que el pedal de resonancia debe utilizarse escasamente y siguiendo a C. Ph. E. Bach, con

<sup>2</sup> Este ejemplo está tomado del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de C. Ph. E. Bach (1778: 113).

las debidas precauciones (Bach 1778: 431). Para ilustrar dicha postura retomaré la introducción de la fantasía (figura 21). Sus acordes quebrados y marcha armónica podrían hacer pensar en un cambio de pedal por cada nota grave o acorde quebrado (letra a). Sin embargo, en sus tratados J. Quantz y C. Ph. E. Bach constantemente resaltan la importancia de pronunciar bien las notas e interpretar los sonidos con claridad (Quantz 1752: 146-147 y Bach 1778: 148-149). Por tanto, será mucho mejor interpretar el pasaje agregando el pedal en secciones cortas para lograr notas precisas y bien articuladas como se muestra en la figura 21, letra c. El uso del pedal que se describe en esta figura me parece el más efectivo, ya que la primera opción (letra a), provoca una mezcla de armónicos que deforman la textura; sin embargo tampoco sugiero una total carencia de pedal como en la letra b que resultaría en la pérdida de la resonancia de la nota más grave que sirve como bajo, resonador y base armónica.

Fantasia in E-flat Major H 348

The image displays three musical staves for the piece 'Fantasia in E-flat Major' (H 348). Each staff shows a different approach to the use of the sustain pedal (pedal) in the bass line of the piece. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is common time (C).

- a)** Shows a continuous, long pedal line under the entire bass line, with the word 'etc' at the end.
- b)** Shows the bass line without any pedal markings, with the text 'sin pedal' written below the first few notes.
- c)** Shows short, bracketed pedal markings under specific groups of notes in the bass line, with the word 'etc' at the end.

Figura 21

En otras partes de la fantasía, por ejemplo en el sistema *In* (figura 22), siguiendo la intención de pronunciar con claridad los sonidos, los grados conjuntos se interpretarán totalmente secos, es decir, sin pedal de sostén. En cuanto a las melodías en unísono, será conveniente brindar sólo ligeros toques sin interferir con la articulación y silencios. La figura inferior muestra las ligaduras que marca C. Ph. E. Bach y las que yo he escrito (líneas punteadas); ambas se sugiere respetar al momento de agregar el pedal señalado abajo.

Figura 22

Por último, también se puede sugerir pedal en acordes fuertes para reforzar su carácter enérgico e incrementar su resonancia; sobre todo cuando son precedidos de una marca dinámica *p*, el contraste será mayor (figura 23).

Figura 23

#### 4. FANTASÍA EN FA MAYOR H 279

Esta composición data de 1782 y es una de las fantasías que se encuentran en la quinta serie de *Las seis colecciones de sonatas, fantasías libres y rondós para conocedores y aficionados de instrumentos de tecla*<sup>1</sup> (Wq. 59/EB 4405). Como se muestra en la figura 2, cuenta con una estructura ternaria (A-B-C) donde la parte central B está escrita con barras de compás, mientras los dos extremos (A y C) son secciones libres y rápidas. La parte A está marcada como *Allegro*, la sección B no tiene ninguna indicación de *tempo* o carácter y a su vez se divide en a-b-a'. Finalmente la parte C empieza también sin ningún encabezado, pero posteriormente aparece *Prestissimo* y al final una sección *Allegretto*.<sup>2</sup>

Respecto a su estructura, al igual que la fantasía anterior, usaré colores y líneas sobre un esquema para identificar la distribución de los diferentes materiales y el bajo continuo que forman esta obra (figura 1 y 2).

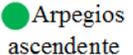
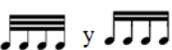
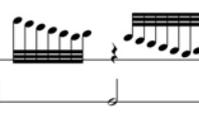
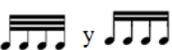
A	<p>● Pasaje:</p> 	<p>● Manos intercaladas:</p> 		<p>● Arpeggios ascendente</p> 	<p>● Acordes con pedal de dedos:</p> 	<p>● Pasajes en</p> 
C	<p>● Pasaje:</p> 	<p>● Pasaje:</p> 	<p>Arpeggios:</p> <p>● Bajo cifrado:</p>  <p>● Quebrados:</p> 			<p>● Pasajes en</p> 

Figura 1

<sup>1</sup> *Fünfte Sammlung: Zwei Sonaten, zwei Rondos und zwei Fantasien.*

<sup>2</sup> En esta fantasía no he marcado cada sistema sino me refiero a lugares de cada sección. Se reitera ver el apéndice para una mejor claridad de los materiales utilizados.

**A** *Allegro* Fa mayor Fa mayor

7 7 6b 5 2 6  
4 4 4 3  
2 2

5 5b 6# 6 7b 2  
3 3

La menor

7b 7b 5# 6 5 4 6b 7b  
3# 3# 3# 3# 3

Fa# mayor

6# 6# 7# 6 7# 6# 7  
5# 4# 5# 6 5# 4# 4  
3# 3# 3# 4 3# 2#

V/Fa#M V/Do mayor

**B a** Do mayor Do mayor **b**

6 6# 4-3# 6 4# 7 6 5 6#  
2

La menor

6 6# 6 7 # 6# 5  
4 2# 3

Sol mayor (puente)

**a** Do mayor

7 5 6 5 5 6 6 4 6 6#  
3# 3 3# 3 4# 3 3

Re menor Sol mayor

6 6# 6#-5 3 3 2 5 7 6 6 7 6 4-3  
4b 5 3# 5 5 3 3 4 5 # 5

Figura 2

The musical score is presented in six systems, each with a bass clef and a key signature of one sharp (F#).  
 - System 1: Section A, marked 'C'. It begins with a whole note chord 'V' (F#) and a half note chord 'Mi menor' (E4-G4). This is followed by another whole note chord 'V' (F#) and a half note chord 'Fa mayor' (F4-A4).  
 - System 2: Continuation of Section A. It features a whole note chord 'V' (F#), followed by a half note chord 'Fa menor' (F4-G4), and another half note chord 'Fa menor' (F4-G4).  
 - System 3: Section B, marked 'Prestissimo'. It consists of a series of eighth notes with various accidentals: 6#, 7, 6#, 6, 6, 7b, 6, 6#, 6#, 7, 6#, 6#.  
 - System 4: Section B, marked 'Allegretto'. It features a series of eighth notes with various accidentals: 6#, 6#, 6#, 6, 6, 6b, 6b, 6#, 6#, 6, 7b.  
 - System 5: Section C, marked 'V/Fa mayor'. It features a series of eighth notes with various accidentals: 7b, 6b, 6#, 7, 6, 6, 7, 7, 7, 6, 2, 6, 4.  
 - System 6: Section C, marked 'Fa mayor'. It features a series of eighth notes with various accidentals: 7, 7b, 6, 6, 5, 4, 3.

Figura 2

Como se puede ver, las partes libres A y C están elaboradas con elementos muy similares y distribuidos de manera libre, mientras que la sección B es muy diferente y tiene la característica de ser muy cantábil y expresiva, construida en su mayoría por cuartos y octavos, sin embargo cabe señalar que en sus últimos dos compases utiliza tres elementos de las partes libres que son: manos intercaladas, figuras de dieciseisavos y acordes con pedal de dedos.

En cuanto al bajo continuo, los cifrados de la figura 2 muestran cómo la marcha armónica de las secciones A y C tiene mucha tensión armónica y las llamadas “progresiones engañosas” -de las que hablé anteriormente-, donde aparenta caminar hacia ciertas tonalidades para después alejarse en otra dirección (Bach 1778: 163). Por su parte la sección B camina a regiones tonales muy naturales y cercanas.

Ahora bien, teniendo todo este panorama, hablaré del afecto. En esta pieza se encuentran varios elementos que ayudan a determinarlo.<sup>1</sup> Como cualquier fantasía libre, en las partes sin barras de compás aplica el de imaginación que ya he mencionado.<sup>2</sup> En cuanto a la tonalidad, hay que recordar la expresión de “lo alegre, atrevido, serio y sublime propio del modo mayor” señalado por J. Quantz y, de una manera más específica, Mattheson da a la tonalidad de Fa mayor los atributos de generosidad, resignación y amor.

Además están las palabras italianas de *tempo*: la indicación de *Allegro* en la sección A, según este mismo autor, daría un matiz de consuelo, mientras que el *Prestissimo* de C se podría relacionar con el afecto de deseo propio del *Presto* (Mattheson y Lennenberg 1958: 52 y 235).

Nuevamente hay muchas opiniones de diferentes autores y como ya se mencionó antes, aunque determinar cualquier afecto resulta sumamente subjetivo y solo se puede tener una aproximación. Sin embargo encontré algunas características del discurso musical que se relacionan con estas referencias teóricas y a mi parecer han sido útiles en la interpretación de esta fantasía. Por ejemplo, respecto al afecto de amor que marca Mattheson para la tonalidad de Fa mayor, se puede aplicar a la primera sección de dieciseisavos de la parte A (figura 13) porque en mi opinión no todas las fantasías tienen que empezar de manera intensa y fugaz cuando hay figuras rápidas como en el caso de esta fantasía, sino también pueden interpretarse con gestos más amables; por tal motivo sugiero que el afecto de amor sea el que abra la interpretación de esta fantasía.

Posteriormente, en los sistemas 5 y 6 se encuentra una pequeña sección (cuadros de la figura 3) que interrumpe el discurso de dieciseisavos creando sorpresa y expectativa para

---

<sup>1</sup> Ver apéndice para localizar las secciones que se mencionan en cuanto al afecto.

<sup>2</sup> Ver sección acerca del afecto en la pág. 13

después continuar nuevamente con dieciseisavos en la tonalidad de Fa sostenido mayor (flecha de la figura 3) con un matiz de *fortissimo*.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score features various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). An arrow in the second system points to a specific passage in the bass staff, which is highlighted with a dashed box. This passage is marked with *ff*. The score also includes articulation marks like accents and slurs, and some fingerings are indicated with numbers like '1'.

Figura 3

Esto hace pensar en un cambio no sólo de intensidad, sino también de afecto en un pasaje similar, por tanto, para darle más intensidad a esta sorpresa, se puede resaltar con el carácter atrevido que marca Quantz para el modo mayor justo al iniciar el *fortissimo*. De esta forma, un mismo material (dieciseisavos) dentro de la sección (A), se presentará de manera diferente y será más novedoso. Primeramente, las figuras rápidas se presentarán con el afecto de amor y posteriormente con carácter atrevido.

En cuanto a la sección C, del mismo modo que la sección A, en un primer momento parece dominar el afecto de amor, pero después con las marcas *Prestissimo* y *ff*, y el pasaje:  se puede pensar nuevamente en un afecto atrevido. Posteriormente en

la marca *Allegretto*, el afecto de deseo que menciona Mattheson podría ser una muy buena opción por la repetición constante de un mismo material.

Finalmente la sección central no cuenta con ninguna indicación de *tempo* pero las figuras rítmicas dan ciertas herramientas para determinar el afecto. J. Quantz menciona que:

Las pasiones pueden reconocerse por medio de los intervalos empleados al componer la pieza. Hay que observar si son grandes o pequeños y si las notas deben ir ligadas o articuladas. Lo placentero, lo triste y lo tierno se expresa con pequeños intervalos ligados. Para expresar lo alegre y lo atrevido, se emplean notas cortas y que forman grandes saltos, así como las figuras que llevan siempre un punto después de la segunda nota. Las notas con puntillo y sostenidas expresan lo serio y lo patético; y la mezcla de notas largas, como las blancas y las redondas, con notas rápidas, expresan lo grandioso y lo sublime (Quantz 1752: 155-156).

Siguiendo esta cita se observa que las figuras cortas con las que comienza esta fantasía (dieciseisavos y treintaidosavos) se interrumpen en la parte central B para dar lugar a una sección a base de cuartos y octavos; por tal motivo el punto de partida sería descartar lo alegre y atrevido ya que las notas cortas son interrumpidas por cuartos y octavos. Así mismo, aunque existen varios de los elementos mencionados arriba como notas con puntillo, saltos y mitades, en general prevalecen los intervalos pequeños y el *legato*, por lo tanto será acertado pensar en un afecto placentero y tierno pero descartando lo triste, porque la tonalidad en modo mayor, a mi parecer y siguiendo a Quantz, refleja más bien lo alegre.

Como se ha mostrado, cuando se habla de afecto reitero que todo resulta muy discutible, sin embargo tener todas estas ideas subjetivas brindan una herramienta para la interpretación.

Respecto al *tempo*, hay que recordar como las secciones libres (A y C), refieren un pulso rápido debido a la indicación de 4/4 y sus notas rápidas. Sin embargo, sus tres encabezados *Allegro*, *Prestissimo* y *Allegretto* indican que algunos pasajes serán más rápidos que otros. Siguiendo el tratado de L. Mozart, *Prestissimo* se coloca como el *tempo*

más rápido, mientras *Allegretto*, de carácter juguetón, es algo menos ágil que *Allegro*, de carácter jovial (Mozart 1756: 50). Teniendo estos parámetros sugiero como referencia una velocidad de  $\text{♩} = 42-46$  para el *Allegro* y colocarlo como punto medio entre *Prestissimo* y *Allegretto*, siendo el primero más rápido y el último un poco menos.

Por otro lado, en cuanto a la sección central B (figura 4), se observa que no tiene ninguna signatura métrica ni tampoco un título de *tempo*, pero la partitura claramente exige seguir con un compás de 4/4. Sin embargo, con la aparición de barras de compás y el cambio de dieciseisavos y treintaidosavos a figuras de octavos y cuartos, sin modificar el *tempo* de la sección anterior, se crea la sensación de un pulso más pausado y el afecto tierno y placentero que se mencionó, por lo tanto sugiero seguir el mismo número de metrónomo ( $\text{♩} = 42-46$ ).

En cuanto a la dinámica, esta fantasía presenta pasajes que tienen varias marcas de matices y otros que no las tienen. Respecto a las secciones donde se encuentran marcados los signos dinámicos, en un principio podría pensarse que sólo existe una posibilidad, pero no es así. Por ejemplo, en la figura 4 (Sección B, cc. 1-6) hay una indicación de *piano* en el primer compás, y luego un *mezzo forte* al final del sexto compás. Siguiendo a C. Ph. E. Bach, una primera posibilidad es interpretar estas marcas de manera literal, siguiendo los matices tal y como están escritos (Bach 1778: 162).

The image shows a musical score for Section B, measures 1 through 6. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a piano (*p*) dynamic in measure 1. The melody is primarily eighth and sixteenth notes. In measure 6, the dynamic changes to mezzo forte (*mf*). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Figura 4

Sin embargo, se abre otro camino cuando L. Mozart menciona lo siguiente con respecto a obras para un solo instrumento:

No solo se debe observar exactamente todo lo que se ha marcado y prescrito, y no tocarlo de otra manera que como está escrito; sino uno debe lanzarse en el afecto que se expresa y aplicar y ejecutar en un cierto buen estilo todas las ligaduras, apoyaturas breves, acentuación de las notas, el *forte* y *piano*; en una palabra, todo lo que pertenece a la interpretación del buen gusto de la pieza que solo se puede aprender de la crítica sana y una larga experiencia. (Mozart 1756: 216)

Esta cita muestra una actitud flexible hacia las marcas al sugerir no interpretar solamente tal cual como se encuentra escrito en la partitura, y del mismo modo C. Ph. E. Bach toma esta actitud cuando sugiere un *forte* en las cadencias de cierre, independientemente de si tiene indicaciones expresas (Bach 1778: 371).

Para ambos autores, en la interpretación de una obra es importante ir más allá de lo que está escrito. Así, adoptando esta postura, se podría, optar por un *crescendo* a partir del c. 5 de la sección B hasta llegar al *mezzo forte* indicado la en partitura (figura 5 marcas en la parte superior), o bien tocar *mezzo forte* al iniciar este pasaje y desde ahí realizar un *diminuendo* que llega a *piano* (figura 5 marcas en la parte inferior).

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'B', shows a piano (p) dynamic. The second system begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a crescendo hairpin above the staff and a diminuendo hairpin below the staff, leading to a piano (p) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests.

Figura 5

Para este caso considero interesante elegir el regulador superior porque el *crescendo* da una dirección melódica elocuente hacia el cierre de la cadencia.

Un caso más que es interesante señalar son los compases 12 al 14 también de la sección B (figura 6) donde se encuentran contrastes *piano* y *forte* en momentos débiles del compás, es decir, C. Ph. E. Bach escribe *forte* en los octavos de paso rompiendo con toda regla de interpretación que consiste en nunca acentuar las anacrusas, sin embargo el compositor desea interpretar algo distinto a lo común. De esta forma cabe señalar que la mejor manera de lograr un acento en el fortepiano es utilizando únicamente el dedo, sin hacer uso de la muñeca y el antebrazo, realizando al mismo tiempo un ataque como de rebote.

Cadencia a  
Sol mayor

Figura 6

En cuanto a la articulación, esta fantasía la tiene detalladamente marcada, y, aún en los lugares donde no hay indicaciones es fácil de intuir. Una de las reglas básicas que ya mencioné, separar las notas cuando hay saltos y ligar los grados conjuntos, es especialmente útil. Por ejemplo, en el quinto sistema de la sección A de la fantasía (figura 7) se observa un pasaje de saltos sin ninguna marca de articulación, pero debido a los

intervalos entre las notas y su escritura que señala intercalar manos, fácilmente se intuyen *staccatos* como se muestra en la figura 8.



Figura 7



Figura 8

Otro pasaje que resulta interesante en cuanto a las posibilidades de articulación se muestra en la figura 9. Este mismo fragmento, que presenta una serie de tresillos y que ya he utilizado para examinar la dinámica, se encuentra en la sección B (cc. 4-6) de la fantasía. Como ya mencioné, esta sección intermedia presenta un afecto tierno y placentero y por tal motivo una primera opción de interpretación sería hacer los tresillos *legato* como lo sugiere C. Ph. E. Bach para la ternura de los *adagios* (Bach 1778: 149).



Figura 9

Pero hay otras posibilidades. Por un lado, tanto C. Ph. E. Bach como J. Quantz sugieren tocar con un pequeño énfasis el primer sonido de grupos con tres notas (Bach 1778: 154 y Quantz 1752: 163) y de esta manera se logra lo que anteriormente llamé un acento de ataque.<sup>1</sup> Por tal motivo otra propuesta será agrupar los tresillos como se muestra a continuación (figura 10: sección B, cc. 4-6). Además este tipo de articulación también se refuerza por el movimiento de los tresillos, donde cada grupo cambia de dirección.



Figura 10

Pero los tresillos también se pueden articular de otra manera. L. Mozart da el siguiente ejemplo (figura 11) y dice que para un tiempo triple “las notas o intervalos cercanos generalmente son ligados, pero las notas distantes deben interpretarse con golpes separados...” (Mozart 1756: 83), es decir, con una articulación que las desligue de las otras.

<sup>1</sup> Ver sección acerca de articulación en el capítulo dos.

De esta forma, en la figura 11, se observa cómo, dentro de un tresillo, el grado conjunto se liga y el salto se separa. Sin embargo, L. Mozart rompe con esta regla en el último tresillo (letra *a*) debido a que no hay ningún grado conjunto sino solamente saltos pero para no romper la continuidad de este tipo de articulación, lo resuelve ligando el primer octavo independientemente de que sea un intervalo de cuarta.



Figura 11

De acuerdo a la cita anterior, se puede aplicar entonces a este pasaje de tresillos la siguiente propuesta de articulación (figura 12) donde los grados conjuntos se ligan, los saltos se separan y en los tresillos que presentan solamente saltos, se liga el primer octavo.



Figura 12

En conclusión, para este pasaje, de todas las posibilidades, recomendaría la opción de la figura 10 debido a que a mi parecer, agrupar notas de tres en tres, resulta una articulación interesante y ecuánime.

Respecto a instancias en donde el discurso musical podría valerse de una alteración del pulso, un primer ejemplo se encuentra en el inicio de esta fantasía (figura 13). El primer

<sup>2</sup> Este ejemplo está tomado del *Versuch einer gründlichen Violinschule* de L. Mozart (1756: 83).

sistema lleva a una cadencia para establecer claramente la tonalidad de Fa mayor; sin embargo, justo después del cierre al primer grado (letra *a*), se rompe la secuencia de grados conjuntos (letra *b*) con la séptima de fa mayor en un intervalo de octava (letra *b*), creando expectativa en el discurso musical, para después nuevamente retomar los grados conjuntos en un IV grado (letra *c*). Un pequeño y ligero *ritardando* para enfatizar esta sorpresa retomando inmediatamente después el *tempo*, será muy enriquecedor.

Fantasia I

The image displays a musical score for 'Fantasia I'. The top system is marked 'Allegro' and consists of two staves (treble and bass clef) with a complex melodic line featuring trills and ornaments. The bottom system is divided into three parts: 'a)' shows a sequence of chords; 'b)' shows a sequence of chords with a trill on the upper voice; 'c)' shows a sequence of chords with a trill on the upper voice, followed by a 'rit...' marking and a 'a tempo...' marking.

Figura 13

En los últimos tres sistemas de la fantasía se localizan otros momentos de la pieza en que una alteración del pulso resulta muy elocuente; la figura 14 los muestra marcados con *accel* y *rit*. En algunos de ellos es conveniente relajar el pulso al final de una sección (*b* y *d*) o al acercarse un calderón (*b*); en pasajes secuenciales o en el inicio de un nuevo material puede resultar efectivo acelerar el pulso (*a* y *c*); y, desde luego, como ya he mencionado en varias ocasiones, retardar el pulso en las cadencias (*e*).

The image displays three systems of musical notation for piano. System a) shows a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. System b) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. System c) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. The score includes dynamic markings (p, f), articulation (acc, rit), and fingering numbers (7, 6, 5, 4, 3, 2, 1).

Figura 14

El uso del pedal en esta fantasía será muy similar a la fantasía anterior, sin embargo hay algunos puntos que valdría la pena examinar. Para empezar, hay que hacer una distinción entre las partes de fantasía libre (A y C) y la sección intermedia con barras de compás (B). En la sección B, pequeños toques de pedal evitarán interferir con los detalles de articulación, fraseo y silencios, y al mismo tiempo darán más color y sonido (figura 15). Se obtendrá, entonces, una textura clara carente de muchos armónicos. También en los compases 12 al 14, se puede utilizar el pedal con efectividad para robustecer las notas importantes que el compositor marca en *forte*.

Figura 15

En cuanto a las secciones libres conformadas por dieciseisavos considero más efectivo no usar pedal en el registro grave, sino sólo en el agudo por dos razones. La primera, porque la mano izquierda tiene ya un pedal escrito, es decir, como mencioné antes, el compositor escribe acordes quebrados con ligaduras, donde las notas se van quedando sostenidas conforme van apareciendo para prolongar más su sonido (figura 16, letras a, b y c), y por tanto no será necesario poner más resonancia donde ya existe. La segunda razón por la que se debe dejar el registro grave sin pedal es, porque a diferencia del agudo, es más resonante y se escuchan más largos los sonidos, por tanto puede provocar un discurso musical nebuloso. Por último, recomendaría no utilizar el pedal cuando haya movimiento de grados conjuntos porque produce una mezcla de disonancias que impide la claridad de

sonidos que tanto exige J. Quantz y C. Ph. E. Bach para cualquier pasaje musical (Quantz 1752:146 y Bach 1778: 148-149). En la figura 16 se muestran los primeros cinco sistemas de la Fantasía en Fa mayor, ilustrando lo mencionado, colocando el pedal únicamente en el registro agudo de manera muy breve y evitando ponerlo en pasajes de grados conjuntos.

Fantasia I

Allegro

The image displays the first five systems of a musical score for 'Fantasia I' in F major, marked 'Allegro'. Each system consists of a treble and bass staff. The first system includes three brackets labeled 'a)', 'b)', and 'c)' under the bass staff, indicating specific pedal points. The score features various dynamic markings such as *p*, *f*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs. The music is written in a style characteristic of the 18th century, with a focus on clear articulation and dynamic contrast.

Figura 16

Una última sección donde el pedal de sostén puede servir para reforzar los cambios de color y sonido es la parte central de la sección C (figura 17). Aquí una sección *cantabile* se interrumpe por un calderón para después caer en un pasaje virtuosístico con carácter enérgico (flecha). Este contraste tan repentino puede reforzarse con el pedal en las partes rápidas marcadas en *forte* para realizar un cambio de color y crear un torrente de sonido; posteriormente, se quitará cuando aparezca la marca *piano*. Todo esto dará como resultado una gran variedad de contrastes.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *p* (piano). The second system features a rapid, rhythmic passage in the right hand, marked *ff prestissimo*. The third system continues with a similar rapid passage, marked *p*. The fourth system shows a virtuosistic passage in the right hand, marked *ff*. A downward-pointing arrow is located above the first system, indicating a specific point of interest or a change in the score.

Figura 17

Otra posibilidad es interpretarlo de la siguiente manera (figura 18), para crear las atmósferas sugeridas por Johann Andreas Streicher<sup>3</sup> (Streicher en Rosenblum 1991: 109-110), donde el pedal utilizado en *forte* crea una imagen de plenitud orquestal y, por el contrario, en *piano* un sonido de armónica de cristal.

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef).  
 - The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *p*.  
 - The second system features a dense texture with a *ff prestissimo* marking.  
 - The third system has a *p* marking.  
 - The fourth system has an *ff* marking.  
 Brackets are used in the bass line of the second, third, and fourth systems to group notes.

Figura 18

<sup>3</sup> Andreas Streicher (1761-1833) fue un compositor, pianista y constructor de pianos. Su obra *Brief Remarks on the Playing, Tuning, and Care of Fortepianos* (1801), si bien es posterior al periodo de composición de las fantasías, es una de las fuentes más cercanas que he encontrado para tener más referencias respecto al pedal y considero que, dado que más o menos es contemporáneo de C. Ph. E. Bach es útil para dar algunas propuestas interpretativas.



Una segunda posibilidad consiste en destacar la voz superior que escribe C. Ph. E. Bach al mismo tiempo que se van realizando los arpeggios, creando así una melodía suave y *cantabile* en la voz superior (figura 22).

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of six measures. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the third measure. The bass clef staff contains arpeggiated chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes in the bass staff: 7/5, 6/4, 2, 6, 4/3, 7. The second system consists of five measures with similar notation. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes in the bass staff: 7b, 6, 6, 5, 3.

Figura 22

En este ejemplo es interesante señalar las notas de paso que inserté entre el tercer y cuarto acorde debido a que C. Ph. E. Bach en varias ocasiones a lo largo del capítulo cinco de su *Ensayo*, sugiere utilizar este recurso siempre y cuando no existan quintas y octavas directas o paralelas (Bach 1778: 200), y como en este caso no las hay, agregué entonces las notas La y Si para crear una melodía más ecuánime y novedosa.

Una tercera posibilidad respecto a la manera de interpretar los arpeggios se encuentra en la escritura de la fantasía. Por ejemplo, en la figura 18 que antes usé para discutir el pedal, el compositor presenta arpeggios con un carácter enérgico y rápido que pueden servir como muestra para elaborar de la misma manera este pasaje (figura 23).

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of seven systems. Each system is divided into two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff in each system contains a continuous eighth-note accompaniment pattern. The bass staff contains a series of chords and single notes, with various fingerings indicated by numbers below the notes. The fingerings shown are 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 7b. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Figura 23

De las tres posibilidades, esta última me parece que da un carácter más novedoso y por tanto será la que cierre mi interpretación de esta fantasía.

## 5. FANTASÍA EN SOL MENOR H 225

Esta obra fue compuesta en 1766 y tiene los siguientes tipos de material musical que se alternan a lo largo de toda la obra:

--- Introducción

● Pasajes en  y 

● Cromatismo

● Figura rítmica  y  en acordes y notas dobles.

● Acordes de  $\text{♩}$  y  $\text{♩}$  quebrados (a) y en bloques (b).

● Arpeggios

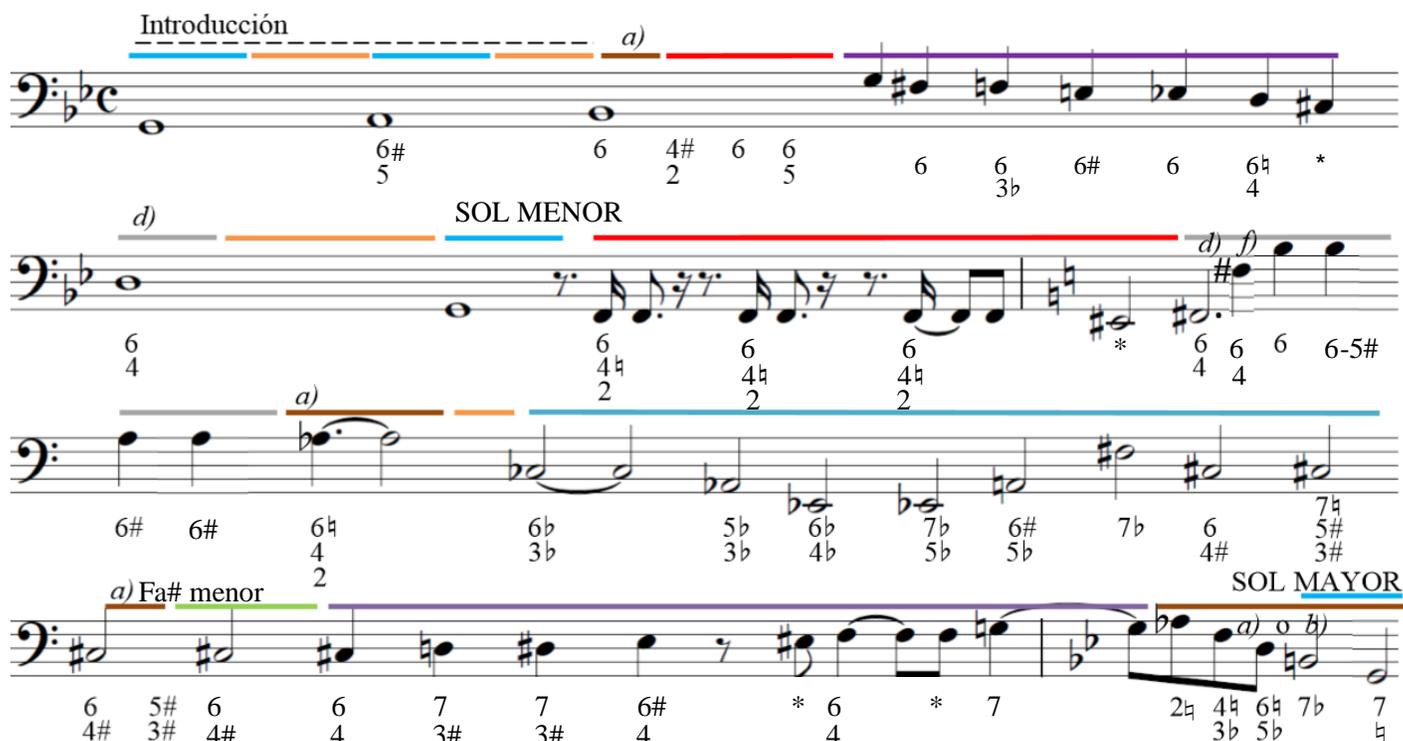
● Material c (● figura )

● Manos intercaladas

● Pasajes melódicos (d, f, g, h)

Al igual que las fantasías anteriores, en esta obra todos los elementos anteriores se encuentran distribuidos sobre el siguiente bajo continuo del diagrama inferior (figura 1) de acuerdo a líneas de colores.

Introducción



6# 5

6 4# 2 6 6 5

6 6 3b 6# 6 6# 4

\*

d)

SOL MENOR

6 4

6 4# 2 6 4# 2 6 4# 2

\*

d) f)

6 6 4 6 6-5#

a)

6# 6# 6# 4 2 6b 3b 5b 3b 6b 4b 7b 5b 6# 5b 7b 6 4# 7# 5# 3#

SOL MAYOR

a) Fa# menor

6 4# 5# 3# 6 4# 6 4 7 3# 7 3# 6# 4 6 4 7 6 7 2# 4# 3b 6# 4b 7b 5b 7 4

Figura 1

The image shows a musical score for a piece in Sol menor, consisting of four staves of bass clef notation. The score is annotated with various markings and fingerings. The first staff has a green line above it and includes markings like '8va', 'b)', and '6 4 2h'. The second staff has a green line above it and includes markings like '(8)', 'g)', 'b)', '8va', '6 6 5 6 7', '4 5b 3b', 'V7', '2h', and '7b'. The third staff has a yellow line above it and includes markings like 'h)', '6h', '6', '5', '6', '6', '4#', '2', and '6 5'. The fourth staff has a blue line above it and includes markings like 'SOL MENOR', 'b)', '7', '7', '6h', '6', '6b', '9h', '3b', '6b', '7h', '6', '7', '7#', '5', '3h', '5b', '4', '7#', 'h', '6', '7', '7#', '5', and '3'. The score ends with a double bar line.

Figura 1

Como se puede apreciar, su estructura consta de una introducción (propia de la fantasía libre para establecer la tonalidad) (Bach 1778: 430) y tres secciones; la primera y la última están marcadas por una cadencia a Sol menor y la segunda por una a Sol mayor.<sup>1</sup>

En cuanto a su afecto, de manera general, para J. Quantz el modo menor expresa “lo placentero, lo triste y lo tierno” (Quantz 1752: 155), mientras que de manera más específica, la tonalidad de Sol menor, de acuerdo a Mattheson, indica “gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas” (Mattheson y Lennenberg 1958: 235).<sup>2</sup> También habrá que tomar en cuenta que la Fantasía en Sol menor lleva la indicación de carácter *Allegro moderato*, expresión que puede matizar otros afectos debido a que en italiano coloquial *Allegro* significa alegre, de buen humor o animado (Rosenblum 1991: 318).

<sup>1</sup> En el caso de esta obra las tres secciones después de la introducción están marcadas en la partitura por *1b-d*, *2b-c* y *3b-f*, para que sea más clara la referencia a la música. La fantasía completa se encuentra en el apéndice.

<sup>2</sup> *Loveliness, complaisance, moderate plaintiveness, tender y tempered gaiety.*

Teniendo todas estas referencias cabe mencionar que a diferencia de las fantasías anteriores donde sus materiales musicales son muy contrastantes, esta obra aunque también tiene esa misma característica es un poco más homogénea y corta, por tanto me atrevo a brindar tres afectos a manera general en toda la obra, sin hacer a un lado que de manera específica en cada idea musical pueden existir también otros afectos. De esta forma a mi parecer se ajusta muy bien el afecto triste que marca Quantz pero además agrego otros como solitario y melancólico.

En cuanto al *tempo*, L. Mozart usa el título *Allegro moderato* cuando no se debe exagerar la velocidad pero a la vez se requiere de algo más movido (Mozart 1756: 50), mientras que J. Quantz lo usa para piezas cuyos pasajes no son muy rápidos, colocándolo entre el *Allegro assai* y el *Allegretto*. Ambos autores, entonces, hacen referencia a un *tempo* agitado que no cae en el extremo, por lo cual sugiero ♩ = 66-72 en el metrónomo.

Respecto a la articulación, se encuentra muy bien definida en la partitura y en los escasos lugares donde no hay indicaciones escritas puede aplicarse sin ningún problema la regla básica de ligar grados conjuntos y separar saltos, que ya he mencionado (Bach 1778: 154-155).

Por otro lado, la acentuación y la alteración del pulso están muy unidos entre sí debido a que uno de los recursos para poder definir los lugares donde será efectivo recurrir a cierta flexibilidad de *tempo* es encontrar las notas importantes. Una vez localizadas, se podrán acentuar con los diferentes recursos que mencioné en la primera parte: mediante la articulación, los acentos de peso y el uso de la agógica. La estructura de la música por sí misma brinda algunas sugerencias en cuanto a acentuación. Por ejemplo, en el tercer sistema (figura 2) el La (señalado con una flecha) por ser el sonido inicial y más agudo del

descenso hacia la tónica, se puede considerar como relevante y enfatizarse con un acento agógico, es decir, una leve prolongación de esta nota sin interrumpir el discurso musical que produce una alteración del pulso. También se encuentra aquí otro momento donde puede ser efectiva la modificación del pulso: en el arpeggio final que cierra con un acorde de tónica para afirmar la tonalidad de Sol menor, resulta efectivo aplicar un *ritardando* para consolidar este acorde, aunque no se encuentre escrito por el compositor.

Figura 2

Un ejemplo más de acentuación combinada con una modificación del pulso se encuentra en los últimos dos sistemas de la fantasía (*3e* y *3f*, figura 3) donde tres notas Re (marcadas con flechas) reafirman la nota fundamental de la dominante para después caer a la tónica. Un primer Re en el registro grave interrumpe una serie de arpeggios e inicia un pasaje de notas rápidas; el segundo es la nota más aguda de todo el pasaje y por tanto resulta conveniente destacarlo con un acento de ataque (separándolo ligera y rápidamente de la nota anterior) y de peso (apoyándose un poco en él); el tercer Re interrumpe el pasaje de treintaidosavos. Este empleo de notas largas para interrumpir el flujo de notas rápidas remite a una cita de J. Quantz que dice “cuando después de varias notas rápidas, sigue repentinamente una nota larga que interrumpe la melodía, hay que darle un énfasis particular y también moderar la fuerza del tono de las notas siguientes” (Quantz 1752: 166). De esta forma será conveniente interpretar ambas notas Re graves con un acento de peso.

Además se puede realizar un poco de *accelerando* al inicio de este fragmento de treintaidosavos para preparar más la llegada a la nota aguda.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '3e', is titled 'Arpeggios' and consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of arpeggiated chords, with dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, and *ff* placed below the notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The second system, labeled '3f', is marked 'accel...' and features a melodic line in the treble staff and a bass line. Two downward-pointing arrows are placed above the treble staff, indicating accents on specific notes. The first arrow points to a note in the middle of the system, and the second arrow points to a note near the end of the system.

Figura 3

Otro ejemplo donde la estructura de la música por sí misma brinda algunas sugerencias de acentuación puede encontrarse en el antepenúltimo y penúltimo sistemas de la fantasía (3d y 3e, figura 4). Aquí aparece un motivo melódico (letra a) que se repite más adelante dos veces (letra b), no de manera idéntica pero sí con el mismo movimiento de grados conjuntos descendentes, un sonido ascendente y salto al final. Para destacar esta idea musical, se puede brindar énfasis a ciertos sonidos; por un lado en la primera repetición, dará mucha elocuencia brindar acentos agógicos a las últimas tres notas (flechas), mientras que en la segunda repetición, un énfasis en si bemol dará sorpresa y expectativa debido a que es la primera nota que desencadena una idea musical diferente en referencia al motivo de la letra a.

The image shows two systems of musical notation for piano. System 3d, labeled 'a)', consists of a treble and bass staff with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line in the treble and a supporting bass line. System 3e, labeled 'b)', also has a treble and bass staff. The treble staff contains a rapid sixteenth-note passage, with several notes marked with downward-pointing arrows. The bass staff provides harmonic support. Dynamic markings are placed below the treble staff: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, and *ff*.

Figura 4

En cuanto a los matices, se encuentran muy bien definidos por C. Ph. E. Bach, pero, siguiendo el consejo de L. Mozart de no quedarse únicamente con lo que está escrito (Mozart 1756: 216), se pueden complementar las marcas ya establecidas con algunos matices más. Por ejemplo en el sexto sistema (2c, figura 5) donde el compositor ha marcado las expresiones dinámicas *p*, *mf* y *f*. La armonía consiste en una progresión ascendente de séptimas que incrementa continuamente la tensión armónica hasta llegar a Sol mayor (homónimo mayor de la tonalidad principal). Para robustecer esta secuencia y tener más conexión entre las tres marcas dinámicas escritas, se sugiere añadir un *crescendo* que llega hasta este acorde de Sol mayor. Además, como todos los elementos musicales se relacionan entre sí, se puede enfatizar la tensión armónica al hacer primero un *accelerando*, y señalar el final de la secuencia con un *ritardando* (figura 6). Hay que recordar como C. Ph. E. Bach sugiere hacer este tipo de alteraciones del pulso en ciertas transposiciones (Bach 1778: 161) o progresiones.

The image shows a single system of musical notation labeled '2c'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a trill-like figure and a fermata. The bass staff has a supporting line. Dynamic markings are placed below the treble staff: *p* at the beginning, *mf* in the middle, and *f* at the end.

Figura 5

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2c. The score includes dynamic markings: 'p' (piano) at the start of the bass staff, 'cresc' (crescendo) above the bass staff, 'accel' (accelerando) above the treble staff, 'rit' (ritardando) above the treble staff, and 'f' (forte) at the end of the bass staff. There are also some performance instructions like '2c' and '3' (triplets) indicated by a '3' over a group of notes.

Figura 6

Otro lugar para complementar las marcas dinámicas se encuentra en el séptimo sistema (3b, figura 7). Aquí existen motivos de tres sonidos repetidos seguidos de un grupo de dos octavos que terminan en un acorde de mitad, cada uno escrito con sus respectivas marcas dinámicas. Recordando que J. Quantz sugiere realizar *crescendos* en motivos de notas reiteradas (Quantz 1752: 177 y 230), recomiendo, entonces, para complementar la dinámica ya marcada, hacer los reguladores que muestra la figura 8 (letras *a*) para crear dirección y conducción melódica del *piano* al *forte* y del *pianissimo* al *piano*. Así mismo también se puede proponer este regulador en *a'*, porque aunque la figura no tenga notas repetidas, es una continuación de esta misma idea musical. Por otro lado, recordando el precepto de enfatizar disonancias y suavizar consonancias (Quantz 1752: 343 y Bach 1778: 163), se puede aplicar dicho precepto a este pasaje y, después de aumentar la intensidad con cada regulador (letras *a* y *a'*), interpretar las notas de los dos octavos que le siguen el primero *forte* por ser una disonancia (sonido que incita y pide continuación) y después *piano* por ser una consonancia (sonido que da la sensación de reposo), así se tocará lo que en esencia es una apoyatura y su resolución (figura 8, letras *b*). Esta última idea también se refuerza con un precepto del tratado de C. Ph. E. Bach que señala tocar con un ligero aumento de presión el primer sonido de grupos de dos notas ligadas (Bach 1778: 154).



Figura 7

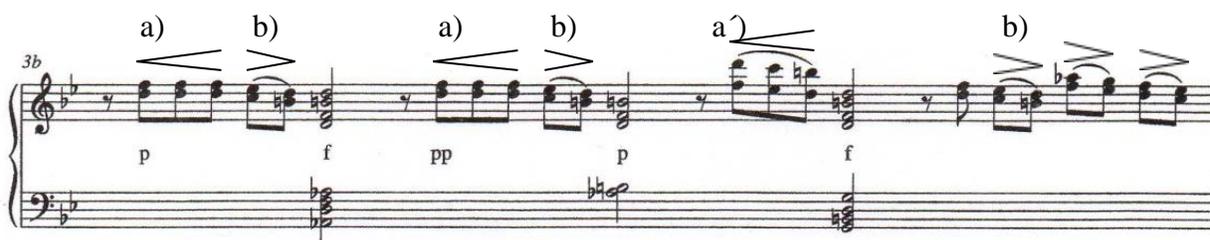


Figura 8

Por otro lado, el último sistema de la fantasía, que examiné anteriormente desde el punto de vista de la acentuación y la alteración del pulso (figura 9), ahora sirve para considerar dos propuestas interpretativas de dinámica.

Antes se había señalado que las tres notas Re de este pasaje son notas principales: el Re grave del principio del sistema, la nota más aguda, y el Re grave que da fin a los treintaidosavos. La primera posibilidad de dinámica radica en dar un acento al primer Re grave y en seguida tocar un *piano* súbito; desde ese nivel iniciar un *crescendo* que culmine en *forte* con un acento al Re más agudo, después un *diminuendo* que sigue el movimiento descendente de las figuras rápidas y concluir en *piano* en el último Re.

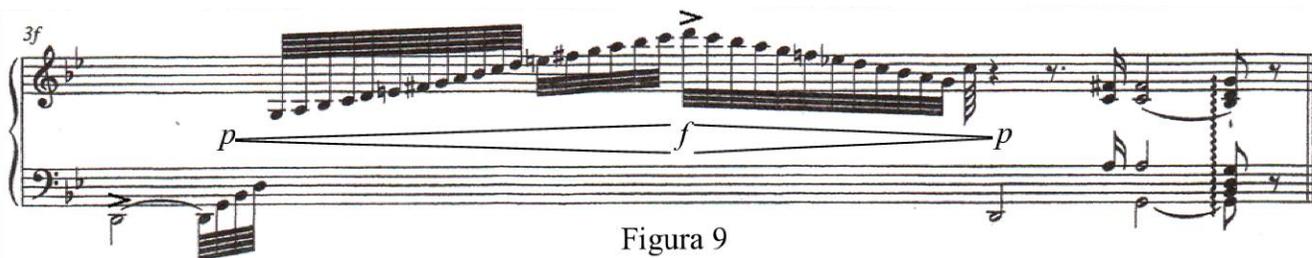
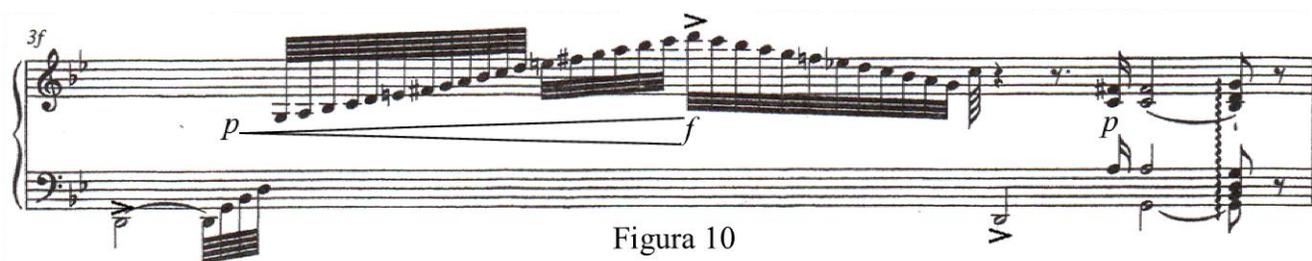


Figura 9

La segunda propuesta (figura 10) consiste en dar un acento a los tres Res antes mencionados y, después del primer Re, de igual manera que el ejemplo anterior, hacer un *crescendo* para seguir el movimiento ascendente de sesentaicuatros, pero una vez llegando al Re agudo, en vez de disminuir el sonido con los grados conjuntos que descienden, se mantiene el volumen para crear en los últimos dos acordes una sorpresa en *piano*.



Considero interesante proponer el ejemplo de la figura 10 para no perder estas notas importantes y además, ya que una de las características de las fantasías es la sorpresa, resulta muy apropiado este cambio tan repentino entre *forte* y *piano*.

En cuanto al pedal, la figura 11 muestra de manera general algunos aspectos mencionados en las fantasías anteriores pero que vale la pena retomarlos. Primeramente, el pedal se coloca de manera que no enturbie la articulación y muy corto para lograr una textura nítida; también se sugiere usarlo un poco más prolongado en el registro agudo (letras d y c) que en el grave (letra a) debido a que los armónicos naturales son más abundantes en la zona baja. En cuanto a los grados conjuntos, se tocan casi totalmente secos (sin pedal) para que cada sonido se escuche con claridad (letra e); finalmente el pedal puede ayudar a reforzar las notas importantes (letra b), sonidos largos que interrumpen

figuras cortas, dar mayor energía a los acordes en *forte* (letra f) y brindar mayor énfasis a las apoyaturas (letra g).

Fantasia in G Minor Wq 117/13

Allegro moderato

47.

a      b      b

*p*      *p*      *f*      *p*      *f*

c      d

*1c*

d      e

*1d*

*ff*   *p*   *ff*   *p*   *ff*      *mf*

f)      g      g      d

Figura 11

Por otro lado, en el final de la fantasía (figura 12) -que he utilizado anteriormente para discutir otros aspectos interpretativos- también se puede hacer un uso efectivo del pedal. Primeramente dicho recurso permite dar mayor énfasis a las notas importantes que, como había señalado, son los Res. También puede utilizarse en la cadencia final para exagerar la resonancia del acorde de séptima (letra a) y así dar más énfasis a esta disonancia

(apoyatura), enseguida sugiero quitarlo en la resolución a Sol menor (letra b) para desenfatar la consonancia.<sup>1</sup>

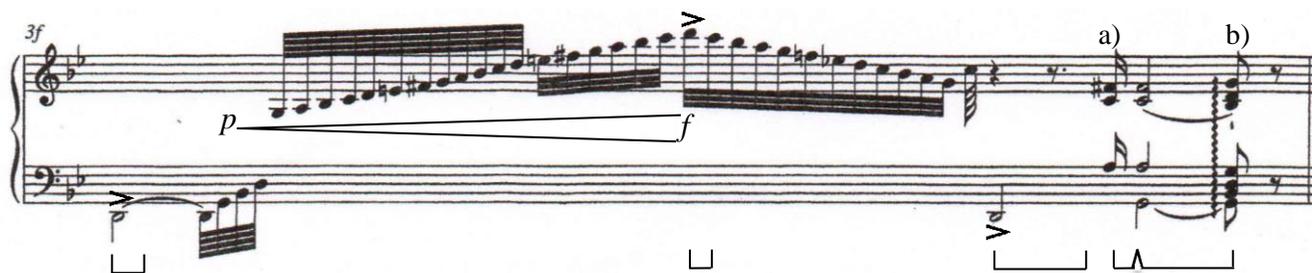


Figura 12

Para terminar hablaré sobre la manera de arpeggiar una de las dos secciones de acordes que se encuentra en el quinto sistema de la fantasía (figura 13). En este pasaje, -a diferencia de la sección final de la Fantasía en Fa mayor H 279 que vi anteriormente-, los acordes ya se encuentran escritos. Esto indica que no hay tantas opciones de arpeggiar y por tanto sugiero simplemente intercalar arpeggios ascendentes y descendentes en cada acorde, sin embargo se puede brindar mayor variedad y movimiento interpretando el primer acorde muy rápido, dentro una duración de corchea para después dejar tenidas las notas el tiempo restante, en seguida a partir del segundo acorde y hasta el final de esta sección sugiero tocar los arpeggios de todos los acordes, con un *crescendo* del *mezzo forte* al *forte* y un ligero *accelerando* para brindar más intensidad a este pasaje. En el fragmento inferior he escrito las indicaciones *accel.* y *cresc.* para una mayor claridad de esta propuesta interpretativa.

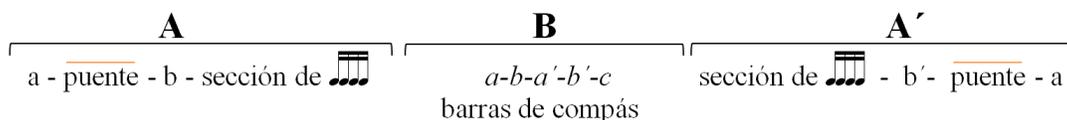


Figura 13

<sup>1</sup> Como ya lo he mencionado antes, C. Ph. E. Bach y J. Quantz hablan de tocar las disonancias *forte* y las consonancias *piano* (Quantz 1752: 343 y Bach 1778).

## 6. FANTASÍA EN MI BEMOL MAYOR H 277

Esta fantasía fue compuesta en el año 1782 y pertenece a la cuarta serie de *Las seis colecciones de sonatas, fantasías libres y rondós para conocedores y aficionados de instrumentos de tecla*<sup>1</sup> (Wq. 58/EB4404). Su estructura es ternaria como se muestra a continuación:



En cuanto a su elaboración, la parte B es con barras de compás, textura polifónica y muchas síncopas en un tiempo lento, mientras que las otras partes (A y A') son secciones libres construidas con los siguientes materiales:

Grupos de cuatro dieciseisavos:

— Dirección ascendente acento en el 2º



== Dirección ascendente acento en el 3er



=== Dirección descendente acento en el 2º



Pasajes en que de acuerdo a su movimiento podemos dividirlos en cuatro secciones:

- 1) { ● y — }
- 2) { ● }
- 3) { ● y ● }
- 4) { ●, ● y ---- }

----- Pasajes libres en

● Acordes quebrados

● Manos intercaladas

● Sección de y (interrupción de figuras rápidas)

● Puente (grados conjuntos en )

Arpeggios {

- bajo cifrado
- ascendente y descendente con calderones
- con movimiento y ritmo específico

<sup>1</sup> *Vierte Sammlung: Zwei Sonaten, drei Rondos und zwei Fantasien.*

Estos elementos están contruidos sobre el siguiente bajo cifrado que muestra el esquema inferior de la fantasía.

**A** *Allegro di molto*  
**a** Mi b mayor

5/3 7<sup>b</sup> 7<sup>b</sup>

6/4 6/5<sup>b</sup> 6<sup>4</sup>/5<sup>b</sup>

V Mi b mayor Punte

5/3 2 7<sup>b</sup> 5/3

**b** 8<sup>va</sup> 6<sup>b</sup>/4 6 6/5<sup>b</sup> 6<sup>b</sup>/3<sup>b</sup> 6<sup>4</sup> 6

Mi b menor V/Si mayor

6 7 5<sup>#</sup> 6<sup>#</sup> 6 3<sup>#</sup> 3<sup>#</sup> 6<sup>#</sup>/3

5<sup>#</sup> 3<sup>#</sup> 3<sup>#</sup> 3<sup>#</sup>

Si b mayor V

6<sup>#</sup>/5 6/4<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 4<sup>#</sup> 6<sup>#</sup> 6<sup>b</sup>/b

6<sup>#</sup>/5<sup>b</sup> 7/5<sup>#</sup> 5 2 7

1 Sección libre de V

6<sup>#</sup>/5<sup>b</sup> 7/5<sup>#</sup> 5 2 7

4<sup>#</sup>/3 La menor

4<sup>#</sup>/3 5/3

**B** *Poco Adagio*  
**a** La menor V

5 4 5 7 6<sup>4</sup> 7 7 6 5 4 7 5 7<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 6 6 6<sup>#</sup> 5 6

3 2 3 3<sup>#</sup> 2<sup>#</sup> 5 4 2 5 3<sup>#</sup> 5<sup>4</sup> 5<sup>4</sup> 2<sup>#</sup> 2<sup>#</sup> 5<sup>4</sup> 3<sup>4</sup>

Do mayor Sib menor Do menor

6 6 6 7 7 5 6<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 6 6<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 6 6

3<sup>b</sup> 5 3 3<sup>b</sup> 3<sup>b</sup> 3<sup>b</sup> 4<sup>4</sup> 3<sup>b</sup> 3<sup>b</sup> 3<sup>b</sup> 4<sup>4</sup> 2

Re menor a'

5 6 6 6<sup>b</sup> 6<sup>4</sup> 7 5 6 5 6 2 5 5 6<sup>b</sup> 6 7<sup>b</sup> 6 6 4

3<sup>b</sup> 3<sup>b</sup> 3<sup>b</sup> 5<sup>b</sup> 3 3 4 3 3 4 2 4<sup>#</sup> 4 2<sup>#</sup> 4

Fa mayor Sol mayor Fa menor

Sol menor *c*

La menor

Fingerings: 6 4, 6 5b, 5 3, 4b 2, 5 3, 7-6 4, 7 2, 5 3, 6b 3, 6b 3b, 6b 3b, 6b 4, 6 2, 6 3b, 6 3b, 6b 3b, 7 3, 5 3, 7 3, 5 3b, 7b 3b

Fingerings: 5 3, 6 3, 7 #, 5 6#, 6 3, 8 6, 7 5b, 6 4, 5 3#, 4 2, 3# 2, 2# 7, 5# 3#

**A'** 2 *Allegro* 3 4

Sección libre de

Do menor

Sib mayor *b'*

Lab menor

Mi mayor

Mi b mayor

Puente

Mib mayor *a*

Fingerings: 6 5# 5#, 6 4# 2, 6 5# 2, 6 4 2, 6 5b 3, 5 3, 6 7b 6, 5 3b 5, 5 3b

Fingerings: 6b 5, 6b 3, 6b 5, 5 3, 6 5# 5#, 5 3, 7 7, 6b 4

Fingerings: 6 6, 6 5b, 6 3b, 6 b, 6 6

Fingerings: 7 5#, 5 3#, 6# 3, 6 3#, 5 3#, 5 3#, 6# 6#, 6# 5#

Fingerings: 6 4, 7 5, 4# 4#, 6# 6#, 6# #, 7# 5#, 3# 3#

Fingerings: 7# 7, 5 3, 6 6

Fingerings: 7 7, 6 4, 7 4, 6 5b, 6 2

Fingerings: 7 7, 2 2, 5 3, 5 3

Ahora bien, aunque he insistido mucho sobre la subjetividad de determinar el afecto, sin embargo, debido a que es la base de la interpretación según C. Ph. E. Bach y personalmente me ha servido para tener una orientación, en esta última fantasía volveré a dar algunos ejemplos.

Como se ha dicho con respecto a la Fantasía H 339 en la misma tonalidad, Mi bemol mayor, de acuerdo con Mattheson, está asociada al patetismo, la seriedad, la reflexión y a un afecto lastimoso, mientras que para Quantz el modo mayor expresa lo alegre, atrevido, serio y sublime. Sin embargo es interesante notar que las secciones A y A', a mi parecer quedan fuera de cualquiera de estas referencias. Por un lado pienso que los pasajes de octavos y cuartos<sup>1</sup> de la sección A (figura 1) y A' (figura 2), reflejan un afecto de dolor por el cambio de figuras rápidas a lentas (dieciseisavos a octavos) mientras que más adelante cuando aparece la armadura de Do mayor con una secuencia de tresillos, plasman esperanza y consuelo.

Figura 1

<sup>1</sup> Localizados por el color morado del esquema anterior.

Figura 2

En cuanto a las secciones rápidas de dieciseisavos, marcadas *Allegro*, rompen con estos afectos de dolor, esperanza y consuelo, y más bien, debido a sus giros melódicos, saltos y arpeggios parecen ajustarse al carácter jovial y alegre que L. Mozart asigna a un *Allegro* (Mozart 1756: 50).

Finalmente, en cuanto a la sección central *Adagio*, habrá que notar que C. Ph. E. Bach se refiere a “la ternura de los *Adagios*” (Bach 1778: 149), mientras que Mattheson sugiere tristeza (Mattheson y Lennenberg 1958: 52); considerando que en esta sección la agitación se calma, estos afectos se ajustan muy bien a esta parte de la pieza.

Teniendo un panorama del afecto se puede pasar a decidir el *tempo* adecuado para cada sección. Como punto de partida se debe recordar que la fantasía en Fa mayor H 279 también tiene la indicación *Allegro*, y en la discusión que brindé me llevó a sugerir un metrónomo de  $\text{♩} = 42-46$ ; por ello, si C. Ph. E. Bach para la primera sección de esta fantasía agrega al término *Allegro* las palabras *di molto* (mucho), se tendrá que pensar en un *tempo*

aún más rápido pero sin llegar a un *Presto*, estimado por L. Mozart como uno de los dos más rápidos (Mozart 1756: 50). De este modo sugiero una marca de metrónomo  $\text{♩} = 60-66$  para la primera sección A.

En la segunda parte, *Poco Adagio*, se interrumpe la forma libre de la fantasía debido a la aparición de barras de compás, aquí la presencia de cuartos y octavos contrastan con las figuras rápidas (dieciseisavos y treintaidosavos) que aparecen antes y después de esta sección, lo cual provoca que la música por sí misma logre el efecto de *Poco Adagio* sin alterar el pulso, por tanto sugiero el mismo *tempo* de  $\text{♩} = 60-66$ .

En cuanto a la sección final A', simplemente se puede pensar un pulso un poco menos rápido que la primera sección por no tener la indicación de *di molto* sino solamente *Allegro*.

Respecto a la dinámica, al igual que en las fantasías anteriores, aparecen varios pasajes sin ninguna indicación de matices donde el intérprete puede decidir entre varias opciones. Uno de estos lugares se encuentra al inicio de la última sección *Allegro* de la pieza (figura 3), donde es evidente la presencia de una progresión ascendente. La repetición de cada patrón de ascenso sugiero interpretar cada vez más fuerte, con la sucesión de matices *mezzoforte*, *forte* y *fortissimo* (como está marcado en el ejemplo) y así, al dar mayor énfasis a la tensión armónica que presenta, será más convincente el discurso musical. No recomiendo la secuencia *piano*, *mezzoforte* y *forte* porque, como ya he dicho, la fantasía se caracteriza por contrastes extremos y, por consiguiente, como la sección que antecede a esta progresión termina en *pianissimo*, es más efectivo empezar en *mezzoforte* que en *piano* para dar un contraste muy marcado y un efecto “explosivo”.



Figura 3

Justo después de terminar esta progresión, aparece un pasaje de dieciseisavos donde se alternan líneas melódicas ascendentes y descendentes. Aquí se pueden sugerir matices de acuerdo al movimiento e interpretarse *crescendo* al subir y *diminuendo* al bajar (figura 4) aunque no se encuentren escritos en la partitura; hay que recordar que L. Mozart menciona no tocar solamente como está escrito (Mozart 1756: 216), mientras C. Ph. E. Bach dice que la dinámica muchas veces dependerá del contexto y pasaje (Bach 1778: 162-163). Así mismo también J. Quantz advierte no interpretar todo con un mismo color, por así decirlo, para evitar un resultado monótono (Quantz 1752: 134).



Figura 4

<sup>2</sup> Todos los ejemplos de esta fantasía se encuentran en el apéndice y están tomados de la cuarta colección: Dos sonatas, tres Rondós y dos Fantasías Wq. 58 EB 4404. Ed. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1985. Editado por Carl Krebs y recientemente revisado por Lothar Hoffmann-Erbrecht.

Estos reguladores llevan a analizar otro punto, ¿qué tanto *crescendo* y *diminuendo* se debe hacer? En cuanto al *Ensayo* no hay ningún argumento que clarifique esta cuestión, pero el tratado de J. Quantz dice:

En cuanto a la fuerza con que se produce el sonido, hay que evitar tocar con demasiada fuerza o muy débilmente, para poder contar siempre con la ventaja de poder tocar, cuando fuere necesario, un *fortissimo* después de un *forte* o un *pianissimo* después de un *piano* (Quantz 1752: 134) [...] Hay que emplear, como colores intermedios, el *piano*, el *diminuendo*, el *forte* y el *crescendo* en la ejecución musical. (Quantz 1752: 230).

Siguiendo esta cita se puede pensar entonces que los reguladores no deben interpretarse muy exagerados hasta llegar a un *fortissimo* o *pianissimo*, sino en menor proporción para lograr los sonidos (colores) intermedios como sugiere J. Quantz en los *crescendos* y *diminuendos*.

En cuanto al tema de acentuación, hay un punto muy interesante para examinar respecto a algunos dieciseisavos de las secciones rápidas de la fantasía. Como ya se mencionó, C. Ph. E. Bach, L. Mozart y J. Quantz sugieren dar énfasis a la primera nota de cada grupo de cuatro (Bach 1778: 154, L. Mozart 1756: 117 y Quantz 1752: 137 y 231); sin embargo, como cualquier aspecto musical, la acentuación depende del contexto y la estructura armónica y melódica; el inicio de la fantasía (figura 5) sugiere una acentuación fuera de regla. En los primeros cuatro sistemas de la fantasía aparece una serie de acordes quebrados de tónica (letra a), subdominante (letra b) y dominante (letra c), cada grupo de cuatro notas con una nota ajena al acorde. Recordando a C. Ph. E. Bach cuando señala que donde haya notas extrañas al acorde deben acentuarse (Bach 1778: 163), en los ejemplos a y b de la figura 5, a los sonidos que no pertenece al acorde de Mi bemol mayor (tónica) y La bemol mayor (subdominante), se les brindará un acento de peso creando así un efecto de tresillos y enfatizando el patrón rítmico melódico que se repite descendentemente (marcado

con cuñas abiertas verticales). En cuanto a la letra c, presenta un caso un poco distinto a pesar de tener la misma estructura que los ejemplos anteriores. En c las notas extrañas al acorde se encuentran en la última nota de cada grupo de cuatro, pero, en este caso, si fueran acentuadas daría como resultado un discurso amorfo y desequilibrado, por ello la que considero mejor opción será dar énfasis a la segunda nota de cada cuatro, que, además, es la nota más aguda del motivo, lo cual permite tener el mismo dibujo melódico de los pasajes anteriores y así mantener un discurso coherente. Además se puede agregar un acento agógico en la nota que antecede a los ejemplos a y b (flechas) para resaltar más el inicio de este fragmento musical.

Fantasia

Allegro di molto

Figura 5

Figure 5 is a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music starts with a piano (*p*) dynamic and moves to a forte (*f*) dynamic. There are several accents (>) and a 'c)' marking above the treble staff. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Figura 5

Otro caso de excepción en cuanto a las normas de acentuación aparece en el sistema anterior a la sección central (figura 6). Aquí se encuentra un pasaje donde las notas Do sostenido y Re se repiten a manera de bordón, alternadas con una línea ascendente que conduce a la dominante (nota Re) de la nueva tonalidad (La menor). Para enfatizar esta idea musical, se puede brindar un acento de peso a las notas en movimiento ascendente y luego hacer un acento agógico justo en la nota que antecede el V grado (flecha) para señalar el final del pasaje, haciendo también un *crescendo* a todo el conjunto.

Figure 6 is a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music starts with a piano (*p*) dynamic and moves to a forte (*f*) dynamic. There is a 'Cresc.....' marking below the treble staff. A downward arrow points to a specific note in the treble staff. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Figura 6

Una muestra más de acentuación y dinámica fuera de la norma se encuentra en la sección A', cuando inicia la armadura de Do menor (figura 7).<sup>1</sup> La partitura no tiene indicaciones de matices, pero puede llenarse de movimiento, variedad y color tomando algunos recursos que se examinarán a continuación, para proponer diferentes posibilidades de interpretación. Para empezar, debido al tipo de movimiento melódico, aparecen tres

<sup>1</sup> Esta parte se refiere a la sección 4 de dieciseisavos que señalé en el esquema general de la fantasía con los colores y símbolos: 4) {●, ● y ----}

frases de dieciseisavos (a, b, c) que pueden dividirse cada una en dos mitades de material similar, seguidas de una escala descendente (letra d) que conduce a Si bemol mayor (letra e). La primera frase (letra a) presenta un primer motivo melódico que se repite en un intervalo de segunda inferior (el principio de cada motivo está señalado con una cuña abierta vertical). Para enfatizar esta estructura, sugiero dar un acento de peso en la primera nota de cada fragmento para después disminuir rápidamente la intensidad (marcado con un regulador). En la letra b se mantiene el matiz de *mezzoforte* para diferenciar el cambio de movimiento melódico y de sección; y en el último conjunto (letra c), propongo dar variedad a la interpretación y resaltar cada una de sus mitades, con un recurso interpretativo diferente al acento de peso, que consiste en empezar la primera nota de cada sección en *piano* e inmediatamente después realizar un *crescendo*. Por último, se puede brindar un acento agógico al sonido más alto de este trozo musical (flecha, letra d), para después terminar en *forte* la cadencia de cierre (Bach 1778: 371) como se marca en el final de la figura 7 (letra e).

The musical score for Figure 7 is presented in three systems of grand staff notation (treble and bass clefs).  
 - **System 1:** Section **a)** shows a melodic line with accents (>) and a dynamic decrescendo. Section **b)** continues with a similar motif at *mf*.  
 - **System 2:** Section **c)** features two phrases, each starting *p* and increasing in volume. Section **d)** highlights a note with an accent and a dynamic decrescendo.  
 - **System 3:** Section **e)** concludes with a descending scale, starting *f* and ending *p*.

Figura 7

Siguiendo los preceptos de los tratados, existe otra posibilidad de interpretación para la primera parte de este mismo pasaje. J. Quantz y C. Ph. E. Bach aconsejan alternar entre suave y fuerte cuando haya repetición de material (Bach 1778: 163 y Quantz 1752: 167). Por tanto observando que dentro de las frases a y b, debido a su movimiento melódico, sus semifrases son una repetición, se sugiere aquí la idea de cambiar matices como muestra la figura 8. Posteriormente, en las partes c y d los matices seguirán del mismo modo que la propuesta anterior.

The image displays a musical score for a piano piece, divided into four phrases labeled a), b), c), and d). The score is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).  
 - Phrase a) starts with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte), followed by a *p* (piano) marking, and ends with *mf*.  
 - Phrase b) begins with a *mf* marking.  
 - Phrase c) starts with a *p* marking and includes a crescendo hairpin.  
 - Phrase d) begins with a *p* marking and includes a decrescendo hairpin.  
 The bottom system of the score features a dynamic marking of *f* (forte) and a *p* marking, along with a fermata over a note in the bass line.

Figura 8

Con respecto a la sección central B, marcada como *Poco Adagio* (figura 9), había determinado que los afectos predominantes son la ternura y tristeza con un *tempo* no demasiado lento. Esta sección, además, presenta material que contrasta mucho con el de las secciones rápidas debido a su movimiento principalmente en octavas y a su textura polifónica.

Para determinar el fraseo y la alteración del pulso de toda la sección es preciso examinar su estructura. Ésta (como se mostró anteriormente en el primer esquema de este capítulo) se puede esbozar de la siguiente manera: *a-b-a'-b'-c* (figura 9). Dicha estructura sintáctica dejará más clara la manera de frasear y equilibrar ciertas flexibilidades de *tempo*, haciendo el discurso musical más interesante.<sup>2</sup>

Otro aspecto particular de la sección *Poco adagio* es su contenido afectivo. C. Ph. E. Bach menciona en su tratado tres recursos musicales que agitan o aumentan la expresión de los afectos o sentimientos: los cromatismos, las disonancias y el aparente desfase de las manos en los pasajes donde una mano parece tocar contra el compás mientras que la otra va estrictamente con él (Bach 1778: 161, 440 y 163). En la sección central de la fantasía (figura 9) C. Ph. E. Bach echa mano de uno de estos tres recursos a lo largo de toda la sección B y es el aparente desfase de las manos que aparece casi todo el tiempo, como por ejemplo en los compases 1 al 8, donde la mano izquierda toca cuartos sobre el tiempo mientras que la mano derecha hace síncopas.

Esto deja claro que se trata de un discurso musical expresivo, donde los afectos de tristeza y ternura del *Adagio*, se agitan aún más por el recurso mencionado. Por tanto, esta intensidad afectiva debe interpretarse con ciertas flexibilidades de *tempo*. Además, dentro de la sección *Poco Adagio*, así como en el discurso de un orador hay oraciones y frases, del mismo modo aquí se encuentran marcadas por muchísimas cadencias donde es posible realizar pausas para respirar o ciertas alteraciones del pulso aunque no se encuentren

---

<sup>2</sup> Como se mencionó anteriormente, la alteración del pulso o flexibilidades de *tempo*, son términos que usa C. Ph. E. Bach para referirse a lo que hoy se conoce como agógica.

marcadas (figura 9).<sup>3</sup> Sin embargo, es importante moderar estas fluctuaciones. C. Ph. E.

Bach advierte que:

En una interpretación expresiva, el intérprete debe evitar retardos frecuentes y excesivos que tienden a hacer el *tempo* arrastrado. El afecto mismo tiende a llevar este error. Así pues, se debe hacer todo esfuerzo no obstante la belleza del detalle para mantener el *tempo* al final de la pieza como era al principio (Bach 1778: 161).

Para evitar que el *tempo* se arrastre, es decir, que este demasiado lento y haya exceso de flexibilidades de pulso, se debe considerar el fraseo marcado por cadencias y frases de esta sección, e interpretar los *ritardandos* con base en la importancia relativa de cada una de las partes que forman el discurso musical. Como muestra la figura 9, sugiero interpretar un *ritardando* muy exagerado al final de la sección *Poco Adagio* (marcado como *rit.* en el c. 34), pero las cadencias de esta sección sólo con un *ritardando* moderado (señalado con corchetes), y, finalmente, las frases (marcadas con barras) con un *ritardando* muy tenue o prolongando ciertas notas iniciales o finales (indicadas con flechas). Todo esto interpretando a la par, respiraciones o pausas de acuerdo a la jerarquía de las partes para lograr así un fraseo adecuado.

En cuanto a la dinámica, he añadido ciertos reguladores a esta sección principalmente donde hay mucha tensión armónica, para aumentar la expresión. Los signos de dinámica (*p*, *pp*, *f*, *mf*) son los que escribe C. Ph. E. Bach, mientras que los reguladores y *crescendos* los sugiero yo.

---

<sup>3</sup> Ver sección acerca del fraseo.

**B** Poco Adagio  
**a** La menor

5 *p* *rit...* *f* *p* *rit...* *f*

9 *pp* *f* *rit...* *p* **b** Progresión Do mayor

13 *poco cresc...* *rit...* *tr*

16 **a'** *p* Re menor *cresc...* *mf* *p* *rit pp*

20 *f* *rit...* Sol mayor *p* Progresión *rit...* Fa menor *pp*

Fa mayor

Figura 9

24 Sol menor *f* *cresc...* *rit...* Tensión armónica **C**

28 *p* *rit* *f* Disminuido con séptima

32 *rit...* *p* *pp* *rit...* **A' Allegro**

Detailed description: The image shows three systems of piano music. The first system (measures 24-27) starts with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A downward arrow points to a measure at measure 25. Dynamic markings include *f*, *cresc...*, and *rit...*. The text 'Sol menor' is written below the first measure. The system ends with 'Tensión armónica' and a bold 'C'. The second system (measures 28-31) continues the piece. It starts with a treble clef and a key signature of one flat. A downward arrow points to a measure at measure 29. Dynamic markings include *p*, *rit*, and *f*. The text 'Disminuido con séptima' is written below the final measure. The third system (measures 32-35) starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *rit...*, *p*, and *pp*. The system ends with 'A' Allegro'.

Figura 9

Para terminar, respecto al pedal y la articulación, no hay casos especiales dignos de hacer notar; en general se aplicará para esta pieza las reglas básicas que ya he descrito en las fantasías anteriores.

## CONCLUSIONES

La curiosidad por explorar un nuevo instrumento como lo es el fortepiano, significó una gran aventura porque me dio a conocer un mundo totalmente nuevo y la experiencia de la ejecución resultó muy enriquecedora y todo un reto. Fue impactante apreciar lo diferente que es el piano del siglo XVIII del piano moderno y la manera tan distinta que se requiere para tocarlo. De manera general respecto al primero, se exagera y se utiliza más la agógica, la acentuación y la articulación que en el segundo.

En el fortepiano hay que destacar la necesidad de una mayor ligereza en el toque que se realiza pensando más en el ataque de dedos y no involucra de manera constante el peso del brazo y el antebrazo. En otras palabras, se requiere que el ataque del sonido sea muy articulado para que cada nota se escuche con claridad, especialmente en los pasajes de figuras rápidas y en el registro agudo, ya que es un instrumento muy transparente donde cualquier descuido salta al oído y por tanto se debe tener mucho control de la ejecución. Además en el fortepiano el timbre cambia a lo largo del registro, es decir, existe una diferencia muy marcada entre los graves y los agudos y en general su sonido es más ligero e íntimo, mientras que el piano moderno tiene una resonancia más homogénea y fuerte.

Respecto a la gama de matices, en el fortepiano se requiere una combinación entre soltura y articulación. Por un lado si se toca *piano* sin articular, el discurso musical no se entiende, mientras que en el extremo opuesto, cuando se toca *forte* con demasiado peso y empujado, el sonido se ahoga y opaca. Por consiguiente en ambos casos es necesario tener un ataque articulado, una especie de rebote para que el *forte* se escuche amplio y robusto y el *piano* timbrado, así como también utilizar de manera muy marcada otros recursos interpretativos como el fraseo y la agógica.

También fue necesario aprender un nuevo uso del pedal, pues el fortepiano, a diferencia del piano moderno que cuenta con un pedal de sostén, tiene una rodillera que ejerce la misma función solo que produce menos resonancia de armónicos que en el piano moderno.

En cuanto a la investigación acerca de la interpretación en el siglo XVIII, la lectura de libros especializados y de los tratados, principalmente el de C. Ph. E. Bach, resultan fundamentales para abordar no sólo las fantasías sino cualquier obra para teclado de este periodo. Los tratados clarifican los diferentes símbolos, marcas o tipos de escritura en la partitura, pero también brindan no una sino muchas posibilidades interpretativas basadas en una variedad de argumentos.

Por otro lado, el conocer la retórica musical imperante en el siglo XVIII plasmada en los tratados también aporta elementos para lograr una interpretación más cercana, pero a pesar de ser una guía importante, no es más que una aproximación que permite una variedad de soluciones. De hecho, hay aspectos para los que no hay una solución clara, como por ejemplo el determinar el afecto, que, a pesar de ser un rasgo fundamental, es muy difícil de definir. Los autores con frecuencia tienen opiniones distintas unos de otros y muchas veces lo que indican no coincide con las características del discurso musical.

Fue iluminador ver la variedad de opciones que se abren ante el intérprete al leer las fuentes, hecho que me permitió hacer consciente el proceso de toma de decisiones que lleva a una interpretación históricamente documentada. El trabajo realizado aquí respecto al afecto, *tempo*, acentuación, pulso, fraseo, dinámica, articulación, bajo continuo y pedal significó elegir o rechazar posibilidades a lo largo del discurso musical, tomando en cuenta los casos en que los argumentos de las fuentes se apoyan y también en los que se contraponen.

Asimismo es claro que realizar una interpretación de las fantasías siguiendo los lineamientos que aporta C. Ph. E. Bach, aun con las sugerencias del mismo compositor, deja muchas decisiones al intérprete. Por ejemplo, hay aspectos muy subjetivos, como la flexibilidad del pulso, en donde no es posible tener la certeza de realizarlo como sugiere C. Ph. E. Bach. La música va más allá de la partitura y muchos aspectos no se pueden explicar con palabras, pero sin duda, el buscar hacer una interpretación históricamente informada ofrece una mayor gama de recursos musicales para lograr un discurso musical convincente para el escucha, que, como menciona el mismo C. Ph. E. Bach, es el objetivo del intérprete. No hay que olvidar que este compositor en cada aspecto interpretativo y a lo largo de todo el tratado constantemente brinda al intérprete la libertad de terminar el cuadro.

En cuanto al contexto histórico, durante el siglo XVIII entre las muchas corrientes estilísticas que existieron, dos de ellas se relacionan entre sí y a su vez tienen un paralelismo con estas Fantasías. Primeramente se encuentra la Ilustración, movimiento sumamente amplio donde la razón aplicada a las artes, consistía en la búsqueda de formas expresivas y sentimientos de universalidad para ser aceptados por los seguidores del buen gusto y juicio. Por otro lado el *empfindsamer Stil* (estilo sensible) donde la emoción se valoraba por encima de todo. Ambas corrientes hacen un énfasis en la expresión de emociones y sentimientos y por tanto las Fantasías son un ejemplo claro de estos ideales puesto que C. Ph. E. Bach como ya mencioné dice “es principalmente en improvisaciones o fantasías que el tecladista puede dominar mejor los sentimientos de su audiencia” (Bach 1778: 152). Además así como los sentimientos cambian constantemente en nosotros, así también en el *empfindsamer Stil* y las fantasías se observa esta característica de cambios repentinos de un afecto a otro, por tanto estas obras son un claro ejemplo de los movimientos artísticos mencionados.

Como reflexión final, haber realizado este proyecto me lleva a concluir que dos años permite solo una introducción a la interpretación del fortepiano. Considero que el paso del piano moderno al fortepiano es difícil debido a que muchos aspectos interpretativos del siglo XVIII no son familiares para los pianistas modernos y asimilarlos toma tiempo. Fue precisamente éste el reto más grande del presente proyecto de investigación. Tocar un instrumento propio de la época fue un acercamiento enriquecedor a la sonoridad que usaba C. Ph. E. Bach e iluminó ciertos aspectos interpretativos, como la articulación, acentuación y agógica, pero también, para una comprensión más profunda de lo que indica C. Ph. E. Bach en su tratado sería necesario conocer de manera cercana el clavecín, ya que el tratado está dirigido en gran parte a este instrumento.

Mi experiencia de estos dos años me lleva a considerar que también sería interesante una interpretación históricamente informada de las fantasías de C. Ph. E. Bach en el piano moderno. Los conocimientos revelados por esta investigación y la experiencia de haber tocado el fortepiano durante este proyecto me han proporcionado herramientas importantes para llevar las fantasías al instrumento de hoy.

## APÉNDICE

## Fantasias

## Fantasia in E-flat Major

H 348

43.

Musical notation for measure 43, featuring a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the bass and a treble staff with a melodic line.

*1b*

Musical notation for measure 1b, showing a continuation of the piano accompaniment with a melodic line in the treble staff.

*1c*

Musical notation for measure 1c, featuring a piano accompaniment with a melodic line in the treble staff.

*1d*

Musical notation for measure 1d, including a trill (*tr*) and arpeggio marking.

*1e*

Musical notation for measure 1e, featuring a piano accompaniment with a melodic line in the treble staff.

*1f*

Musical notation for measure 1f, featuring a piano accompaniment with a melodic line in the treble staff.

1g

1g

1h

1h

1i

1i

1j

1j

1k

1k

1l

1l

*Im*

Musical score for section *Im*. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns. A fermata is placed over a measure in the right hand.

*In*

Musical score for section *In*. The right hand has a melodic line with dynamic markings: *p*, *pp*, *mf*, and *f*. The left hand consists of chords and a steady eighth-note accompaniment.

*Io*

Musical score for section *Io*. The right hand features a melodic line with dynamic markings: *p*, *f*, *p*, *f*, *mf*, and *f*. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

*Ip*

Musical score for section *Ip*. The right hand has a melodic line with triplet markings. The left hand features a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and chords.

*Iq*

Musical score for section *Iq*. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns. The left hand features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

*Ir*

Musical score for section *Ir*. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns. The left hand features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

*Is*

System *Is* consists of two staves. The upper staff features a continuous eighth-note melody in a minor key. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and occasional chords.

*Ii*

System *Ii* continues the piece. The upper staff has a more complex texture with some sixteenth-note passages. The lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

*Iu*

System *Iu* shows a continuation of the eighth-note accompaniment in the lower staff. The upper staff features a melodic line with some grace notes and a fermata at the end.

*Iv*

System *Iv* features a more active upper staff with sixteenth-note passages. The lower staff continues with eighth notes. A fermata is present at the end of the system.

*Iw*

System *Iw* continues the eighth-note accompaniment in the lower staff. The upper staff has a melodic line with some grace notes and a fermata at the end.

*Ix*

System *Ix* is the final system on the page. It includes dynamic markings *p* and *f*. The lower staff has a fermata over a chord. The word *tenute* is written above the final notes of the upper staff.

## Fantasia I

**A** Allegro



System 1: Treble clef with a melodic line featuring slurs and ties. Bass clef accompaniment with dynamic markings *p*, *f*, *ff*, *p*, and *pp*.

System 2: Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment with dynamic markings *p* and *ff*.

System 3: Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment. Includes the marking *Ba* with a fermata symbol above it. Dynamic markings include *p*.

System 4: Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment. Includes the marking *b* above the staff. Dynamic markings include *mf* and *p*.

System 5: Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment. Dynamic markings include *p*, *mf*, *f*, and *pp*.

System 6: Treble clef with a melodic line. Bass clef accompaniment. Includes the marking *a'* with a fermata symbol above it. Dynamic markings include *p*.

20

mf

mf

This system contains measures 20 through 23. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

24

*p* *pp* *f* *p* *f*

C

This system contains measures 24 through 27. It includes a section marked with a 'C' time signature change. The right hand has a complex melodic line with slurs and a fermata. The left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings include *p*, *pp*, *f*, *p*, and *f*.

This system contains measures 28 through 31. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. There are no dynamic markings in this system.

*p*

This system contains measures 32 through 35. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a more active accompaniment. The dynamic marking *p* is present in the left hand.

*ff prestissimo*

This system contains measures 36 through 41. Both hands feature a very fast, rhythmic accompaniment consisting of repeated eighth-note patterns. The dynamic marking *ff prestissimo* is present in the left hand.

*p*

This system contains measures 42 through 47. Both hands continue with the fast, rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* is present in the left hand.

ff

Allegretto

f p

p f p f

arpegg.

7 6 5 4 2 6 3 7 7b 6 4 5 3

## Fantasia in G Minor

Wq 117/13

Allegro moderato

47.

1b

1c

2a

2b

2c

*p* *mf* *f*

3b

*p* *f* *pp* *p* *f*

3c

*p* *f* *p* *mf* *pp* *p* *f*

3d

3e

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *ff*

3f

## Fantasia

A a Allegro di molto

The musical score is written for piano in A-flat major (two flats) and 2/4 time. It is marked "Allegro di molto". The piece consists of five systems of two staves each. The first system begins with a fermata over the first measure. The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). A fermata is present in the first system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by quarter and eighth notes. The bass staff starts with a bass clef and contains a series of chords, some with a flat sign, and rests.

The second system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It features a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. The bass staff starts with a bass clef and contains a few notes and rests. A forte dynamic marking (*f*) is present at the beginning of the treble staff.

The third system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass staff starts with a bass clef and contains a series of chords, some with a flat sign, and rests. The word "arpeggio" is written above the bass staff, with a subscript "4" below it.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a series of chords, some with a flat sign, and a melodic line with eighth notes. The bass staff starts with a bass clef and contains a series of chords, some with a flat sign, and rests.

The fifth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass staff starts with a bass clef and contains a few notes and rests.

The sixth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, with fingerings (1, 5, 2, 1, 5, 2, 3, 5, 2, 1, 5) written above the notes. The bass staff starts with a bass clef and contains a few notes and rests.

# B Poco Adagio

**a**

System 1: Treble clef, piano (*p*), forte (*f*), piano (*p*), forte (*f*). Bass clef accompaniment.

System 2: Treble clef, piano (*p*), forte (*f*), piano (*p*). Bass clef accompaniment.

System 3: Treble clef, piano-piano (*pp*), forte (*f*). Bass clef accompaniment.

System 4: Treble clef, trill (*tr*). Bass clef accompaniment.

**a'**

System 5: Treble clef, piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), piano (*p*), piano-piano (*pp*). Bass clef accompaniment.

**b'**

System 6: Treble clef, forte (*f*), piano (*p*), piano-piano (*pp*). Bass clef accompaniment.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. A dynamic marking *f* is present. A 'C' time signature is at the end.

Musical notation for the second system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. Dynamic markings *p* and *f* are present.

Musical notation for the third system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. A tempo marking **A** *Allegro* is present. Dynamic markings *p* and *pp* are present.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical notation for the fifth system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical notation for the sixth system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a supporting line with some chords and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development. The treble staff has a dense texture of sixteenth notes, while the bass staff has fewer notes, often in a chordal or harmonic support role.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a fermata over a note. The bass staff has a long rest followed by a few notes. A dynamic marking *p* is present. A *b'* marking is above the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a series of chords, some with accidentals, providing a harmonic foundation.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff has a more active line with eighth and sixteenth notes.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line. The bass staff features an arpeggio marked *arpeggio* and includes figured bass notation:  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{5}$ ,  $4\flat$ , and  $6\sharp$ .

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and a half note D5. The bass staff starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, and a half note D3. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4.

The second system continues the piece. It features a section marked with a lowercase 'a' above the treble staff. The treble staff has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by quarter notes C5, B4, and A4. The bass staff has a triplet of eighth notes (G2, A2, B2) followed by quarter notes C3, B2, and A2. Fingering numbers 1, 3, 2, 1, 1, 1 are indicated below the bass staff.

The third system shows the continuation of the melodic and harmonic lines. The treble staff features a series of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

The fourth system introduces a change in the bass line. The treble staff continues with eighth and quarter notes, while the bass staff features a more active line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes.

The fifth system features a melodic flourish in the treble staff, with a series of eighth and quarter notes leading to a half note. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The sixth system concludes the piece. The treble staff features a series of eighth and quarter notes leading to a final cadence. The bass staff provides a steady accompaniment, ending with a final chord.

### FUENTES CONSULTADAS

- Abbiati Franco. “Los hijos de J. S. Bach”. *Historia de la Música*. Tomo 3. México: Unión Tipográfica, Editorial Hispano Americana, 1959.
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments (1778)*. Nueva York – Londres: W. W. Norton & Company, 1949.
- Bellman, Jonathan D. *A Short Guide to Writing about Music*. Estados Unidos: Pearson Education, 2007.
- Bilson, Malcolm. “Keyboards”. *Performance Practice: Music after 1600*, eds. Howard Mayer Brown y Stanley Sadie. Nueva York: Norton, 1989.
- Brenneman Savarese, Mary. *Performance Practice in the Keyboard Sonatas of Carl Philipp Emanuel Bach (Tesis de doctorado)*. California: Faculty of Claremont Graduate University, 2002. ProQuest. Web. 3 Oct. 2013.
- Brown, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. 1999. Pr. Sir Roger Norrington. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Cadena, Agustín. *Las Ideas y sus Caminos*. México: Ediciones de la Libélula, s/a.
- Casella, Alfredo. *El Piano*. Trad. de Carlos Floriani. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1957.
- Chiantore, Luca. *Historia de la Técnica Pianística*. 2001. España: Alianza Editorial, 2007.
- Christopher D.S. Field, et al. “Fantasia”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 8 Abr. 2013.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048>>.
- Clarke, Eric. “Escuchar la Interpretación”. *La Interpretación Musical*. 2002. Ed. John Rink. España: Alianza Editorial, 2006. 217-229.
- \_\_\_\_\_. “Comprender la Psicología de la Interpretación”. *La Interpretación Musical*. 2002. Ed. John Rink. España: Alianza Editorial, 2006. 81-94. 81-94.
- Clark, Stephen L. “The Letters from Carl Philipp Emanuel Bach to Georg Michael Telemann”, *The Journal of Musicology* 3/2 (1984): 177-195. JSTOR. Web. 6 Oct. 2013.
- Cyr, Mary. *Performing Baroque Music*, ed. Reinhard G. Pauly. Portland: Amadeus Press, 1992.
- Daymond, Emily R. “Carl Philipp Emanuel Bach”, *Royal Musical Association - Taylor & Francis Group* 33 (1907). JSTOR. Web. 26 Sep. 2013.

- Díez-Canedo Flores, María. *De Did'ells, Turus y Tekes... Articulación en la Flauta Traversa Barroca*. s/l, s/a.
- Donington, Robert. *The Interpretation of Early Music*. 1989. Nueva York-Londres: W.W. Norton & Company, 1992.
- Dunsby, Jonathan. “Los Intérpretes y la Interpretación”. *La Interpretación Musical*. 2002. Ed. John Rink. España: Alianza Editorial, 2006. 263-274.
- Eymar, Carlos. “Las Afinidades Musicales de Hans Kűng”. *Revista de Espiritualidad. Por las Amenas Liras, Música y Espiritualidad* 268-269 (2008): 467-479.
- Ferguson, Howard. *La Interpretación de los Instrumentos de Teclado del Siglo XIV al XIX*. 1975. España: Alianza Editorial, 2006.
- Ferris, David. “C. P. E. Bach and the Art of Strange Modulation”. *Music Theory Spectrum* 22/1 (2000): 60-88. JSTOR. Web. 25 Dic. 2010.
- Fleming, William. *Arte, Música e Ideas*. 1970. Trad. Dr. José Rafael Blengio Pinto. México: McGraw-Hill, 1989.
- Geiringer, Karl e Irene Geiringer. *La Familia de los Bach, Siete Generaciones de Genio Creador*. 1954. Trad. de Guillermo Sans Huelin y María Teresa de Llanos Sans. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1962.
- Goldázar Gaínza, J. Javier. *Afinación y temperamentos históricos*. 1992. España: Alianza editorial, 2010.
- Gómez Morán, Miriam. “La Música Religiosa de Liszt”. *Revista de Espiritualidad. Por las Amenas Liras, Música y Espiritualidad* 268-269 (2008): 371-386.
- Gonzáles Casado, Pedro. *Diccionario Técnico Akal de Términos Musicales: español-inglés, inglés-español*. s/l: Akal ediciones, s/a.
- González O. Ph. D. y Fabio A. *Definición de Tema de Investigación, Estado del Arte y Evaluación de Artículos*. s/l: Depto. Ing. de Sistemas e Industrial, Universidad Nacional de Colombia, s/a.
- Harnoncourt, Nikolaus. *La Música como Discurso Sonoro*. 1982. Trad. Juan Luis Milán. Barcelona: Acantilado 2011.
- Head, Matthew William. *Fantasy in the Instrumental Music of C. P. E. Bach (Tesis de doctorado)*. Estados Unidos: Universidad de Yale, Facultad de la Escuela de Posgrado, 1995. ProQuest. Web. 27 Abr. 2013

- Herbert, Trevor. *Music in Words, A Guide to Researching and Writing about Music*. Estados Unidos: Oxford University Press, 2009.
- Hermerén, Göran. "The Full Voic'd Quire: Types of Interpretations of Music". *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*. 1993. Ed. Michael Krausz. Gran Bretaña: Oxford University Press, 2001.
- Kühn, Clemens. *Tratado de la Forma Musical*. Trad. Luis Romano. España: Idea Books, S.A., 2003 (1989).
- Laizé, Michel. *La Base Continue Pour Petits et Grands*. Estrasburgo: Les Cahiers du Tourdion, 2000.
- Lawson, Colin. "La Interpretación a través de la Historia". *La Interpretación Musical*. 2002. Ed. John Rink. España: Alianza Editorial, 2006. 19-34.
- Lawson, Colin y Robin Stowell. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. 1999. Gran Bretaña: Cambridge University Press, 2001.
- León Ptacnik, Aurelio. *Los Preludios de Chopin, Las Condiciones de Posibilidad de una Justa Interpretación (Tesis de maestría)*. México: UNAM, 1971.
- Lester, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. 1992. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Loesser, Arthur. *Men, Women and Pianos, A Social History*. 1954. Pr. Edward Rothstein y Jacques Barzun. Nueva York: Publicaciones Dover, 1990.
- López Cano, Rubén. *Música y Retórica en el Barroco*. 2000. México: UNAM, Amalgama Ediciones, 2012.
- \_\_\_\_\_. "Música, Mente y Cuerpo. De la Semiótica de la Representación a una Semiótica de la Performatividad". *De Cerca, de Lejos. Moradas Actuales en Musicología de/sobre América Latina*, ed. Marita Fornaro. Montevideo: Universidad de la República, Comisión Sectorial de Educación Permanente/Escuela Universitario de Música, 2011. n. pag.
- \_\_\_\_\_. "¿What Kind of Affordances are Musical Affordances? A Semiotic Approach". *L'ascolto Musicale: Condotte, Pratiche, Grammatiche. Tercer Simposio Internacional de la Ciencia del Lenguaje Musical*. Bolonia: 23-25 Febrero 2006.
- \_\_\_\_\_. "La Ineludible Preeminencia del Gozo: el Tratado de las Pasiones del Alma (1649) de René Descartes en la Música de los siglos XVII y XVIII". *Armonía, ENM-UNAM* 10-11 (1996): 5-17.
- \_\_\_\_\_. "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música". *Notas para un manual de usuario. Texto didáctico* (2007): n. pag.

- LLacer Pla, Francisco. *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. s/l: Real Musical, 1982.
- Madrid, Alejandro L. “¿Por qué Música y Estudios de Performance? ¿Por qué Ahora?: una Introducción al Dossier”. *Revista Transcultural de Música* 13 (2009): 1-9.
- Marconi, Luca. “Música, Semiótica y Expresión: La Música y la Expresión de Emociones”. *Música, Lenguaje y Significado*, eds. Margarita Rodríguez Vega y Carlos Villar-Taboada. Valladolid: Glares Gestión Cultural, S.L.U., 2001. 163-180.
- Mattheson, Johann y Hans Lenneberg. “Mattheson on Affect and Rhetoric in Music” *Journal of Music Theory* 2/1 y 2 (1958): 47-84 y 193-236. JSTOR. Web. 6 May. 2010 y 21 Oct. 2012
- Matthews, Denis (comp.). *La Música para Teclado*. 1972. Trad. de José María Martín Triana. España: Taurus Ediciones, 1986.
- Mirka, Danuta (ed.). *The Oxford handbook of topic theory*. New York, Oxford University Press, 2014.
- Mitchell, William J. “Introducción”. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments (1778)*, C. Ph. E. Bach. Nueva York – Londres: W. W. Norton & Company, 1949.
- Mozart, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing (1756)*. Londres, Oxford University Press, 1948.
- Neumann, Frederick. *Essays in Performance Practice*. Michigan: UMI Research Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Schirmer, 1993.
- Newman, William S. “Emanuel Bach's Autobiography”. *The Musical Quarterly* 51/2 (1965): 363–372. JSTOR. Web. 20 Ago. 2012.
- Padilla, Alfonso. *Dialéctica y Música, Espacio Sonoro y Tiempo Musical en la Obra de Pierre Boulez*. Finlandia: Hakapaino Oy, Helsinki, 1995.
- Padilla, Eunice. C. P. E. *Bach's Free Fantasia in F-Sharp Minor Wq. 67 Seen as a Reflection of the Principles of the Age of Enlightenment*. s/l: s/a.
- Parker, Mary Ann (ed.). *Eighteenth-Century Music in Theory and Practice, Essays in Honor of Alfred Mann*. s/l: Pendragon Press, 1994.

- Pestelli, Giorgio. *La Época de Mozart y Beethoven*. 1977. Trad. de Carlos Caranci, Coord. Andrés Ruiz Tarazona. Madrid: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Quantz, Johann Joachim. *Método para Aprender a Tocar la Flauta Transversa (1752)*. 1997. Trad. de Rodolfo Murillo. Arizona State University: UMI Microform, 1998.
- Retórica a Herenio, Libro I*. Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- Rink, John (ed.). *La Interpretación Musical*. 2002. Trad. de Bárbara Zitman. España: Alianza Editorial, 2006.
- Rosenblum, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music, Their Principles and Applications*. 1988. Indiana: Indiana University Press, 1991.
- Suárez Urtubey, Pola. *Historia de la Música*. Argentina: Editorial Claridad, 2004.
- Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. 1964. Tomo 1 y 2. Pr. Argeliers León. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1980.
- Schleuning, Peter. *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*. Göppingen: Alfred Kämmerle, 1973.
- Tagg, Philip. *Assignment and Dissertation Tips*. s/l: Universidad de Piura, Facultad de Comunicación, 2010.
- Tarling, Judy. *The Weapons of Rhetoric, A guide for musicians and audiences*. 2004. St Albans: Corda Music, 2005.
- Thane Tierney. "Fantasy". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University. Web. Nov. 2015.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2282820>>.
- Turek, Rosalyn. *Introducción a la Interpretación de J. S. Bach*. 1960. Trad. Cristina Bruno. España: Editorial Alpuerto, 1974.
- Villa Walls, Gabriela. *Dispositio y Elocutio en el Ave María... Virgo Serena de Josquin*. México: UNAM, s/a.
- \_\_\_\_\_. *Las "Ciencias Gemelas". La Música Como Voz Hablada*. s/l: s/a.
- Walls, Peter. "La Interpretación Histórica y el Intérprete Moderno". *La Interpretación Musical*. 2002. Ed. John Rink. España: Alianza Editorial, 2006. 35-54.
- Wingell, Richard J. *Writing About Music: an Introductory Guide*. 1990. Nueva Jersey: Pearson Education, Inc. c 2009.

Wolff, Christoph y otros. *Bach Family*. 1980. Londres: Macmillan, 1997.

\_\_\_\_\_. "Bach". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 14 Mar. 2013.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg12>>.

\_\_\_\_\_. "Recovered in Kiev: Bach Et. Al. A preliminary discussion on the music collection of the Berlin Sing-Akademie". *Quarterly Journal of the Music Library Association* 58/2 (2001): 259-271. RILM. Web. 19 Oct. 2013.

Wollny, Peter. *Carl Philipp Emanuel Bach, Miscellaneous Keyboard Works*. Los Altos, California: The Parkard Humanities Institute, 2006.