



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

«Revisión documental sobre las prácticas interpretativas del siglo XVIII relacionadas con la métrica, articulación y pulso en el repertorio para instrumento de tecla de J.S. Bach, particularmente, en la Partita No. 1 en Si bemol mayor BWV 825»

TESINA

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIADO EN MÚSICA CON
ESPECIALIDAD EN PIANO**

PRESENTA

David Espino García

Asesor del Trabajo Escrito:

Dra. Maria Eunice Fabiola Padilla León

Asesor de Recital Público:

Mtro. Guillermo Arturo Uruchurtu Chavarín

Facultad de Música, Ciudad de México, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Introducción	3
1. Consideraciones generales sobre métrica, pulso, articulación y forma musical en relación al repertorio para instrumento de tecla de los siglos XVII y XVIII	5
2. La Partita No. 1 en Si Bemol Mayor BWV 825 de Johann Sebastian Bach: particularidades sobre cada una de las danzas	12
2.1 Prelude	12
2.2 Allemande	15
2.3 Courante - Corrente	20
2.4 Sarabande	23
2.5 Minuet	26
2.6 Gigue	29
3. Conclusiones generales	32
Bibliografía	35
Anexo: Programa examen práctico	37

Introducción

Dentro del diverso repertorio que los pianistas suelen abordar durante su formación y ejercicio profesional, aquel que involucra un mayor número de interrogantes de índole histórica e interpretativa es el compuesto en el barroco. Se trata del repertorio más antiguo ejecutado por el pianista, fue compuesto para instrumentos muy distintos al piano moderno como el clavecín, el clavicordio y el órgano. Además de los evidentes factores geográficos y temporales que nos separan del contexto en el que dichas piezas fueron compuestas, resulta importante tomar en cuenta que este repertorio pertenece a una tradición de la cuál, lamentablemente, sólo contamos con reconstrucciones. No resulta de la misma manera en el caso del repertorio del siglo XIX, o XX, por ejemplo, uno de los maestros más relevantes en la formación del pianista chileno Claudio Arrau fue Martin Krauze quien fue alumno directo de Franz Liszt.¹ Es decir, la tradición interpretativa de la música de Liszt, por poner un ejemplo, está viva y su rastro es tangible, sin embargo, con la música barroca el panorama es más incierto.

Una vez reflexionado lo anterior, las interrogantes no dejan de presentarse: ¿qué tempo se debe utilizar?, ¿se debería hacer una interpretación predominantemente metronómica?, ¿qué tipo de agógica es aceptable en este repertorio?, ¿se deberían utilizar matices al interpretar esta música en un piano moderno?, ¿tendría cabida la utilización del pedal en el piano?.

En función de los alcances del presente escrito se buscará responder a las interrogantes antes planteadas tomando como eje de esta investigación a la Partita No. 1 en Si bemol mayor BWV 825 de Johann Sebastian Bach, generando con ello una propuesta de interpretación basada en las fuentes documentales que serán consultadas y en las reflexiones que puedan derivarse de ellas.

En el primer capítulo, se abordarán consideraciones relevantes sobre métrica, pulso y articulación que nos permitirán más tarde analizar las particularidades de cada una de las danzas presentes en la Partita en cuestión.

¹ Joseph Horowitz. *Arrau on Music and Performance* (New York: Dover Publications Inc., 1999) p.34

Metodología

Para la elaboración del presente documento se realizará una investigación completamente documental, no se realizará ninguna prueba de campo. Los documentos a consultarse serán textos de origen académico en formato físico o digital.

Marco teórico

El presente texto toma como referencia relevante la corriente de interpretación históricamente informada. Busca cuestionarse la pertinencia o no de imitar prácticas interpretativas del siglo XVIII en un instrumento como el piano moderno.

1. Consideraciones generales sobre métrica, pulso, articulación y forma musical en relación al repertorio para instrumento de tecla de los siglos XVII y XVIII

En la actualidad es muy difícil concebir la métrica, el concepto de compás o la agrupación de pulsaciones, sin relacionar dichos términos con la acentuación periódica. Si bien es posible recurrir a otro tipo de recursos interpretativos o compositivos para lograr la agrupación de las pulsaciones, utilizar la acentuación periódica a fin de poder comunicar auditivamente la métrica de una pieza musical suele ser lo más socorrido. De hecho, el *Grove Dictionary for Music and Musicians* define ‘métrica’ de la siguiente manera:

En música medida, es la agrupación de las pulsaciones dentro de un patrón recurrente (el compás) definido por la acentuación. Una pieza completa o sección de ella se construye a partir de una sucesión de compases y su patrón recurrente de acentuación; esto es la base en la que el ritmo se establece y se percibe, ya sea este implícito o explícito.^{2 3}

Como se puede observar, en el texto anterior se asume que la acentuación periódica está intrínsecamente relacionada con la métrica, sólo de manera tangencial se abre la posibilidad de lo contrario «*whether is stated or only by implication*», en general, se asume que la manera por excelencia de agrupar pulsaciones es a través de la acentuación periódica.

En el *Diccionario Enciclopédico de la Música*, distribuido en México por el Fondo de Cultura Económica y titulado en su edición original en inglés *The Oxford Companion to Music*, se define *metro* de la siguiente manera:

Patrón de pulsos regulares sobre el cual se organiza una pieza musical, así como el ordenamiento de sus partes constitutivas. El metro principal se establece al principio de la pieza, y siempre que este cambie, mediante el indicador de compás que generalmente se escribe con una fracción numérica en la que el denominador indica el valor de la nota de cada pulso y el numerador indica el número de pulsos en cada compás [...] En un compás

² «Meter» en *Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/781561592630.article.J298700> (consultado el 12 de noviembre de 2021) Traducción del autor

³ Texto original: «In measured music the grouping of beats into a recurring pattern (the bar) defined by accentuation. An entire piece or section of a piece is constructed of a succession of bars, and the recurring accentual pattern, whether explicit stated or only by implication, is the framework within which rhythm is established and perceived.»

de 4/4, el primer pulso es el más fuerte (la caída) y el tercero es también otro pulso fuerte, mientras que los pulsos segundo y cuarto son débiles [...]»⁴

En el texto anterior podemos observar cómo la acentuación no se toma en cuenta en las primeras líneas de la definición, sin embargo, en el momento que la autora de esta entrada de diccionario deja de definir y comienza a ejemplificar, es clara la aparentemente inamovible relación que existe entre la acentuación periódica del pulso y el término métrica o metro.

Sin embargo, existe copiosa evidencia que apunta a que dicha tendencia interpretativa no fue siempre así. George Houle, profesor emérito de la Universidad de Stanford, apunta en su libro *Meter in Music 1600-1800: Performance, Perception and Notation*, que en los siglos XVII y XVIII existían diversos medios para comunicar la métrica en la interpretación musical. Aunque a principios de siglo XVII ya se utilizaba la acentuación para agrupar las pulsaciones, dicha práctica sólo se volvió predominante a finales del siglo XVIII, antes de ello, los pulsos y los compases eran unidades de notación sobre las cuales la articulación se construía. Lo anterior podría explicar la razón de la ausencia de articulaciones en muchas obras musicales de la época. Las articulaciones estarían relacionadas con la métrica y estarían cimentadas en una sólida tradición interpretativa.⁵

En su texto, «Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Resources of J.S. Bach» John Butt cita una interesante reflexión de L. Lohmann en la que sugiere que hasta finales del siglo XVIII, la distribución de partituras se realizaba a través de manuscritos y gracias al contacto directo entre compositores e intérpretes (a menudo esta relación también era de maestro-alumno), por lo cuál, existía la posibilidad de mostrar de primera mano detalles interpretativos como la articulación y la agógica. Con la expansión posterior de la imprenta musical y la llegada de los intérpretes aficionados se volvió necesario sustituir la comunicación oral con indicaciones sobre la partitura. La relativa ambigüedad en lo que se refiere a indicaciones interpretativas (como tempo, articulación y dinámica) presente en la música para tecla de J.S. Bach podría explicarse a través del hecho de que, en la época, la composición y la

⁴ Alison Latham, «Metro», en *Diccionario Enciclopédico de la Música* (México: FCE, 2009), 949-951.

⁵ George Houle. *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception and Notation*. (Bloomington: Indiana University Press, 1987) p. vii-viii

interpretación eran actividades cuyos límites eran difusos, los intérpretes tenían sólidos conocimientos compositivos y formales, lo cuál, podría resultar en que ciertas indicaciones interpretativas en la partitura resultaran redundantes. A continuación el texto de L. Lohmann:

Antes de la última parte del siglo XVIII la distribución de composiciones, especialmente para instrumentos de teclado, era predominantemente a través de manuscritos; el contacto personal entre maestros y alumnos hizo que la notación de detalles interpretativos se volviera superflua. Con la posterior expansión de la música impresa y la llegada de los aficionados musicales, se volvió necesario remplazar la tradición oral con indicaciones en la partitura. ^{6 7}

En el texto «Dance and the Music of J.S. Bach», de Meredith Little and Natalie Jenne se utilizan tres diferentes conceptos referentes al ritmo: *beat*, *pulse* y *tap*. Dichos términos hacen referencia a lo que las autoras denominan «los niveles del ritmo». En esta nomenclatura *beat* correspondería a cada movimiento en la mano del director, *pulse* equivaldría a pulso y *tap* se referiría a la división del pulso. En este texto se da por hecho que la métrica es una estructura de la cual y por la cual se construye la articulación de una obra. La articulación se utiliza como medio de jerarquización del ritmo, es decir, como medio para comunicar la métrica de una obra. De hecho, el texto menciona que se descarta la articulación entre las notas que sean más breves que la división del pulso (*tap*). ⁸

En el texto *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources*, John Butt señala que la articulación en la música de tecla de J. S Bach se construía considerando diversos factores como la métrica, la forma musical, tempo, armonía e intervalos en la melodía. ⁹

Al reflexionar sobre el significado de las ligaduras en los manuscritos para piezas didácticas

⁶ L. Lohmann *Apud* John Butt, «Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Resources of J.S. Bach» (New York: Cambridge University Press, 1990) p. 51 (Traducción del autor)

⁷ Texto original: «Until the late seventeenth century the dissemination of compositions, especially for keyboard instruments, was predominantly a transmission through manuscripts; the personal contact between teachers and pupils rendered a notation of details of performance practice superfluous. With the later expansion of printed music and the rise of musical amateurs, it became necessary to replace the oral tradition with indications in the notation. »

⁸ Meredith Little y Natalie Jenne, *Dance and the Music of J.S. Bach: Expanded Edition* (Bloomington: Indiana University Press), p.17

⁹ Butt Op Cit p. 52

para instrumento de tecla de J. S. Bach, Butt sugiere que estas podrían haber servido para expresar jerarquía entre las notas de la melodía, dotando de mayor importancia a la nota que comienza la ligadura y restándosela a las notas consecuentes. Evidencia de lo anterior puede observarse al comparar los primeros borradores del preludio inconcluso *Orgelbüchlein* de J.S. Bach con la última versión conocida del mismo. En el borrador Bach escribe el *cantus firmus* de la siguiente manera (fig. 1) : ¹⁰

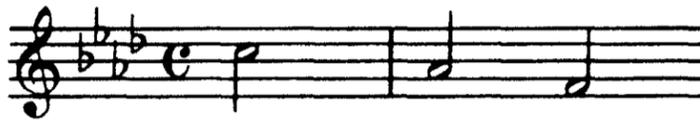


Fig. 1

En la versión final, se puede observar lo siguiente (fig.2):



Fig. 2

Lo anterior establece una jerarquía entre la primera y la segunda nota de la ligadura, por lo que podemos sugerir que para comunicar interpretativamente esta jerarquía se desligaría el Si bemol corchea del La bemol cuarto con punto y el Sol corchea del Fa cuarto con punto; por consiguiente, se podría optar por una jerarquía expresada a través del matiz en caso de que esta música se interpretara en un piano moderno.

Un ejemplo ligeramente diferente de lo antes mencionado puede encontrarse en la invención BWV 774 en Re menor. En el último manuscrito de esta obra Bach coloca la ligadura de la siguiente manera (fig. 3): ¹¹



Fig. 3

¹⁰ Ibid p. 64

¹¹ Ibid p. 165

En este caso, la ligadura nos hablaría de la agrupación rítmica de la obra; es decir, la obra no debería ser concebida en 3 pulsos sino en 1. Nuevamente, esto sugeriría la utilización de articulaciones como medio para agrupar notas entre sí y posibilita hipotéticamente el uso de acentuación periódica cuando este repertorio se ejecute en un piano moderno; aunque también es importante añadir que, en algunos casos, dicha acentuación es provista por el propio compositor a través del eventual robustecimiento en la armonía. Podemos encontrar un ejemplo muy claro de esto en la sarabanda de la partita BWV 825, en donde la textura se vuelve considerablemente más robusta y el registro se amplía en el tiempo dos de la mayoría de los compases de la obra (fig.4). Lo anterior responde a una característica de la mayoría de las sarabandas francesas y alemanas del Barroco medio y tardío.¹²



Fig. 4

Las indicaciones de tempo como *adagio* o *allegro* comenzaron a ser utilizadas a principios del siglo XVII, sin embargo, estas tardaron varias décadas en popularizarse. Winzenburger apunta que una fuerte tradición interpretativa facilitaba al músico la tarea de la elección de la velocidad del pulso. Esto sería particularmente cierto en el ámbito de las danzas o de la música religiosa.¹³ Sin embargo, es importante añadir que, la implementación de las indicaciones de pulso no resolvió del todo la problemática debido a que existe todavía un importante margen de subjetividad en dichas indicaciones.

Meredith Little señala que la primer incógnita al interpretar una obra es escoger qué figura

¹² Richard Hudson. «Sarabande» en *Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574> (Consultado el 23 de agosto de 2022)

¹³ Walter P. Winzenburger, «Meter and tempo indications in Music of the Early Baroque», *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 1972, Vol. 3, No. 1 (1972), p. 33. <https://www.jstor.org/stable/41639839> (Consultado el 6 de abril de 2021)

rítmica representará para el músico el pulso de la obra. Por ejemplo, una courante puede ser considerada una danza lenta si se piensa en la blanca como unidad rítmica; no obstante, si se considera al cuarto como unidad rítmica de la obra la courante se puede considerar una danza rápida.¹⁴

El teórico musical francés Borin¹⁵ clasificó las distintas danzas de su época de la siguiente manera:¹⁶

<i>Lent</i>	Compases de cuatro tiempos en recitativos, óperas, cantatas y motetes. Compases de dos tiempos en las oberturas
<i>Grave</i>	Compases de tres tiempos en <i>sarabandes</i> , <i>passecailles</i> y <i>courantes</i> .
<i>Leger (sic)</i>	Compases de cuatro tiempos en <i>allemandes</i> . Compases de dos tiempos en <i>gavottes</i> y <i>gaillardes</i> . Compases de tres tiempos en <i>chaconnes</i> .
<i>Vite</i>	Compases de cuatro tiempos en « <i>Entrées des furies</i> ». Compases de dos tiempos en <i>bourées</i> y <i>rigaudons</i> . Compases de 3/4 en <i>minuets</i> .
<i>Très-vite</i>	Compases de dos tiempos en pasajes como « <i>entrée des bergères et bergers</i> » ópera Roland de Lully. Compases de 3/4 en <i>passepieds</i>

En el cuadro anterior se puede notar la intrínseca relación de una danza en particular con un tempo. Curiosamente, aunque se relaciona a la forma musical con la velocidad del pulso, no se relaciona necesariamente el tipo de pieza (preludio, giga, sarabande, minuet) con el tipo de compás; ejemplificando lo anterior, llama la atención que Borin no dé por hecho algunos detalles que parecerían obvios para el lector moderno, como es el hecho de que los minuets suelen escribirse en un compás de 3/4 la apabullante mayoría de las veces.

Por otro lado, las autoras Meredith Little y Natalie Jenne, ofrecen una lista de danzas ordenada desde la más rápida hasta la más lenta. Aún considerando la subjetividad en la elección particular del tempo de cada danza, esta información podría ser una buena orientación general para la elección del pulso. Las danzas barrocas organizadas de la más rápida a la más lenta quedaría de la siguiente manera: *rigaudon*, *passepied*, *canarie*, *giga francesa*, *bourrée*, *loure*,

¹⁴ Little y Jenne Op Cit. p. 19

¹⁵ Teórico francés del siglo XVIII citado por George Houle en la obra citada en las páginas 37 y 38, el autor no ofrece mayor información sobre dicho teórico musical

¹⁶ Apud George Houle Op. cit. p. 37 y 38

*forlane, gavotte, giga I, minuet, chaconne, passacaglia, corrente, polonaise, sarabande, courante.*¹⁷

El tipo de pieza en cuestión, por lo tanto, jugaría un papel indispensable en la construcción interpretativa de una pieza musical. Importantes elementos constitutivos de la interpretación musical como tempo, articulación, dinámica y agógica se definirían parcial o totalmente a partir de la forma de una pieza musical. Dichos elementos formaban parte de una sólida tradición interpretativa, y en no pocas ocasiones dichas sutilezas no eran plasmadas de manera explícita en la partitura por parecer obvias para el compositor.

En el texto *Early Music: A Very Short Introduction*, Thomas Forrest Kelly establece una interesante relación entre la forma musical en el periodo barroco y la teoría de los afectos que, según dicho documento, era ampliamente conocida entre los creadores de la época. Dicha teoría sostiene que las emociones humanas son el producto de diferentes maneras de equilibrar los cuatro humores corporales: sangre, flema, bilis negra y bilis amarilla. Se creía que las artes eran capaces de modificar las emociones humanas a través de la influencia sobre estos humores. Se consideraba que para lograr dicho efecto era necesario exponer al oyente de manera reiterativa a un mismo tipo ritmos, armonías o melodías. Es probable que lo anterior explique porque la música de este periodo está tan claramente dividida por secciones estilísticamente muy bien definidas y diferenciadas de los bloques musicales subsecuentes.¹⁸

Un ejemplo muy claro de este tipo de estructura es, sin lugar a dudas, la partita y la suite, formas musicales en las cuales cada danza tiene patrones rítmicos y melódicos muy característicos que no cambian hasta la llegada de la siguiente danza. Siguiendo esta línea de pensamiento, podríamos pensar que las decisiones interpretativas como la articulación y el tempo deberían comportarse de la misma manera: ser consistentes durante la duración de la danza en cuestión y buscar contraste a la llegada de la nueva danza.

¹⁷ Little y Jenne op. cit. p. 20

¹⁸ Thomas Forrest Kelly, *Early Music: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2011) p. 50

2. La Partita No. 1 en Si Bemol Mayor BWV 825 de Johann Sebastian Bach: particularidades sobre cada una de las danzas

2.1 Prelude

Los preludios más antiguos de los que se tiene registro son los cinco pequeños *preambula* para órgano compuestos por Adam Ileborgh cerca de 1448. Se trata de composiciones basadas en melodías libres de carácter improvisatorio que se desarrollaban predominantemente en la mano derecha y que contaban con un acompañamiento constituido de notas largas para la mano izquierda.¹⁹

El preludio es una forma musical que, como su nombre sugiere, es utilizada para anteceder otras obras. Los preludios más tempranos de los que se tienen registro, como aquellos compuestos por Ileborgh, fueron utilizados para introducir música vocal sacra. En el ámbito de los instrumentos de cuerda punteada como el laúd, los preludios fueron utilizados también para verificar la afinación del instrumento. Si bien era usual que los preludios fueran improvisados en el momento de la ejecución, se especula que en algunos casos, estos fueron transcritos con propósitos pedagógicos.²⁰

A pesar de que originalmente el preludio fue una forma musical pensada para instrumento solista, en el siglo XVII los preludios para ensamble adquirieron una notable popularidad en la ópera francesa. Lully en el siglo XVII y Rameau en el siglo XVIII utilizaron esta forma musical con mucha frecuencia para introducir alguna escena en particular.²¹

El preludio para ensamble generado en la ópera francesa adquirió también popularidad en la escena musical italiana. Corelli utilizó preludios en no pocas *sonatas da camara*, recordando la sección *grave* al principio de sus *sonatas da chiesa*. Más tarde, François Couperin agregó esta forma musical en sus *Ensamble Concerts*; y por su parte J.S. Bach incluyó los preludios en las suites de violín, chelo o clavecín, así como en su *Das wohltemperirte Clavier*. De esta

¹⁹ David Ledbetter y Howard Ferguson, «Prelude» en *Oxford Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302> (Consultado el 14 de agosto de 2022) p. 1

²⁰ Ibid p. 2

²¹ Ibid p. 3

manera, Bach logró que el preludio alcanzara nuevos horizontes explorando una basta cantidad de estilos y prototipos formales. La fórmula preludio y fuga continuó utilizándose hasta finales del siglo XVIII en el centro y en el norte de Alemania particularmente por los alumnos de Bach, aunque no por sus hijos. ²²

Aaron Copland, en su texto *¿Cómo escuchar la música?* cataloga al preludio dentro de las formas musicales que utilizan una forma libre; es decir, no requieren cumplir con ninguna estructura musical particular para ser llamados como tal. De hecho, comenta que la fórmula preludio y fuga yuxtapone a dos formas musicales muy diferentes entre sí; contrasta la rigurosidad formal de la fuga con la libertad compositiva del preludio. Copland menciona que estructuras preludio, *impromptu* o fantasía pueden llegar a ser muy parecidos entre sí. Todos ellos hacen referencia a una estructura musical que tiene sus raíces en la improvisación y que no obedece necesariamente a una forma predefinida. ²³

En algunas ocasiones, una característica de los preludios puede ser el uso reiterativo de un motivo o célula rítmica a lo largo de toda la pieza. En el caso particular del preludio de la Partita que es tratada especialmente en el presente documento, el ritmo unificador es generado a partir de distintas combinaciones de dieciseisavos y treintaidosavos. (fig. 5)

1. Praeludium

Fig. 5 Fragmentos del preludio de la Partita no.1 en Si bemol BWV 825 de J.S. Bach

²² Ibid p. 3

²³ Aaron Copland, *¿Cómo escuchar la música?* (México: Fondo de Cultura Económica, 2008) p. 187

La textura predominante de este preludio es la homofonía con elementos contrapuntísticos. La pieza consta de tres voces que se alternan en jerarquía, la voz que presenta los motivos basados en treintaidosavos y dieciseisavos se erige como la melodía principal y los motivos con ritmos de cuarto u octavo hacen las veces de acompañamiento.

La melodía principal de la obra se presenta solamente dos veces en su longitud original, se escucha en otras ocasiones pero nunca más de manera completa. La primera vez que aparece (primer compás) está a cargo de lo soprano y se encuentra en el grado I (Si bemol mayor); la segunda vez (compás cuatro) suena en el bajo a partir del V grado (Fa mayor); a partir de este punto la melodía principal ya no aparecerá en su longitud original, tan solo escucharemos referencias parciales de él en los grados vi (Sol menor), quinto del quinto (Do mayor) y una vez más en el primer grado en los últimos cuatro compases del preludio.

El preludio tiene una estructura armónica muy clara. Los primeros tres compases se desarrollan sobre la tónica, en el compás número cuatro se presenta una dominante secundaria, el quinto del quinto. Después de una breve sección sobre la escala del quinto grado (Fa mayor), se prepara una nueva inflexión al sexto grado (Sol menor) que se materializa en el compás 11. A partir de este punto, se comienza a preparar armónicamente el final de la obra, el preludio muestra una última inflexión al quinto grado en el compás 14 y regresa a la tonalidad original en el compás 19.

2.2 Allemande

La *allemande* es una de las danzas barrocas instrumentales más populares y junto a la *courante*, la *sarabande* y la *gigue* es una de las danzas obligadas de la *suite*. Se originó en la primera mitad del siglo XVI, apareciendo bajo diversos títulos como *Teutschertanz* o *Dantz* en Alemania o *bal tedesco* en Italia. Originalmente era una danza en compás simple que constaba de dos o tres secciones en total. Fue hasta mediados del siglo XVI que el título *allemande* comenzó a ser ampliamente utilizado para referirse a danzas para laúd, guitarra, cítara, instrumento de tecla o ensamble. Según las fuentes consultadas, fueron las imprentas francesas y neerlandesas las responsables de la popularización del término.²⁴

Sólo se tiene registro de una coreografía para esta danza en el siglo XVI, se trataba de una danza en la cual las parejas se alineaban a lo largo del espacio y giraban de tal manera que recorrían el espacio disponible para regresar al punto inicial.²⁵

La danza alemana tardó cerca de medio siglo en llegar a tierras inglesas. Fue a principios del siglo XVII que ésta danza logró popularizarse entre los virginalistas ingleses, cerca de dos docenas de *almans* aparecen en el libro para virginal de Fitzwilliam.²⁶

En el caso particular de J.S. Bach, compuso treinta y siete obras que llevan por título *allemande*, llevando a esta danza a, según palabras de Little y Cusick, explorar nuevas alturas estéticas. Todas ellas son piezas para instrumento solista y ninguna es una obra independiente. Las *allemandes* compuestas por Bach forman parte de sus suites para instrumento de tecla, dos de sus partitas para violín y se encuentran en las seis suites para chelo. Bach incorporó muy diversos elementos a esta danza, algunas de las éstas tienen estilo de obertura francesa (BWV 827 y 830), algunas otras recuerdan un aria ornamentada (BWV 828 y 829) y otras exploran el contrapunto a dos o tres voces (BWV 828 y 829).²⁷

²⁴ Meredith Ellis Little and Suzanne G. Cusick «Allemande» en Oxford Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00613> p. 1

²⁵ Ibid p.2

²⁶ Ibid p.4

²⁷ Ibid p. 5

A pesar de que una de las principales fuentes del presente documento (el texto de Little y Jenne) tiene por objeto hacer un exhaustivo estudio de las obras de J.S. Bach relacionadas con la danza, el texto de dichas autoras excluye explícitamente a las allemandas escritas por Bach argumentando que, a pesar de que originalmente esta forma musical estaba relacionada a una danza del mismo nombre, en tiempos de Bach esta danza había caído ya en desuso y de ella sólo quedaba la forma musical del mismo nombre.²⁸ La doctora Natalie Jenne en su texto *On the Performance of Keyboard Allemandes* coincide totalmente en lo argumentado en el texto de Little y Jenne comentando «la allemande del siglo XVIII parece haber perdido importantes características de una danza, a pesar de ello, casi todos los autores de la época la incluyen dentro de ésta clasificación.»^{29 30}

Resulta una tarea complicada definir cuáles son las características musicales que otorgan identidad a la danza en cuestión, si bien la mayoría de éstas son piezas para instrumento solista, existen no pocos ejemplos de *allemandes* para ensamble de cámara. (fig. 6)

Fig. 6 Allemana d' Amor, anónima. «Allemande» Oxford Music Online

²⁸ Little y Jenne op. cit. 34

²⁹ Natalie Jenne «On the Performance of Keyboard Allemandes», *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, 1979, Vol. 10, No. 2, p.13. <https://www.jstor.org/stable/41640079> (Consultado el 11 de agosto de 2022) (Traducción del autor)

³⁰ Texto original: «the eighteenth-century Allemande appears to have lost the most important characteristics of dance music, even though writers of the period almost always include it under this classification».

Como se puede observar, la *allemana d'amor* (fig.6) no tiene nada en común con la *allemande* de la partita no. 1 de J.S. Bach. Mientras que la primera se desarrolla en un compás de tres tiempos, la segunda se encuentra en el compás de 4/4; la danza alemana de la partita tiene una forma binaria, AB, mientras que la *allemana d'amor* (fig.6) tiene una forma en tres partes ABC.

El tempo tampoco se consolida como un elemento distintivo de éstas danzas, por ejemplo, las indicaciones de tempo que Corelli utilizó en las *allemandes* de sus trio sonatas varían entre el *largo*, *adagio*, *allegro* o incluso el *presto*.³¹

La textura no logra consolidarse como elemento identitario de la danza alemana, existen *allemandes* a dos, tres o cuatro voces; con textura contrapuntística, polifónica o textura homofónica. Obsérvense los siguientes ejemplos: (figuras 7, 8 y 9)



fig. 7 François de Chancy: *Allemande*



Fig. 8 Froberger: *Allemande*



Fig. 9 J.S. Bach: *Allemande* de la Partita

³¹ Op cit. «Allemande» p. 7

Si bien existen *allemandes* en muy diversos compases, texturas y tempos y no es posible considerar ninguno de los elementos anteriores como particularmente distintivos de la forma musical en cuestión; resulta importante destacar el hecho de que en la mayoría de éstas piezas se inicia la obra, y los motivos en general, de manera anacrúsica. En algunas ocasiones esa anacrusa consta de un octavo, en otras un dieciseisavo y en algunos casos un cuarto. La presencia de anacrusa es una constante en todas las *allemandes* de las seis partitas para instrumento de tecla BWV 825-830 de J. S. Bach.

Acerca de la dificultad en la tarea de encontrar elementos musicales que definan la identidad de las *allemandes* como forma musical, así como las buenas prácticas en su ejecución, Jenne comenta lo siguiente: «El hecho de que Louis Couperin, Nicolas Le Begue y Gaspard Le Roux dieran indicaciones de tempo distintas a sus allemandes sugiere que la allemande no era una forma musical fija o determinada, sino que podría pertenecer a diferentes estilos [...] si es así ¿cómo deberíamos entonces interpretarla?»^{32 33}

Friedrich Wilhelm Marpurg proporciona importante información sobre los elementos constitutivos de la danza en cuestión en su texto *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere*, publicado en 1762. Menciona que la *allemande* es una sucesión de armonías cambiantes en la cual ninguna voz debería prevalecer sobre otra, la define como una pieza instrumental en 4/4 que comienza en anacrusa y su estructura se basa en la imitación motívica. Marpurg comenta también que el estilo debe ser «formal», con esto quiere decir que las disonancias deben ser correctamente preparadas y resueltas. Según Marpurg ésta danza debe ser una obra escrita en dos secciones con el mismo número de compases, el tempo debe ser moderado, no muy rápido ni muy lento. Aunque acepta que existe variedad en cuanto a los tempos de dicha danza. Un dato importante e insoslayable del texto de Marpurg es que comenta que existen muchas obras que llevan por título *allemande* sin pertenecer a dicha forma musical; expone que si el lector busca «verdaderos» ejemplos de

³² Op. cit Jenne p. 14. Traducción del autor

³³ Texto original: «The fact that Louis Couperin, Nicolas Le Begue and Gaspard Le Roux gave varying tempo indications to different allemandes suggests that the allemande was not so much a fixed type as a broad style designation which could appear in many forms [...] How then, should they be performed?»

allemandes debe recurrir a las seis suites francesas de Bach o las ocho suites de Händel.³⁴

Lo anterior, nos invitaría a utilizar la información provista por F. Marpurg para construir una propuesta de interpretación de la *allemande* de la Partita no. 1 de J. S. Bach. Marpurg establece que un elemento constitutivo de esta danza es la anacrusa al principio de cada una de las secciones de ésta, por lo cual, el presente documento recomienda tocar esa nota con un ataque claro y contundente que permita que dicha anacrusa se encuentre jerárquicamente muy cercana a la primer nota del siguiente compás; se podría argumentar que esta decisión difuminaría la claridad métrica de la obra, lo cuál ciertamente no sucedería gracias al Si bemol que se encuentra en la mano izquierda al principio del primer compás de la obra. Véase la imagen a continuación. (fig. 10)



Fig. 10

En cuanto a lo que comenta Marpurg sobre la importancia de que ninguna melodía prevalezca sobre la otra podemos decir que resuelve una importante incógnita interpretativa. Si bien, existen pasajes en los que incluso parecería que la obra está escrita a una sola voz, hay muchos pasajes en los que el interprete podría enfrentarse a la disyuntiva de darle a la obra el tratamiento homofónico o de proveer a la obra de una atmósfera contrapuntística. Con la información de Marpurg, esta disyuntiva podría carecer de importancia.



Fig. 11

³⁴ Apud Op. cit Jenne p. 14

Atendiendo a las recomendaciones de Marpurg, pasajes como el expuesto en la imagen anterior (fig. 11) se interpretarían de tal manera que ninguna voz prevalezca sobre la otra.

Podrían existir voces que argumentaran en contra de lo arriba expuesto sosteniendo que, de cualquier manera, el instrumento para el cual fueron concebidas estas danzas no permitía matices, y por lo tanto, tampoco balance entre las diferentes melodías; sin embargo, sería importante recordar que uno de los recursos para establecer jerarquía melódica en un instrumento sin matices es la articulación, tocando en *legato* aquello que se quisiera destacar y no *legato* aquello que se quisiera subordinar.

Llama la atención que Marpurg no relacione de ninguna manera la *allemande* con un tipo particular de danza, lo anterior refuerza la visión de otros autores como Little y Jenne; quienes argumentan que en el siglo XVIII la *allemande* era ya una forma meramente musical desconectada por completo de algún tipo de danza o coreografía.

2.3 Courante - Corrente

Los orígenes de esta danza no son claros, las *courantes* más antiguas de las que se tiene registro aparecieron por primera vez en la segunda mitad del siglo XVI, floreciendo particularmente en la corte de Luis XIII de Francia y en la corte de Carlos II en Inglaterra.³⁵

En los inicios del siglo XVII era ya una danza popular en Francia e Italia y, a finales del mismo siglo existían dos variantes bien diferenciadas: por un lado, la *corrente* italiana, que era una pieza rápida en compás ternario, usualmente de forma binaria, textura homofónica y estructura rítmica y armónica clara; y por otro, la *courante* francesa, que era una pieza ternaria de carácter majestuoso y grave, caracterizada también por la «ambigüedad rítmica y armónica» (es decir, el uso constante de hemiolas y giros armónicos modales), la textura contrapuntística y su tempo lento; de hecho, esta danza en su variante francesa es descrita por Meredith Little y Natalie Jenne como «la danza más lenta del periodo barroco». La *corrente* italiana se distinguía por su carácter «saltarín y ligero», mientras que la *courante* francesa

³⁵ Little y Jenne Op. cit. p. 115

tiende más a lo sofisticado y serio propio de las danzas de corte aristocrática.³⁶



Fig. 12 C. Negri: *Nuove inventioni di balli*, 1604

La *corrente*, en general, era una danza de carácter alegre en la cual, en las propias palabras de Michael Praetorius en su «*Syntagma Musicum*»,³⁷ los bailarines parecían correr en vez de bailar. La coreografía, que es descrita por Cesare Negri, consistía en movimientos oscilantes que permitían a los bailarines moverse en zigzag a lo largo del espacio. Las *courantes* presentes en las suites para teclado de Handel son piezas que tienden a la textura simple, tienden a un *tempo* rápido y tienen una forma binaria, tal como las *correntes* italianas.³⁸ Resulta importante aclarar que, a pesar de que en el siglo XVII la *corrente* italiana y la *courante* francesa eran dos danzas claramente diferenciadas, en la práctica, compositores del siglo XVIII como J. S. Bach o Handel ocuparon indistintamente el término *courante* para referirse a una o a otra.

El estilo de *corrente* italiana está presente en la obra de J.S. Bach en las *courantes* de las partitas para instrumento de tecla uno, tres, cinco y seis; en las suites francesas número dos, cuatro, cinco y seis; así como en la primera y la segunda partita para violín y en las suites uno, dos, tres, cuatro y seis para chelo. Éstas suelen estar escritas en 3/4 o 3/8, tienden a la textura simple, tienen un movimiento armónico claro y el contorno melódico está basado generalmente en triadas. Por otro lado, la *courante* «*al estilo francés*» también está presente en la obra de J.S. Bach en la suite orquestal en do mayor así como en la primera y la tercera suite francesa.³⁹

³⁶ Meredith Ellis Little, «Courante» en *Oxford Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06707> (Consultado el 25 de agosto de 2022)

³⁷ Apud Little y Jenne op. cit. p.132

³⁸ En la fuente consultada la expresión utilizada es «textura simple», probablemente se refiera a una textura no contrapuntística.

³⁹ Little y Jenne Op. cit pp. 129-138

Considerando lo anterior, podemos concluir que la *courante* presente en la partita no. 1 corresponde al estilo italiano. Una característica de las *courantes* escritas por J.S. Bach es que sus secciones tienen un número de compases divisible entre 4 y, en la mayoría de las ocasiones ambas secciones tienen el mismo número de compases. En el caso de la *courante* de la partita en cuestión, cumple con la primera condición y no con la segunda; consta de dos secciones, la primera de veintiocho compases y la segunda de treinta y dos. Esta *courante* cumple casi al pie de la letra con las técnicas de elaboración típicas de la *corrente* italiana⁴⁰: abundancia de arpeggios como parte de la construcción melódica (fig. 13), pieza rápida en compás compuesto, ritmo armónico lento (en el caso de esta *courante*, el ritmo armónico es en general de blanca con punto), anacrusa al principio de las secciones (fig. 14), presencia de elaboraciones melódicas parecidas al bajo de Alberti (fig. 15).⁴¹



Fig. 13



Fig. 14

⁴⁰ De hecho, aunque muchas ediciones modernas de la Partita no. 1 titulan a la tercer danza *courante*, la edición Bärenreiter la titula *corrente*

⁴¹ Ibid p. 128

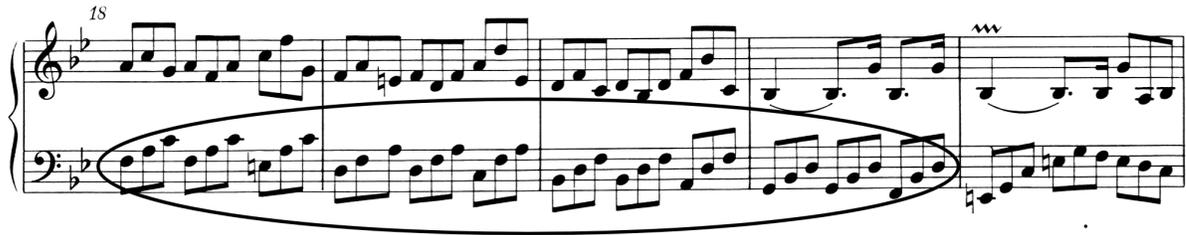


Fig. 15

2.3 Sarabande

La *sarabande* es una danza que data del siglo XVI. En sus orígenes, la *sarabande* hacía referencia a una danza cantada que gozaba de cierta popularidad en las colonias Iberoamericanas y España. Llegó a Italia en el siglo XVI como parte del repertorio para guitarra española de cinco órdenes.⁴² Una de las primeras referencias literarias del término *zarabanda* de los que se tiene registro proviene de la Nueva España, se trata de un poema escrito por Fernando Guzmán Mexía escrito en el año de 1539. *La zarabanda* fue prohibida en España en el año de 1539 debido a su «extraordinaria obscenidad», pero las referencias literarias a esta danza fueron abundantes durante el siglo XVII en obras de autores como Cervantes o Lope de Vega.⁴³

En la primera mitad del siglo XVI la *sarabande* comenzó a adoptar ritmos particulares como ritmos distintivos de esta danza. En 1636 Mersenne describe en su texto «*Harmonie universelle*» los ritmos distintivos de una *sarabande* como se muestran a continuación.⁴⁴ (fig. 16)

Fig. 16 Ritmos distintivos de las *sarabandes* según Mersenne

⁴² Instrumento de cuerda pulsada, sucesor de la vihuela. Utilizaba 10 cuerdas agrupadas en grupos de dos para robustecer su sonoridad.

⁴³ Richard Hudson. «Sarabande» en *Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574> (Consultado el 23 de agosto de 2022)

⁴⁴ Apud Hudson Op. cit

La tendencia que describe Mersenne consiste en prolongar uno de los tres tiempos del compás dotando a dicho pulso de cierta jerarquía sobre los demás; si bien, la *sarabande* de la Partita no. 1 de Bach no utiliza literalmente los ritmos sugeridos por Mersenne, ésta sí prolonga de manera sistemática el tiempo dos del compás, y además, la textura se robustece cuando esto sucede. A continuación un ejemplo de lo anterior. (fig. 17)



Fig. 17 primeros compases de la de la Partita no.1 BWV 825

En la figura 17 podemos observar como el octavo que se encuentra en la mano derecha de ambos compases aumenta su duración al ser ligada a treintaidosavo que se encuentra inmediatamente después. Además, es justamente en ese punto del compás donde Bach decidió colocar las notas más graves de la mano izquierda. Esto puede hablarnos acerca de los medios que eran utilizados para generar relaciones de jerarquía y agrupación de pulsos en un instrumento que no permitía la presencia de matices como en el piano moderno. Siguiendo esta lógica, se propone que cuando esta pieza sea interpretada en un instrumento moderno se busque intensificar a través del matiz el tiempo dos de los compases en los que se detecte el tipo de escritura musical antes descrito.⁴⁵

Respecto al tempo, en la segunda mitad del siglo XVI se registraron *sarabandes* rápidas y lentas, en general, la variante lenta de ésta danza tiende a utilizar el modelo cuarto, cuarto con punto cuarto y la variante rápida el modelo cuarto con punto, cuarto y cuarto. Más tarde, la Grassineau describe en su diccionario publicado c. 1740 como una danza lenta y seria. A diferencia del caso de la *allemande*, existen claras evidencias de que la *sarabande* era una forma musical íntimamente ligada con la danza. Existe evidencia de que esta danza podría ser bailada por dos personas en un contexto teatral o por muchas personas en un contexto social.

46

⁴⁵ Richard Hudson Op. cit.

⁴⁶ Meredith Ellis Little, «Sarabande: France and Germany» en *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574> (Consultado el 23 de agosto de 2022)

Vale la pena mencionar que J. S. Bach compuso más *sarabandes* que cualquier otra danza, sobreviven 30 *sarabandes* escritas por Bach. Ninguna de ellas se compuso como una pieza suelta, forman parte de suites para instrumento de tecla, chelo, flauta, laúd o incluso suite para orquesta, como es el caso de la Suite Orquestal en Si menor BWV 1067.

En el apéndice de diccionario de francés y latín de Pomey, publicado en Lyon en 1671, se puede encontrar la siguiente descripción literaria de la coreografía de una *sarabande*.

Al principio bailaba con gracia encantadora, con un aire serio y circunspecto, con un pulso estable y lento.

Otras veces se movía imperceptiblemente, con ningún movimiento aparente en sus pies, parecía que deslizaba sus pies en vez de dar un paso. A veces, con la mejor coordinación del mundo el se quedaba suspendido, inmóvil, sosteniéndose con un pie en el aire; entonces, compensaba la unidad rítmica que había dejado ir con un paso precipitado parecía volar, así de rápido era su andar.

[...]

Aquí y allá dejaba ir una unidad rítmica, quedándose quieto como estatua; y entonces, arrojándose como una flecha, se abalanzaba al otro lado de la habitación sin que nadie alcanzara a notarlo.^{47 48}

El párrafo número uno confirma lo que se había encontrado en otras fuentes, la *sarabande* es una danza lenta. Los párrafos uno y dos podrían ser evidencia de la hipotética desigualdad del pulso que se utilizaba en estas danzas, la coreografía descrita en el texto sugiere que el pulso mismo de la obra podía llegar a detenerse unos instantes para después acelerar y recuperar el tiempo «perdido». Es decir, el texto hablaría de lo que casi un siglo después sería conocido como *tempo rubato*.⁴⁹

⁴⁷ Apud Little y Jenne Op. cit. p. 93 (Traducción del autor)

⁴⁸Texto original: «At first he danced with a totally charming grace, with a serious and circumspect air, with an equal and slow rhythm [...] Sometimes he would glide imperceptible, with no apparent movement of his feet, and seemed to slide rather than step. Sometimes, with the most beautiful timing in the world, he would remain suspended, immobile, and half leaning with one foot in the air; and then, compensating for the rhythmic unit that had gone by, with another more precipitous unit he would almost fly, so rapid was his motion. [...] Now and then he would let a whole rhythmic unit go by, moving no more than a statue, and then, setting off like an arrow, he would be at the other end of the room before anyone had time to realize he had parted.»

⁴⁹ Little y Jenne Op. cit. p. 94

En conclusión, el presente texto recomienda un tempo lento para la *sarabande*, acentuar ligeramente el tiempo dos cuando éste coincida con una nota larga y aplicar un ligero *rubato* a la obra, particularmente, se sugiere bajar gradualmente el pulso poco antes de llegar al tiempo dos de los compases en los cuales dicho tiempo está «robustecido texturalmente» en el tiempo dos. Lo anterior resaltaría y añadiría jerarquía a dicho tiempo del compás. Por ejemplo, el ritardando sugerido se aplicaría en los compases 2 y 4 de la figura 18, pero no en el compás 3.



Fig. 18 primeros cuatro compases de la de la Partita no.1 BWV

2.5 Minuet

El *Grove Dictionary for Music and Musicians* define al *minuet* como una danza en compás ternario de tempo moderado o lento. Fue una de las danzas más populares en la sociedad aristocrática entre mediados del siglo XVII y finales del siglo XVIII. Aunque su origen es desconocido, existe registro de la existencia de esta danza en la corte de Luis XIV. Es posible que el origen de su nombre esté relacionado a la palabra francesa *menu* (*menue* en femenino) que hace referencia a algo pequeño, de modestas dimensiones. Es usada como una de las danzas opcionales de las suites barrocas, suele colocársele justo después de la *sarabande*; también aparece en obras de más de un movimiento como sonatas, cuartetos de cuerda o sinfonías. Suele presentarse en la forma *minuet - trio* o *minuet - minuet II*.⁵⁰

El *minuet* era una danza asociada con la elegancia y la medida, los pasos eran cortos (*menués*) y discretos, comúnmente era bailada por una pareja a la vez, mientras el resto de los asistentes contemplaba a los bailarines mientras esperaba su turno. El *minuet* se bailaba generando una

⁵⁰ Meredith Ellis Little. «Minuet» en *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18751> (Consultado el 2 de septiembre de 2022)

«z» imaginaria en el espacio (fig. 20). Si en entre los asistentes se encontraba una figura de autoridad «*Présence*» en la coreografía se incluían honores a dicha persona.⁵¹ (fig. 19) Una vez realizados dichos honores los bailarines regresaban al patrón de «z». El punto culminante de la danza llegaba cuando ambos bailarines giraban presentando ambas manos, al terminar la danza los bailarines hacían honores entre ellos y a la figura de autoridad presente en el evento social.

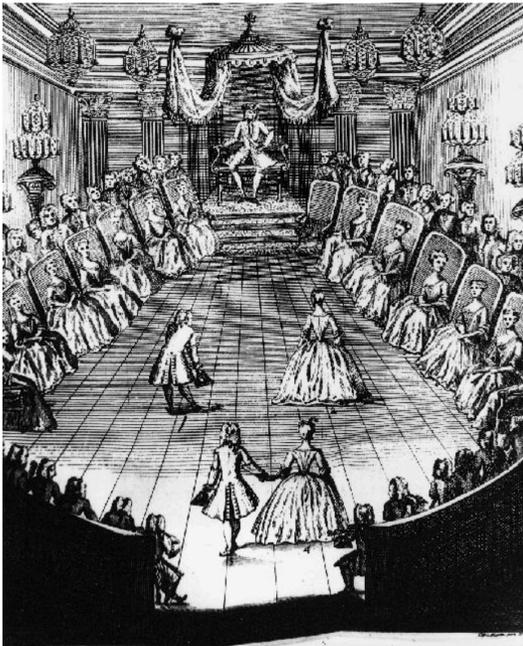


Fig. 19 Grabado presente en el texto de Pierre Rameau «*Le maître à danser*» (1725)

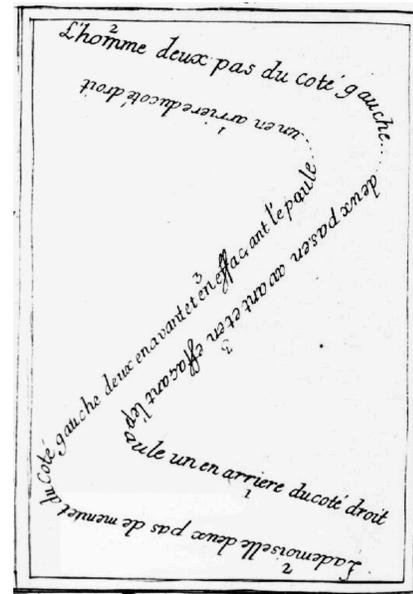


Fig. 20 Patrón en «z» acompañado de las instrucciones verbales a los bailarines. Pierre Rameau «*Le maître à danser*» (1725)

Los patrones coreográficos de esta danza tienen, en su mayoría, una duración de dos compases. De hecho, el patrón en forma de letra «z» antes descrito requiere de seis tiempos para ser formado.⁵² Por lo tanto, se podría explorar la posibilidad de hacer una acentuación ligeramente más robusta cada seis tiempos sin por ello perder la acentuación de cada compás. De hecho, puede ser considerado hacer una articulación que se distinga del resto del discurso musical justamente al principio de cada dos compases.

⁵¹ Ibid

⁵² Ibid

De lo anterior podríamos deducir que las secciones de ésta danza deberían tener un número par de compases, y además, un número de compases que sea múltiplo de seis para que la música coincida perfectamente con la coreografía. Si bien la mayoría de los *minuets* de Lully coinciden con este patrón no es el caso de ninguno de los contenidos en la Partita no. 1 de J.S. Bach. Es necesario recordar que si bien los *minuets* bailados en ciertos contextos muy estrictos (como pudo haber sido la corte Luis XIV) debían de cumplir de manera ortodoxa con dicha estructura, en un contexto de danza social era posible mayor laxitud en la forma de la música y de la coreografía.

En el texto *Bach's Keyboard Partitas: A Set of Composer's Corrections?* Walter Emery sostiene que la forma minuet y trio involucra un contraste interesante, hasta cierto punto, una yuxtaposición de opuestos. Emery comenta que el minuet suele estar relacionado con el mundo aristocrático y elegante, mientras que el trío se encuentra asociado a entornos populares o folclóricos, Emery utiliza la palabra «rústicos». Emery apunta que en el pensamiento del siglo XVIII el instrumento popular por excelencia era la gaita «*bagpipe*». Argumenta que es posible que Bach estuviera pensando en estas asociaciones al escribir el minuet II de la partita en Si bemol, de esta manera se podría explicar por qué el minuet II hace un uso tan constante de las notas pedales mientras en el minuet I dicho recurso no se encuentra presente.⁵³ (Figura 21a y 21b)



Fig. 21b Minuet II

⁵³ Eric Blom «The Minuet-Trio», *Music & Letters*, 1941, Vol. 22, No. 2, p.162. <https://www.jstor.org/stable/728182> (Consultado el 3 de septiembre de 2022)



Fig. 21a Minuet I

2.6 Gigue

La *gigue* es una de las danzas barrocas instrumentales más populares y, junto con la *allemande*, la *courante* y la *sarabande* una de las danzas obligatorias de la suite barroca. La hipótesis que goza de mayor aceptación dice que nació en las islas británicas, en donde las danzas y melodías populares eran llamadas *jig* desde el siglo XV. A pesar de que existen *gigues* escritas en compás simple, la mayoría de ellas fueron escritas en compás compuesto. La mayoría de ellas tienen forma binaria.⁵⁴

En el siglo XVI existía en Inglaterra un espectáculo musical-teatral de tono irreverente y burlesco con abundantes referencias sexuales conocido en la época como «*Jig*» o «*Jigg*». Tuvo mucho auge en la Inglaterra isabelina y fue entusiásticamente recibido en Escandinavia y el norte de Alemania. Es posible que la *gigue* de los siglos XVII y XVIII haya derivado del «*jig*» isabelino del siglo XVI.⁵⁵

A principios del siglo XVII el término «*jig*» comenzó a ser utilizado en Inglaterra para referirse a piezas musicales instrumentales independientes. Colecciones de piezas musicales como «*The Citharn Schoole*» de Antony Holborne o el «*Virginal Book*» de Fitzwilliam comenzaron a incluir piezas explícitamente tituladas «*jig*» o «*gigg*». Los *jigs* de este periodo utilizan frases equilibradas de cuatro compases y tendían a la textura homofónica, algunos de ellos utilizaban compases simples y otros compases compuestos. En lo que respecta a los *jigs* del libro para virginal de Fitzwilliam, todos ellos utilizaban un compás compuesto. (fig. 22a y 22b) El término *jig* continuó teniendo connotaciones irreverentes y sexualmente sugestivas a

⁵⁴ Meredith Ellis Little «Gigue» en *Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11123> (consultado el 6 de septiembre de 2022)

⁵⁵ Ibid

lo largo del siglo XVII, sin embargo, esta asociación se fue diluyendo paulatinamente.⁵⁶



Fig. 22a



Fig. 22b

A lo largo del siglo XVII se consolidaron dos diferentes estilos de ésta danza: el estilo italiano y el estilo francés. La variante francesa puede tener un tempo moderado o rápido a menudo en compás de 6/4, 3/8 o 6/8, las frases de la *gigue* francesa son irregulares; la textura suele ser contrapuntística imitativa; el motivo inicial de la segunda sección suele ser una inversión del motivo de la primera sección. Por otro lado, la variante italiana tiene un tempo mucho más rápido que la *gigue* francesa y un ritmo armónico más lento; usualmente se escribe en el compás de 12/8 en *presto*, tiene frases equilibradas de cuatro compases y tiende a la textura homofónica.⁵⁷

La *gigue* de la Partita no. 1 de J.S Bach corresponde al estilo italiano. Aunque está escrita en el compás de 4/4, el uso constante de tresillos hacen que la sensación rítmica de la pieza sea, efectivamente, de 12/8. La textura de la pieza es homofónica, con una melodía que oscila entre el registro grave y agudo del instrumento, el acompañamiento está constituido por tresillos incompletos que, al sumarse con las notas de la melodía se completan generando un ritmo inamovible de seisillos que no se detiene hasta el final de la partita.

A lo largo de toda la pieza la melodía principal se alterna entre el registro grave y agudo del

⁵⁶ Ibid

⁵⁷ Ibid

instrumento. La obra esta llena de *appoggiaturas* cromáticas, lo cual podría hacer creer al oyente que el discurso armónico es muy complejo; sin embargo, la *gigue* tiene un discurso armónico muy similar al presente en el resto de la partita: comienza desarrollándose en la tónica, haciendo una inflexión al quinto grado que se concreta con el final de la primera sección (figura 23a). En la mitad de la segunda sección hace una inflexión al sexto grado (figura 23b) . En el compás 32 inicia una secuencia cromática de acordes disminuidos que concluyen con la llegada al acorde del homónimo menor en el compás 41.(figura 23c)

Fig. 23 a

Fig. 23 b

Fig. 23 c

3. Conclusiones generales

Al comenzar la escritura de este texto se tomó la decisión de omitir la presencia de una hipótesis debido a que, incluso antes de comenzar el presente estudio se suponía que este trabajo no iba a derivar en una conclusión definitiva. El propósito de esta investigación fue, entonces, recabar información que permitiera al autor de este texto generar una interpretación informada de la obra musical en cuestión.

En este contexto, podríamos decir que es más prudente hablar de decisiones y no de conclusiones. Con base en la información encontrada, se tomaron las siguientes decisiones interpretativas concretas:

- Se utilizará el pedal derecho del piano para suprimir el silencio entre dos notas repetidas consecutivamente, así como para ligar ciertas melodías que podrían percibirse *legato* en instrumentos como el clavecín. Por ejemplo, el motivo Sol La Si bemol en los tiempos dos y tres del segundo compás del preludio en la línea de la soprano. (Véase la figura 24)



Fig. 24

- En el preludio de la partita se destaca el tema principal cada que éste se presente. La articulación predominante será el legato, de hecho, se utilizará de manera muy mesurada el pedal derecho cada que no sea posible ligar algún intervalo en particular. El pulso de la pieza será moderado y estable, con tan solo un ligero ritardando justo al final. No habrá contrastes dinámicos evidentes a lo largo del preludio.
- La *allemande* se ejecutará con un tempo moderado, la información encontrada sobre esta danza apunta a que no se le concebía como una pieza rápida. En la mano derecha,

la articulación predominante será el legato, el contorno melódico de esta danza permite ligar prácticamente toda la mano derecha sin hacer uso del pedal derecho. En cuanto a la mano izquierda, se ligarán todos los intervalos menores a la octava. El pulso será estable, no habrá ritardandos al final de cada sección, tan sólo un ritardando al finalizar la segunda repetición de la segunda sección. Las primeras repeticiones serán ejecutadas en forte y las segundas en piano.

- La *courante* será interpretada con un tempo rápido, la información encontrada apunta a que la *courante* del BWV 825 fue compuesta en el estilo de *corrente* italiana, danza que tiende a los tempos rápidos. Las figuras de corchea con punto dieciseisavo serán sustituidas por negra con corchea de un tresillo, logrando así que la división del pulso sea ternaria tanto en la mano derecha como en la mano izquierda.⁵⁸ Se ligarán todos los intervalos inferiores a una octava, no se hará uso del pedal derecho. Se hará un pequeño ritardando al final de cada repetición. Las repeticiones serán contrastadas entre sí tocando la primera de ellas forte y la segunda piano.
- La *sarabande* se ejecutará con un tempo lento y con un *rubato* pronunciado. Las fuentes consultadas apuntan a que esta danza se asociaba con la libertad interpretativa y tiende a ser lenta. Se hará un constante pero medido uso del tempo rubato, bajando el tempo cada que la obra descansa en un octavo con punto u octavo ligado a treintaidosavo en el tiempo dos de algunos compases. Las repeticiones serán contrastadas entre sí ejecutando la primera de ellas en forte y la segunda en piano.
- El *minuet* se ejecutará con un tempo moderado, más rápido que la *allemande* pero más lento que la *courante*. Se acentuará ligeramente el primer pulso de cada seis tiempos debido a la evidencia antes citada que apunta a que la unidad mínima de la coreografía de esta danza tenía una longitud de 2 compases. Las primeras repeticiones de cada sección serán ejecutadas en forte, mientras que las segundas repeticiones serán piano. La articulación predominante será el legato, a excepción del minuet I cuando es ejecutado por segunda vez después del minuet II; en esta repetición la mano izquierda

⁵⁸ Recomendación del maestro asesor del examen práctico.

será ejecutada en stacatto.

- La *gigue* se interpretará con un tempo rápido, la información recabada apunta a que la *gigue* de la Partita no. 1 fue compuesta en el estilo de *giga* italiana, que, entre otras cosas, se caracterizaba por su tempo rápido. La articulación de la melodía (sin importar si esta se encuentra en el registro grave o agudo del instrumento) consistirá en ligar las notas de dos en dos, desligando cada que la melodía requiere de un cambio de posición. Las primeras repeticiones serán ejecutadas en forte y las segundas en piano. El tempo será estable, sin presencia de ritardandos hasta el final de la segunda repetición de la segunda sección.

Una vez aclarado que la pretensión de este texto no es encontrar certezas, es cierto que la partita, así como la suite barroca en general, es una forma musical que busca la variedad y el contraste. Si a través de este texto se puede llegar a una conclusión sería precisamente esa: si se busca una interpretación que se acerque a la manera en la que esta forma musical pudo haber sonado, se tiene que buscar el claro contraste entre las diferentes danzas que la conforman usando los recursos de los que se disponga en el instrumento (medio) que se utilice para la interpretación de dicho repertorio.

La principal característica de la suite barroca consiste en ser un punto de convergencia, danzas de distintas latitudes y contextos geográficos y culturales conviven en un mismo ente musical. El interprete debe hacer énfasis en el contraste entre las diferentes danzas que componen a la suite para destacar la cualidad más relevante de la suite: su diversidad.

Bibliografía

- «Allemande» en *Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00613>
- Blom, Eric. «The Minuet-Trio», *Music & Letters*, 1941, Vol. 22, No. 2, p.162-180 <https://www.jstor.org/stable/728182> (Consultado el 3 de septiembre de 2022)
- Butt, John. *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Resources of J.S. Bach*. New York: Cambridge University Press, 1990
- Copland, Aaron. *¿Cómo escuchar la música?* México: Fondo de Cultura Económica, 2008 (Primera edición: 1939)
- Forrest, Thomas. *Early Music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2011
- Horowitz, Joseph. *Arrau on Music and Performance*, New York: Dover Publications Inc., 1999
- Houle, George. *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception and Notation*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Hudson, Richard. «Sarabande» en *Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574> (Consultado el 23 de agosto de 2022)
- Jenne, Natalie «On the Performance of Keyboard Allemandes», *Bach: Journal of the Riemenshneider Bach Institute*, 1979, Vol. 10, No. 2 (abril 1979) <https://www.jstor.org/stable/41640079> (Consultado el 11 de agosto de 2022)
- Latham, Alison. «Metro». En *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 949-951. México: FCE, 2009.
- Ledbetter, David y Howard Ferguson, «Prelude» en *Oxford Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302> (Consultado el 14 de agosto de 2022)
- Little, Meredith «Courante» en *Oxford Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06707> (Consultado el 25 de agosto de 2022)

- Little, Meredith Ellis «Gigue» en *Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11123> (consultado el 6 de septiembre de 2022)
- Little, Meredith «Minuet» en *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18751> (Consultado el 2 de septiembre de 2022)
- Little, Meredith «Sarabande: France and Germany» en *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>(Consultado el 23 de agosto de 2022)
- Little, Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the Music of J.S. Bach: Expanded Edition*.
Bloomington: Indiana University Press, 1991
- «Meter» en *Oxford Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J298700>
- Walker, Paul. «Fugue» en *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51678>
- Winzerburger, Walter P. «Meter and tempo indications in Music of the Early Baroque»,
Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute, 1972, Vol. 3, No. 1 (Enero 1972)
<https://www.jstor.org/stable/41639839> (Consultado el 6 de abril de 2021)

Anexo: Programa examen práctico

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita No. 1 en Si bemol mayor BWV 825 18'

- Prelude
- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Menuet I y Menuet II
- Gigue

Wolfgang Amadeus Mozart (1754-1791)

Sonata No. 14 en Do menor KV 457 22'

- Molto allegro
- Adagio
- Allegro assai

Johannes Brahms (1833-1897)

Drei intermezzi Op. 117 16'

- Andante moderato
- Andante non troppo e con molto espressione
- Andante con moto

Ricardo Castro (1864-1907)

Vals Primavera Op. 39 6'