

Patricia Castillo

**COSTUMBRES DE INTERPRETACIÓN
DE LA MÚSICA BARROCA**

a partir de los *Libritos para el teclado*
dedicados a Anna Magdalena Bach
(1722-1725)



TESITURA

Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Patricia Castillo

COSTUMBRES
DE INTERPRETACIÓN
DE LA MÚSICA BARROCA

a partir de los *Libritos para el teclado*
dedicados a Anna Magdalena Bach
(1722-1725)



TESITURA

Universidad Veracruzana

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo
Rector

Ricardo Corzo Ramírez
Secretario Académico

Víctor Aguilar Pizarro
Secretario de Administración y Finanzas

Celia del Palacio
Directora General Editorial

Diseño de portada: David Medina

Clasificación LC:	ML457 C37
Clasif. Dewey:	781.43
Autor personal:	Castillo, Patricia
Título:	Costumbres de interpretación de la música barroca a partir de los <i>Libritos para el teclado</i> dedicados a Anna Magdalena Bach (1722-1725): / Patricia Castillo.
Edición:	1a ed.
Pie de imprenta:	Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2007.
Descripción física:	80 p. : música ; 28 cm.
Serie:	(Tesitura)
Nota bibliografía:	Bibliografía: p. [81].
ISBN:	968834771X
Materias:	Interpretación musical -- Historia -- Siglo XVIII. Ornamentación (Música) Música para clavicordio.
Autor secundario:	Bach, Anna Magdalena, 1701-1760.
Autor corporativo:	Universidad Veracruzana.

DGBUV 2007/06

Primera edición, agosto de 2007

© Universidad Veracruzana

Dirección General Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97

CP. 91000, México

diredit@uv.mx

Tel/fax (228)818 59 80, 818 13 88

ISBN: 968-834-771-X

Impreso en México

Printed in Mexico

AGRADECIMIENTOS

Deseo dar las gracias a mis maestros Guadalupe Sotres y Néstor Castañeda, en México; Edith Picht-Axenfeld, Stanislav Heller y Robert Hill, en Alemania, quienes generosamente han compartido conmigo su conocimiento, así como a los músicos que he tenido la suerte de conocer a través de los años.

Debo mencionar también mi agradecimiento por el apoyo que he recibido de la Universidad Veracruzana desde abril de 1981.

Esta investigación ha sido revisada por Alfredo Sánchez Oviedo, Herminio Sánchez de la Barquera y Luis Herrera de la Fuente, a quienes agradezco enormemente su ayuda y comentarios.

En las traducciones del alemán antiguo me fueron de mucha ayuda los consejos de mi hija Claudia Corona.

Finalmente agradezco a mis alumnos que, sin saberlo, me han impulsado a hacer este trabajo; a ellos les debo gran parte de mi aprendizaje.

INTRODUCCIÓN

La primera confrontación que tuve con las costumbres de la época barroca* fue en un curso de interpretación impartido por la pedagoga, pianista y clavecinista alemana Edith Picht-Axenfeld en la Ciudad de México en marzo de 1976. Cuando terminé de tocar unas sinfonías de Bach, me cuestionó por qué usaba yo la edición G. Schirmer revisada por Busoni, a lo cual no estaba segura qué responder. De esta manera, entendí que era mi deber investigar sobre temas en los que aún, en México, no se les concedía la importancia debida. Cuando la profesora Picht-Axenfeld me enseñó la edición Urtext (edición original sin anotaciones extra), pensé que sería muy difícil intuir todas esas indicaciones que sí existían en mi partitura: velocidad, carácter, explicación de cada ornamento, ligaduras de fraseo, articulación, etcétera.

A raíz de esto, decidí ir a estudiar una maestría de piano con la profesora Picht-Axenfeld en la Escuela Superior de Música de Friburgo, Alemania. Allí, el maestro de clavecín, profesor Stanislav Heller, me invitó a formar parte de su clase. Fue así como, sin haberlo planeado, me inicié en el estudio del clavecín, lo que abrió para mí un mundo nuevo.

En ese momento, cuando yo sólo tenía una difusa idea de la interpretación de las obras barrocas que había tocado en el piano, me hice consciente de que algo inherente a la mecánica del clavecín era el hecho de no poder abarcar un amplio rango de matices, y que la expresividad se logra al generar una dinámica con cambios sutiles en la agógica (*petites nuances*), amén de la utilización de otros recursos que son los que le dan a este instrumento su especial característica. De igual manera, cuando tuve ante mí la música de los compositores franceses, italianos, ingleses, alemanes y holandeses, que habían creado todo un estilo basado en ornamentaciones y costumbres diferentes, me di cuenta del largo camino por recorrer en un instrumento tan diferente al piano.

La inquietud por difundir las costumbres y maneras de tocar en otras épocas se ha acrecentado con los años. Ello contrasta con el hecho de que algunos pianistas (incluidos varios de renombre) no se toman el tiempo para indagar en los pocos documentos que sobre el tema existen a su alcance. Por consiguiente, no sólo no frasean o articulan la música barroca, sino que tampoco ejecutan un trino como Johann Sebastian Bach mismo indica en el primero de los *Klavierbüchlein* (*Libritos para el teclado*) escrito por su propia mano, y dedicado en 1720 a su

* A falta de un nombre más preciso, utilizaré la palabra “barroco” para significar la música comprendida entre 1600 y 1750 aproximadamente. Algunos musicólogos utilizan los términos Periodo del Estilo Concertante o Periodo del Bajo Continuo que, sin embargo, son imprácticos para su uso cotidiano.

hijo Wilhelm Friedmann, nacido de su primer matrimonio con María Bárbara Bach (Bärenreiter, BA5163, 1962). Tal desconocimiento se explica por el vasto repertorio que un pianista debe abarcar. En muchos casos, en cuanto a la música barroca, el instrumentista sólo repasa las obras más representativas de Bach, Haendel y Scarlatti. Si se analiza la música barroca, 300 años se ven reflejados en la obra de Bach como la síntesis de una época que no puede ser ignorada: Frescobaldi, Froberger, los virginalistas ingleses, Louis Couperin, François Couperin, Jean-Philippe Rameau, Henry D'Anglebert, Buxtehude, etc. De ellos se desprenden las costumbres de interpretación usadas por Bach y sus contemporáneos.

Desde luego, es imposible incluir tanta información en un solo escrito. Pero sí se puede ofrecer un panorama general; y quizá motivar a ejecutantes de teclado de cualquier nivel a que investiguen más al respecto. De esa manera podrán solidificar los fundamentos de su interpretación con un mayor conocimiento de formas que van desde un minueto o invención hasta una partita o fuga de Bach. Pueden basarse en investigaciones publicadas en diversos países, así como en la experiencia de quienes han dedicado años de estudio a esta labor, y que sintetizaron los más elementales puntos de interpretación, ornamentación, fraseo y articulación.

La presente investigación está basada en los dos *Klavierbüchlein* dedicados a Anna Magdalena Bach, segunda esposa de Johann Sebastian Bach. A lo largo de este trabajo trataré de dar un enfoque del aspecto doméstico que encierran estos libritos, que integran una colección única en su género en el siglo XVIII. Esto ofrecerá una idea del pensamiento dominante en la Alemania luterana, cuyas costumbres fueron afectadas por los asuntos religiosos. Por otro lado, aclarará el contexto en el cual una mujer tan talentosa como Anna Magdalena tuviera que renunciar a su carrera profesional sin siquiera cuestionárselo, pues la mayoría de las mujeres en esa época sólo se dedicaban a la familia.

Al referirnos a la interpretación de estas piezas no podía faltar un complemento acerca de la ornamentación, fraseo, convenciones rítmicas y explicación de las principales danzas de la época, pretendiendo inducir a leer el documento a los niños, jóvenes o maestros que quieran tener acceso a una explicación clara y precisa de las costumbres barrocas, partiendo de estas pequeñas piezas. Consideraré también importante hacer una traducción, si no completa ni estricta, del contenido general de las arias que aparecen en la colección.

Finalmente, este ensayo se complementa con una grabación de piezas seleccionadas de ambos libritos.

AMBIENTE DOMÉSTICO EN LA ALEMANIA LUTERANA DEL SIGLO XVIII

El luteranismo influyó en la formación política de Alemania como nación, así como en la toma de conciencia de su identidad cultural (Schwanitz, 2002, p. 30, 104-105, 111). Ello repercutió con gran fuerza en la música, que resultaba una herramienta idónea para el recogimiento y la devoción espiritual en los servicios religiosos. Esto fue puesto de manifiesto por Martín Lutero (1483-1546). Al arrebatarse la Biblia a los sacerdotes y traducirla del latín al alemán, él hizo posible que cada quien se transformara de alguna forma en su propio sacerdote. El protestantismo permitió divulgar la religión y promovió también la veneración directa de sus textos. Así, la situación de Alemania era el resultado de un proceso desarrollado en Europa desde la Reforma de Lutero. La religión protestante aseguró la cohesión y la solidaridad de los estados germánicos, fundamentalmente del norte, aunque la plena unidad nacional tardaría siglos en cristalizar. La autoridad de cada príncipe en su estado era tanto política como religiosa, lo que lo convertía en dueño absoluto de sus súbditos y le permitía limitar su libertad individual, intelectual y religiosa.

La partida de europeos a América, así como la aparición de nuevas rutas comerciales, dio lugar a la decadencia económica de Alemania. Junto a este aislamiento económico se produjo también el cultural, ya que Alemania se había fragmentado en más de trescientos estados soberanos de corte feudal. Constantemente había guerras religiosas. El gran elector de Brandenburgo, Federico Guillermo, que subió al trono en 1640, aceleró la evolución económica, empresarial, cultural e intelectual del norte de Alemania. Ello dio origen a la Prusia de Federico II, el Grande (1712-1786). Los príncipes alemanes cambiaron sus aislados castillos medievales por residencias al estilo francés, donde se hacía música. A partir de ese momento, surgió la necesidad de contratar a directores musicales e instrumentistas que se adecuaban a cortes más refinadas, como las de Weimar o Köthen.

En el otro extremo, la comunidad rural que rodeaba y limitaba al individuo (la ciudad pequeña o el barrio) constituyó un medio familiar en el que todo el mundo se conocía, más allá del cual se extendía una *terra incognita*, habitada por personajes de leyenda. Tal medio era el único espacio habitado y regulado según cierto derecho (Ariès-Duby, 2001, vol. III, p. 14-15, 17-18, 20, 389-390).

Las nuevas formas de religión reencontraron la *piEDAD interior*, el examen de conciencia; y, en el caso del protestantismo, la lectura de la Biblia en la lengua vernácula. Ésta derivó en el diario íntimo, que se volvió una costumbre extendida hasta nuestros días. El conocimiento de la

lectura y escritura permitieron que el individuo trascendiera los parámetros de la palabra hablada y el gesto. El examen de uno mismo mediante escritos no destinados a la publicación implica que éstos quizá sólo sobrevivan en algún baúl o el fondo de un desván. La autobiografía obedecía a una necesidad de la época. Esto llevaba a conceder mucha atención y a dedicar muchos cuidados a lo que ocurría en la vida diaria, en el interior de la casa y en el comportamiento propio. Promovía la introducción de exigencias en el refinamiento. En tales circunstancias, el gusto se convierte en un verdadero valor social. A la conciencia de un ciclo de vida previsible sucede gradualmente una conciencia más lineal y segmentada de la existencia. En este contexto el individuo tiene una valía propia; la sombra del grupo familiar, del parentesco, ya no borra la personalidad.

En la Alemania protestante, la mujer estuvo excluida de las encomiendas públicas y de las representaciones exteriores políticas, administrativas, municipales o corporativas. Su actividad fue preferentemente doméstica. Su marco exclusivo era la casa; su vocación era encarnar al unísono la imagen de esposa y madre que la religión y la sociedad civil dictaminaban. El honor que se le exigía, una mezcla de compostura y fidelidad a su buena fama y a los suyos, la definía bastante bien. Por tanto, estaba destinada mediante una dedicación constante a servir, cuidar, alimentar, educar, atender en la enfermedad y asistir en la muerte. Ése era el oficio de las mujeres, al cual se consagraban gratuitamente. Por otro lado, no se reconocía su muy frecuente participación en las actividades productivas; debido a ello, sus aportes no eran considerados o agradecidos de forma equitativa en los testamentos.

HISTORIA DE LOS *LIBRITOS PARA EL TECLADO*

El 3 de diciembre de 1721, Johann Sebastian Bach contrajo matrimonio con la cantante de la corte Anna Magdalena Wilcke (Wilcken o Wülcken), 16 años más joven que él. Desde hacía año y medio Bach había enviudado. De su primer matrimonio con María Bárbara, hija del organista Johann Michael Bach, de Gehren, prima suya en segundo grado, se sabe muy poco, salvo su fecha de nacimiento, de casamiento y de muerte, y que también era cantante. En la necrología de J. S. Bach se menciona que vivió con ella en un plácido matrimonio por 13 años; esto es quizá sólo una nota convencional de su hijo Philipp Emanuel en la necrología sobre su madre (Dadelsen, 1984, p. V, VI-VII).

Podemos estar mucho más agradecidos con los documentos existentes acerca de Anna Magdalena. Entre los más importantes seguramente se encuentran los dos libros que Bach le dedicó a ella. Estos *Libritos para el teclado* (*Klavierbüchlein*) se inician con composiciones del propio Bach. Es importante resaltar que tanto la selección como el orden de las composiciones subsiguientes fueron establecidos por Anna Magdalena. El segundo cuaderno, que data de 1725, se convierte en el verdadero libro musical de la casa Bach, concebido no sólo como libro de enseñanza, sino como una auténtica colección de declaraciones de amor. No tanto aquellas que hablan de anhelos, afectos y besos, sino las dedicadas a los sentimientos comunes y al vivir común: un mundo quizá mucho más rico y amplio. En su mayoría son piezas de galantería, pequeños movimientos que aparecen como autógrafos en el libro de recuerdos de la familia Bach.

Algunos de los minuetos, marchas y polonesas de esta colección se han vuelto mundialmente conocidos, como el par de minuetos en *Sol Mayor* y *sol menor*, que bajo el nombre de Bach se han hecho famosos, y que pertenecen a una suite del organista de la corte de Dresden, Christian Petzold. Otros ejemplos son la polonesa del conocido maestro Johann Adolph Hasse, algunas pequeñas piezas para canto, y corales que la ex cantante de la corte practicaba con sus hijos; o bien las lecciones de acordes y del bajo continuo que reunían a la familia, publicadas por Rudolf Batka en 1906. Asimismo, canciones como *Erbauliche Gedanken eines Tobackrauchers* (Edificantes pensamientos de un fumador de pipa, mejor conocida como La pipa de tabaco), *Bist Du bei mir* (Estás conmigo) y todavía más: *Willst du dein Herz mir schenken* (Quieres regalarme tu corazón), se volvieron muy populares. En cuanto a esta última, posiblemente el texto era más conocido que la melodía, ya que tenía que ver con la relación de la pareja.

Nuestra imaginación trae vida a estos documentos para preguntarnos: ¿Quién era esa señora que estuvo al lado del más grande compositor durante 29 años, y que hasta el día de la muerte

de su esposo permaneció junto a él? Anna Magdalena descendía también –así como su esposo– de una familia de músicos. Nació el 22 de septiembre de 1701, en Zeitz, como la hija más pequeña del trompetista de la corte Johann Caspar Wilcke. También su madre, Margarete Elisabeth Liebe, provenía de una familia de músicos de Turingia. En 1718 el padre se muda a la corte vecina en Weissenfels. Allí había un escenario para la ópera y por ello Anna Magdalena, junto con sus hermanas mayores, fue educada como cantante. En 1720, a los 19 años, Anna Magdalena hace su debut en la corte de Zerbst. En el verano de 1721 se convierte en “cantante de la corte” de Köhten. Su sueldo era casi la mitad del que tenía el maestro de la corte, Johann Sebastian Bach, y equivalente al del primer violín. Medio año más tarde se convertirá en la señora Bach. Al respecto, Werner Neumann escribe en su *Kleinen Bach-Buch* (Eidam/ Bach, 1999, p. 122): “...la artista, dieciséis años más joven que él, sintió seguramente una gran felicidad al ser elegida por el maestro de capilla para compañera y madre de sus hijos menores”.

Klaus Eidam rebate:

...Las jóvenes damas de hoy en día no verían como un acontecimiento especialmente feliz casarse, recién cumplidos los veinte años, con un viudo dieciséis años mayor con cuatro hijos, sobre todo cuando ya se tiene una profesión bastante bien pagada y se es independiente y exitosa.

Anna Magdalena era ambas cosas, en una época en que las jóvenes independientes eran muy poco frecuentes. La mayoría sólo esperaba pasar por la vicaría, y convertirse en esposas y madres. Mademoiselle Wülcken era cantante en la corte del príncipe de Anhalt-Zerbst, y su sueldo era casi la mitad del de Bach. Podía mantenerse muy bien sola, y no estaba abocada a un matrimonio temprano.

Por otro lado, en ocasiones se presenta a Bach como si sólo hubiera tenido que tender la mano para escoger a la más apropiada de entre las hijas del país. Sin embargo, considerado desde el punto de vista de la razón y las convenciones, no era una elección muy sensata que el viudo Bach se buscara alguien tan joven, más de quince años menor que él, acostumbrada a la independencia y totalmente inexperta en el manejo de un hogar y la educación de los hijos.

Eidam llega a una sorprendente conclusión: “¡Ha debido de entrar en juego un amor extraordinario por ambas partes! Y ese amor se mantuvo toda una vida, de lo que son testimonio elocuente no sólo los trece hijos de Anna Magdalena, sino aún más los muchos manuscritos de notas que demuestran con qué devoción se interesaba ella por el trabajo de su marido”.

Cuatro de los siete hijos del primer matrimonio de Bach quedaron al cuidado de Anna Magdalena: Catharina Dorotea, Wilhelm Friedmann, Carl Philipp Emmanuel y Johann Gottfried Bernhard. Por añadidura, pronto vinieron los hijos propios. El primero, en cuanto se mudaron a la ciudad de Leipzig en la primavera de 1723. Nueve más llegaron en los siguientes años, hasta 1733; y después tres, hasta 1742. Siete de estos trece niños murieron en la infancia. Sólo seis sobrevivieron: Gottfried Heinrich, Elisabeth, Johann Cristoph Frederich, Johann Christian, Johanna Carolina y Regina Sussana. Anna Magdalena fue también madrina de varios niños de buenas familias.

Eventualmente acompañaba a su esposo en sus viajes. En Köthen cantó algunas veces en conciertos dirigidos por él, incluidos los funerales del príncipe Leopold en marzo de 1729. Desgraciadamente su profesión ya había sido sacrificada al mudarse a Leipzig, pues

las voces femeninas no estaban permitidas en la Thomas Kirche (Iglesia de Santo Tomás) de esa ciudad. Sin embargo, el hecho es que Anna Magdalena fue una de las primeras cantantes alemanas profesionales de su época. En la colección de retratos de Philipp Emmanuel Bach se encontraba uno de ella (ahora perdido), que indicaba su profesión: *Sopranistin*.*

No es de suponer que, a su llegada como madrastra a la casa de los Bach, Anna Magdalena fuera recibida con indiferencia, y quizá aun menos con afecto. Hasta entonces, Friedmann, el varón mayor, había recibido una parte especialísima de la atención de su padre. Ahora se interponía entre ellos una joven mujer, apenas siete años más grande que la hermana mayor. Aunque Bach no amaba menos que antes a su hijo, la vivaz y joven mujer tenía más que darle que el niño de once años. Seguramente, esto provocó una grieta en el hogar. Tras la muerte del padre no se tiene noticia de que los dos hijos mayores, Friedmann y Carl Philipp Emmanuel, ayudaran de alguna manera a Anna Magdalena, aunque ambos se encontraban por entonces en una buena situación. Ella era, y siempre fue, la madrastra.

El cambio a Leipzig no debe haber sido fácil para ella. Allí ya no fue más la “cantante de la corte” sino la “señora del cantor de la escuela de Santo Tomás”, el equivalente a un ama de casa de clase media. Tanto las circunstancias como costumbres de esa ciudad impedían que se le pudiera oír como cantante profesional. Todo su potencial musical tuvo que verse reducido a hacer música en casa. No obstante, allí encontró ella un entretenimiento enriquecedor. Se convirtió en la ayudante de su esposo para la educación musical de los hijos. También escribía las partes de los cantantes para numerosas presentaciones en la iglesia, y para actividades fuera de ésta. En poco tiempo igualó tanto la escritura de su esposo, que es difícil diferenciar sus notaciones.

Una clara huella de su buen gusto y ánimo se puede encontrar en estas colecciones hechas para ella. Bach incluyó algunas obras propias y de otros compositores, pero fue ella quien las escogió y ordenó; también seleccionó otras que eran de su agrado. Se sabe que le gustaba hacerse cargo del jardín, y que le encantaban los cantos de los pájaros. En 1741 estuvo tan enferma que Bach tuvo que regresar de un viaje largo, pues se temía por su vida. Cuando murió su esposo, el 28 de julio de 1750, ella tenía 48 años. No hubo lápida. No había dinero. No se han encontrado pruebas de un sistema de protección para las viudas por parte del Ayuntamiento de Leipzig. Como Bach no había hecho testamento, ella recibió apenas un tercio de la escasa herencia destinada a las hijas que aún estaban con ella: la mayor, Catharina Dorotea (de cuarenta y dos años), y las dos menores, Johanna Carolina (de trece) y Regina Susana (de ocho). El Ayuntamiento de Leipzig le concedió la tutela de las hijas, con la condición de que no volviera a casarse. De este modo, la programaban para la miseria. Además, dicho organismo se reveló como un celoso guardián del dinero. Debían a la viuda medio año del sueldo de su esposo –cincuenta táleros. Los miembros del organismo, sin embargo, aprovecharon la ocasión para señalar que hacía veintisiete años Bach había asumido su cargo con retraso, por lo que debían descontar

* Ésta y la siguiente información están basadas en Dadelsen, 1984, pp. V-VII y 1988 pp. 5-8; Eidam/ Bach, 1999, *passim*.

lo correspondiente. Al final, quedaban veintiún táleros con diez centavos. Un buen Ayuntamiento sabía cómo ahorrar: empezando, naturalmente, por los desvalidos.

Bach no pudo dejar mucho en efectivo. Después de veintisiete años en Leipzig había en total mil cien táleros, apenas el equivalente a sus ingresos de un año y medio. De esto, le quedaba a Anna Magdalena un tercio en total para cuatro personas. Por otro lado, Elisabeth, la segunda hija de Anna Magdalena se había casado con un discípulo de Bach llamado Johann Christoph Altnickol, en 1749. Ellos se hicieron cargo de Gottfried Heinrich, que padecía una deficiencia mental desde la adolescencia. Lo llevaron a su casa de Naumburg, donde Bach había conseguido para su yerno el puesto de organista. Finalmente, Carl Philipp se llevó consigo a Johann Christian, de quince años, a Berlín. A pesar del poco dinero con que contaba, Anna Magdalena encargó para su esposo un ataúd de encino, cosa que muy pocos se podían permitir. Después de ello, ya no le alcanzó para pagar por una cruz para la tumba. El ataúd era el último gesto de amor que le podía dedicar.

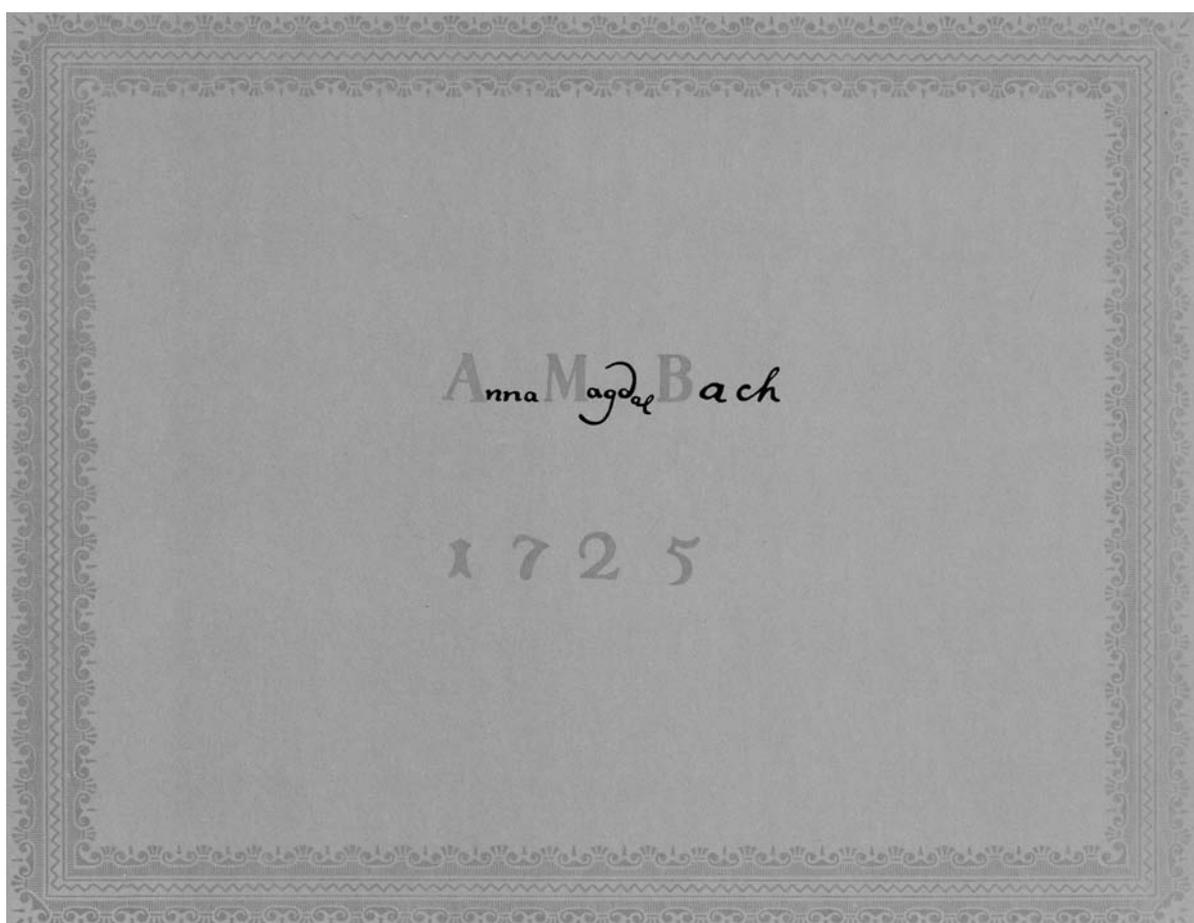
Anna Magdalena tuvo que salir de la vivienda de los cantores de la iglesia de Santo Tomás. Al parecer más tarde se mudó, junto con sus dos pequeñas hijas, a una vivienda en la Haynstrasse. En un rasgo de compasión, el Ayuntamiento le compró por cuarenta táleros un par de partituras “a causa de su indigencia y por haber entregado unas piezas musicales” (Eidam, 1999, p. 290-291). Se desconoce si tales piezas han sido encontradas alguna vez en los archivos de Leipzig. No sabemos cómo se las arregló Anna Magdalena para llevar adelante a sus hijas. No encontró esposos para ellas, pues no eran realmente un buen partido. Al final de su vida, parece ser que dependía totalmente de los pequeños donativos de la gente.

El 27 de febrero de 1760, diez años después que su esposo, muere Anna Magdalena Bach. En la inscripción correspondiente del libro de muertes en Leipzig se lee: “Una mujer que vivía de la caridad (‘receptora de limosnas’), de 59 años, con nombre de soltera Wilckin, viuda del director del coro de la iglesia de Santo Tomás, señor Johann Sebastian Bach, de la calle Hayn...” Dos días más tarde fue sepultada junto a su esposo en el cementerio Johannis, como “cuarto cadáver”; obviamente con el mínimo gasto. Lo que nunca se sabrá es bajo qué circunstancias vivió ella estos últimos diez años, y si realmente el registro: “mujer que vivía de la caridad” (o indigente) era correcto (Dadelsen, 1988/89, p. 5). Estos son los pocos datos hasta ahora existentes. Para saber más se tendría que proseguir con la investigación, así como con el análisis de los documentos encontrados.

Del primer libro de colecciones (1722), sólo se ha preservado una parte. Bach debió haberse lo regalado a Anna Magdalena algunos meses después de la boda. El libro empieza con fragmentos de las conocidas cinco suites francesas. No fueron sólo pensadas para dedicárselas a ella, sino también con la idea de que tuviera un estímulo para su desarrollo como tecladista. Después de algunos bosquejos y piezas incompletas, aparecen algunos corales y los minuetos de las suites francesas. Así termina esta parte que ha llegado hasta nosotros. La parte más extensa –dos tercios del original– se perdió: ya no tiene sentido hacer conjeturas acerca de su contenido. Quizás fueron algunas notaciones que después sirvieron de borradores. Esto hace más plausible la idea de un segundo libro, que sustituyera al primero y fuera mucho más elegante y fino.

El libro, cuyo título original es *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725* (*Libritos para el teclado dedicados a Anna Magdalena Bach 1725*), también muestra cómo, de una manera gra-

dual, Anna Magdalena hizo casi idéntica su escritura a la de su esposo. El minuetto de la *Suite en do menor* BWV 813 es la muestra más temprana de su notación; el *Minuetto en Sol Mayor* BWV 841, es una posterior. En la más antigua inscripción del segundo libro, el coral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (Dejad hacer a Dios Su voluntad), se puede comprobar la similitud de su escritura con la de Johann Sebastian. Las contadas indicaciones personales que tenemos en el primer libro no carecen de importancia. Las más valiosas están en las suites que Bach escribe con su puño y letra ahí mismo. El segundo libro es diferente desde la presentación. En él son notorios un cuidado y cariño mucho mayores. Está forrado con pergamino verde, y enmarcado con adornos dorados. En la cubierta se lee un monograma áureo y el año:



Carl Philipp Emmanuel completó más tarde las iniciales del nombre: “Anna Magdalena Bach”. Los costados de las hojas también son dorados, y hay huellas que nos indican que el preciado libro se cerraba con dos bandas rojas. Johann Sebastian Bach comienza este libro también con una dedicatoria especial. Esta vez se trata de dos grandes partitas, que más tarde mandó imprimir con el título *Klavier-Übung, opus 1*.

El orden y la aparición de las piezas siguientes fueron básicamente determinados por la dueña del libro. Johann Sebastian sólo agregó las transcripciones de *Gib Dich zufrieden und sei*

stille (Permanece feliz y tranquilo), el minuetto hecho por monsieur Böhm, y el coral a cuatro voces *Dir, dir, Jehovah, Will ich singen* (A ti, a ti Jehovah quiero cantar). El resto corrió a cargo de Anna Magdalena.

Hay cinco compositores más, tres de los cuales ya han sido identificados, cuyos trabajos fueron incluidos en este libro. Las marchas y polonesas del número 16 al 19 son del joven Carl Philipp Emmanuel. El ejercicio de composición núm. 32 y quizá la primera versión del aria *Erbauliche Gedanken eines Tobackspfeife* (Pensamientos edificantes de un fumador de pipa o La pipa de tabaco, núm. 20 a.) fueron escritas por Johann Christian, el más pequeño de los hijos. Johann Christoph Friederich, quien le seguía en edad, y que más tarde fue nombrado “el Bach de Bückeburg”, copió las reglas (incompletas) de bajo cifrado (núm. 44). Finalmente, entre las piezas que Anna Magdalena misma asentó en el libro se encuentra *Solo per il Cembalo* (núm. 27), una composición de juventud de Carl Philipp Emmanuel. Así, encontramos a la familia Bach en esta colección. Seguramente se incluyeron obras de otros miembros de la misma, que aún no han sido identificados. Quizás algo del genial Wilhelm Friedmann, o del hijo más joven del primer matrimonio, el lábil Johann Gottfried Bernhard.

Y, ¿por qué no pudo estar representado el hijo mayor de Anna Magdalena, Gottfried Heinrich? En su temprana edad, antes de evidenciar los síntomas de su condición, Gottfried despertó las más grandes esperanzas. Cuando contaba con 12 años de edad, su padre escribió esta nota: “inclinado también a la música, en especial al teclado”. El exigente Carl Philipp Emmanuel completó más tarde: “Era un gran genio, pero que no se pudo desarrollar”. Parece improbable que Anna Magdalena no reservara un espacio a este hijo suyo en el libro. Hay algunas páginas que con cuidado fueron desprendidas. Podría tratarse de composiciones incompletas, o quizá piezas con un recuerdo personal muy profundo.

En lo que concierne al círculo de amigos de la familia Bach, podemos adivinar algunos encuentros especiales. Muchos músicos llegaban al departamento donde vivía la familia para que Bach los escuchara. En sus viajes, por otro lado, los Bach pudieron haber recolectado piezas que les hayan sido regaladas como recuerdos. Recientemente se ha identificado el par de minuetos de Christian Petzold; también obras de Gottfried Heinrich Stölzel (núm. 25), y del conocido Johann Adolph Hasse (núm. 28), sin que Anna Magdalena les haya dado el crédito correspondiente. Quizás era suficiente para ella mantenerlo en la memoria. El sencillo texto que acompaña la colección omite tal información. El manuscrito original ofrece algunos datos importantes a nuestra curiosidad. Los rasgos diferentes de escritura de los participantes nos permiten vislumbrar la vida cotidiana de los cantores de la iglesia de Santo Tomás. La escritura de Anna Magdalena se sigue comparando con otros manuscritos, ya que identificarla costó muchos años de investigación en vista de que es copia casi perfecta de la de su esposo; ejemplo de esto lo hallamos en páginas posteriores. Bach escribe el *Menuet fait par Mons. Böhm*, y Anna Magdalena transcribe la *Musette en Re Mayor*, que es anónima.

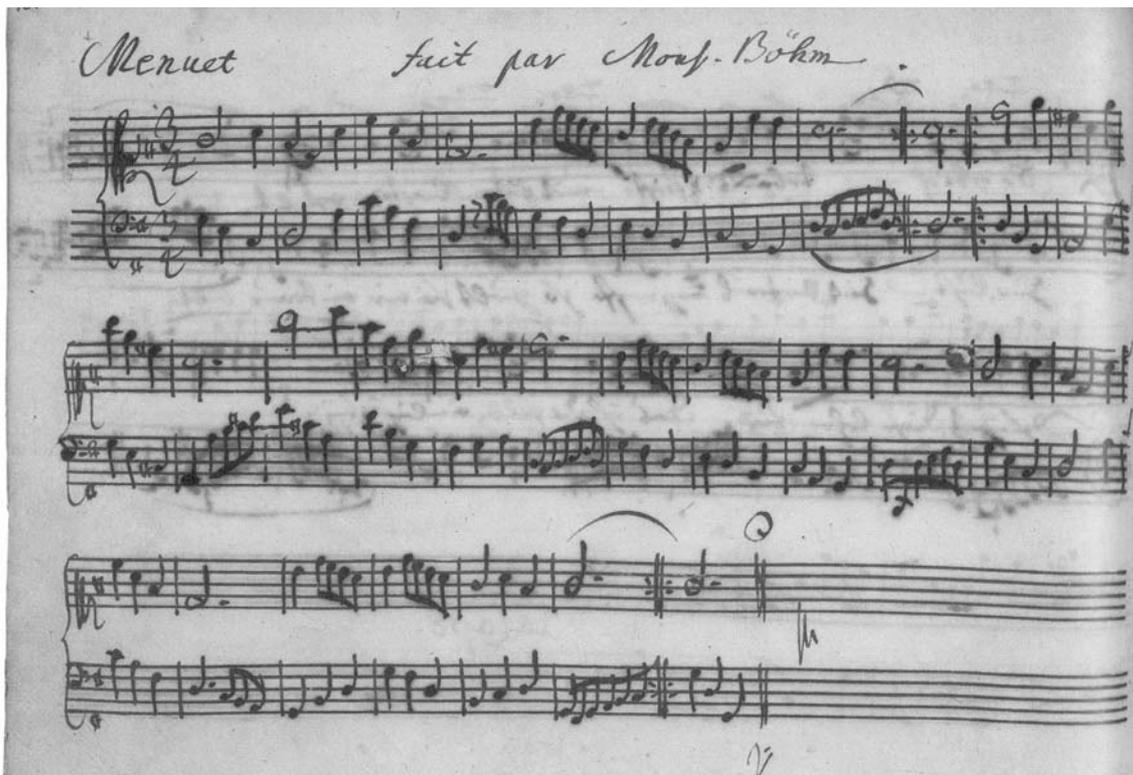
Las marchas y polonesas 16 a 19 fueron escritas por Carl Philipp Emmanuel en sus últimos años de estadía en la casa paterna. Las reglas de bajo continuo, que están incompletas, fueron escritas por el joven Johann Christoph Friederich, el Bach de Bückeburg, en el mismo periodo. Podemos enmarcar de forma aproximada el tiempo en que las piezas fueron escritas de acuerdo con el desarrollo de la notación. Esto nos dice que el trabajo de copiado en el libro abarcó un

lapso de más de quince años, quizá hasta 1740. Cabe notar que las piezas no están en sucesión cronológica. El libro no fue escrito en el orden en que aparecen las páginas. Por ejemplo, no fue sino hasta que la primera mitad ya estaba lista cuando Anna Magdalena comenzó a copiar las suites. Es claro que deseaba concluirlo con las cinco suites, mismas que Johann Sebastian había usado para el inicio de su primer libro. Por alguna razón, Anna Magdalena desistió de su plan antes de que la segunda suite fuera completamente copiada. Al final, las piezas instrumentales y las piezas vocales fueron incluidas después de las suites.

Otro punto interesante, evidenciado en el facsímil, es que uno de los hijos intentó componer una pieza sobre el poema *Tobackspfeife* (La pipa de tabaco). Primero, anotó la melodía y el bajo. En la página siguiente, Anna Magdalena transpuso la melodía en un registro para la voz, y escribió también el texto que falta en la primera versión. Johann Sebastian escribió un nuevo bajo, y anotó las diferentes *voltas* en la voz superior. ¿Quién es este joven miembro de la familia con el que los padres se sienten tan contentos, y a cuya composición dedican especial cuidado? ¿Quizás el primer hijo de su matrimonio, Johann Gottfried Heinrich?

La pieza núm. 32 es un bosquejo de composición, que Hans Joachim Schulze atribuye al más pequeño de los hijos, Johann Christian, nacido en 1735 (Dadelsen, 1988, p. VIII). Quizá hubo otras páginas como ésta, que Anna Magdalena probablemente desprendió. Falta aquí la numeración, que estuvo a cargo de Carl Philipp Emanuel, así como también algunas otras hojas. Durante algún tiempo no se encontró la conocida *Aria di Giovannini* (37), pues fue omitida en la paginación. No obstante, era parte del libro desde el principio, como se puede verificar gracias a la siguiente hoja con el *Schlummert ein* (Dormid, núm. 34 o 38). Aún no se sabe quién compuso o escribió esta cálida canción de amor. Por último, los corales a la muerte encontraron pronto su sitio en este lugar final.

El libro nos deja muchas preguntas sin contestar. ¿Por qué falta alguna composición de Wilhelm Friedemann Bach? ¿Quiénes son los compositores de las numerosas piezas con el encabezado *unbekannter Herkunft* (procedencia desconocida)? ¿Estará incluida alguna composición de Johann Gottfried Bernhard (1715-1739), el tercer hijo del primer matrimonio de Bach? ¿Qué contenían las hojas y por qué fueron arrancadas? ¿De qué manera vino a parar el libro a manos de Carl Philipp, en vez de llegar a los hijos de Anna Magdalena, sus legítimos propietarios? Las ediciones del facsímil ayudarán a preservar la apariencia de este preciado librito, ya que el original está amenazado por la degradación del tiempo. La corrosiva tinta ha atacado, e incluso traspasado, muchas páginas. La Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz ha conservado este tesoro en su departamento de música bajo el nombre *Mus. ms. Bach p 225*, y ha permitido la publicación del facsímil. Como se nota, éste no fue un libro de recuerdos, sino uno para hacer música. Ante todo, Anna Magdalena se dedicó a asentar las canciones y arias. Con un poco de fantasía, uno puede imaginar la seriedad y alegría con que ella y sus hijos cantaban estas composiciones. En la gran familia Bach había motivos suficientes para el luto y el dolor; así como para festejar y agradecer las horas sin preocupación y los días de celebración. Para sopesar el cuidado de su labor musical, podemos basarnos en el carácter familiar del segundo libro y en el respeto que los Bach tenían por tocar y cantar como parte de sus vidas.



Escritura de Bach

A handwritten musical score for a Minuet by Anna Magdalena. The title is written in cursive as "Musette". The score is written on three systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is characterized by a constant sixteenth-note accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand. The second system continues this pattern. The third system concludes the piece with a double bar line and the instruction "da Capo." written in cursive. The page number "71." is visible in the top right corner.

La conocida *Musette en Re Mayor* que transcribe Anna Magdalena



Menuet en Sol Mayor de Christian Petzold (1677-1733)



Menuet en sol menor de Christian Petzold (1677-1733)

Estos *Klavierbüchlein*, insertos en el transcurso cotidiano de la cantoría de Santo Tomás, encarnan a la vez un carácter serio y lúdico, coincidencias y deliberación profunda. Estos libritos confirman también las raíces del arte bachiano y de la vida de esta familia de músicos. El arte puro y la artesanía íntegra eran tan comunes en ellos como el buen humor y la religiosidad. Por su enorme fuerza de vida y humanidad, estos libros se han convertido en un símbolo. Nos conmueve el cariño y el corazón puestos en ellos.

LOS ADORNOS Y LA ORNAMENTACIÓN

Es casi imposible enseñar por escrito la manera de ejecutar bien los adornos, ya que la viva voz de un maestro experimentado es apenas suficiente para esto.

MICHEL PINOLET DE MONTÉCLAIR, *Principios de la música* (1736)

La traducción de los idiomas provoca confusiones que la tradición puede tornar irreparables. Por ello, debemos aclarar la diferencia que hace Saint Lambert entre *agréments* (adornos) y *ornements* (ornamentos) (Veilhan, 1977, p.33):

Ornements son variaciones a la melodía, que agrega ya sea el compositor o el intérprete, bordados destinados a ataviar el texto musical. Entre estas variaciones se encuentran los dobles o pasajes, las disminuciones, y las cadencias. Hay ornamentaciones a la francesa (precisión en la expresión y noble sencillez), a la alemana (que no desvirtúe el canto, que sea una variación noble y pura con cierta influencia francesa e italiana) y a la italiana (fantasía más libre y virtuosa). La cadencia que se hace sobre el penúltimo acorde (la dominante) es más frecuentemente usada por los italianos y alemanes.

Agréments o notas de gusto (adornos), más sobrias y concisas, son las pequeñas notas o signos agregados por el compositor o por el intérprete para adornar el texto musical o aumentar su belleza.

Aunque esta explicación es clara, la costumbre ha hecho que apliquemos –por lo menos en español– la palabra “ornamentación” de forma indistinta a notas de adorno o bordados del texto musical. La cantidad de adornos existentes en la música llamada barroca (aproximadamente entre 1600 y 1750) es enorme. Varía de país a país, de compositor a compositor, y de una a otra fuente. Sin embargo, se debe tener presente que estos ornamentos eran parte esencial de la música. Si faltan por alguna razón en una partitura, el intérprete debe saber intuir y preservar dicho estilo musical.

Las costumbres de ornamentación de J. S. Bach*

No sabemos si Johann Sebastian Bach tuvo alguna vez un maestro de composición; la instrucción que recibió en Ohrdruf de su hermano mayor Johann Christoph pudo haber estado limitada

* Basado en Neumann, 1983, pp. 41-43 y 399-405, y Eidam, 1999, pp. 14-18.

a la enseñanza del órgano. Carl Philipp Emmanuel y Johann Friedrich Agricola (uno de los discípulos más importantes de Johann Sebastian) señalan en el obituario que Bach componía “principalmente observando las composiciones de los más eminentes músicos, y con el fruto de sus propias reflexiones a través de ellos” (David/ Mendel, 1966, p. 278). Se menciona a Bruhns, Reinken, Buxtehude, y “varios buenos organistas franceses”. Philipp Emmanuel agrega también a Froberger, Kerll, Pachelbel, Frescobaldi, Fischer, Strunck y Böhm. Maestros como Grigny, Dieupart y D’Anglebert habrían sido asimismo copiados (en el sentido de copiar la partitura, estudiarla y, quizá, transcribirla) por él, así como Vivaldi.

En su ardiente deseo de aprender, Bach seleccionaba todas las partituras que podía encontrar y necesitar. Al principio seguramente se nutría de música alemana e italiana. De entonces proviene la famosa historia situada cuando vivía en Ohrdruf con su hermano Johann Christoph. Aparentemente, éste le prohibió –sin atender a sus súplicas y sin que se sepan las razones– utilizar un libro que contenía piezas para clave. Fue así, de acuerdo con la historia, como su pasión por aprender lo indujo a copiar el libro a la luz de la luna. Pasados seis meses, con este botín musical en sus manos, su hermano se enteró de ello, y lo despojó sin compasión del manuscrito.

Mientras que otros genios musicales ya componían a esa edad, Bach copiaba composiciones ajenas. En secreto. De noche. Habría que intentar comprender el suceso desde la perspectiva de un chico entre los once y trece años, ya que no siempre había luna llena, ni papel pautado, ni plumas de ganso. No siempre se podía esperar hasta que todos durmieran para hacer el trabajo; y después, al día siguiente, volver a la vida normal de un escolar. Podemos imaginarnos con esto la tragedia que vivió el chico Johann Sebastian al ser despojado de su tesoro.

Por fortuna, a los quince años consiguió una beca para estudiar en Lüneburg, donde, además de cumplir con sus estudios, debía cantar en el coro. Este hacer contrapuntístico fue el que le dio la educación polifónica que necesitaba. Por otro lado, tuvo acceso a las bibliotecas de la escuela y de la iglesia de San Juan (Johanniskirche). Ahí pudo conocer y estudiar a sus anchas la música de Jan Pieterszoon Sweelinck, Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann, Johann Jacob Froberger, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Johann Kaspar von Kerll; y la de contemporáneos como Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel y Nicolaus Bruhns. Fue también en Lüneburg, entre 1700 y 1703, donde tuvo el primer encuentro con el estilo francés. Entró en contacto con el *Livre d’Orgue* de Nicolas Grigny, y con obras de François Dieupart, Gaspard le Roux, Louis Marchand, François Couperin y André Raison; o de maestros italianos como Frescobaldi y Pergolesi; y del flamenco Orlando di Lasso. Su educación comprendía también la danza francesa. Monsieur de la Selle (de la escuela de Lully) enseñaba –mientras tocaba él mismo su violín– a bailar la *courante*, *gavotte*, *allemande*, *sarabande* y *gigue*; así como la *bourrée* y el *menuet*. Fue monsieur de la Selle quien lo llevó a Celle para escuchar los ensayos de una orquesta francesa, y empaparse así de dicha música. Por otro lado, en sus visitas a Lübeck y Hamburgo se familiarizó aún más con el estilo alemán.

En el llamado Periodo de Weimar (1708-1717), Bach incorporó a su música una gran dosis del más puro estilo italiano. Fue también ahí donde culminó su aprendizaje autodidacta y cristalizó su estilo personal, en el que envuelve y sintetiza los formatos musicales de los antiguos

maestros. Fueron adaptados, moldeados y transformados por él, de acuerdo a sus ideales artísticos y a sus reflexiones.

Su estilo permaneció inalterado durante los treinta años subsiguientes, externando en ocasiones con términos irónicos su postura ante la nueva moda de la música galante, incluso criticando a la asociación de música real de Berlín, incluyendo en ésta la música de su hijo Carl Philipp Emmanuel. Fiel a sus creencias musicales, consagra esta comunión con su última obra: *El arte de la fuga*, un documento supremo de la música polifónica barroca, que quedó inconcluso. Así, no es motivo de sorpresa que la historia del estilo de Bach corra paralela a la de su uso de los ornamentos. Él comenzó con la adaptación de modelos que provenían de varios países –sobre todo Italia y Francia–, y que asimiló como parte integral de su idioma musical. Una grata consecuencia de su manera de pensar, también en el campo de los ornamentos, fue que su estilo estuvo completamente establecido desde el principio –entre 1710 y 1715–, y no sufrió ningún cambio importante. Su inmunidad contra la moda del estilo galante se extiende, pues, a la ornamentación.

De esta forma, Bach sintetizó los modelos que adoptó en una entidad única. No se trataba de tres distintos estilos que convivían alternadamente, sino de uno solo, con diferentes orientaciones y sombreados, comparables quizás a los de un órgano con sus múltiples registros. La herencia germana se manifestaba en la “registración” estilística de sus corales, preludios y fantasías; la italiana, en conciertos y sonatas; la francesa, en oberturas y suites. No obstante, en muchas de sus obras –quizá la mayoría– se encuentran entrelazados los diferentes rasgos de su herencia musical: la densa polifonía germana penetra en el concierto italiano; los elementos de éste invaden la *Suite francesa*; y ambos –concierto y *overture-suite*– se mezclan con la elaboración del coral germano en cantatas, oratorios y pasiones luteranas.

Obviamente, Bach no se preocupaba de preservar las raíces puras de estos tres diferentes estilos. Es motivo de escepticismo leer ciertas obras bachianas que pretenden estar escritas en estilo francés, y en las que supuestamente debemos seguir las “reglas francesas” de ejecución. Esto no es exclusivo para la música de Bach, sino para la de todos los viejos maestros de aquella época. Es necesario concluir, por tanto, que no podemos dar una respuesta exacta a cada duda de ornamentación. Lo más que podemos hacer es aproximarnos a su concepción tras fundamentarnos en los descubrimientos históricos con que contamos en el presente.

A este respecto podemos basarnos en dos parámetros básicos para comprender la música de Bach: primero, el saber que Bach estableció la práctica de su ornamentación en su juventud –aproximadamente entre 1700 y 1710–, ya que en ese tiempo optaba generalmente por escribir los ornamentos. En segundo lugar, encontrar las soluciones en la música misma. No podemos esperar que todas las respuestas aparezcan en la tabla de ornamentación hecha por Bach para su hijo Wilhelm Friedemann en el *Klavierbüchlein*, pues incluso ésta ha sido muchas veces ignorada o malinterpretada.

Explication y principales adornos

The image displays 13 numbered musical ornaments from Bach's Table of Ornaments, arranged in three rows. Each ornament is shown on a single staff with a treble clef and a common time signature. The ornaments are:

- 1. Trillo: A trill starting on the principal note.
- 2. Mordant: A mordant starting on the principal note.
- 3. Trillo und Mordant: A trill starting on the principal note with a mordant.
- 4. Cadence: A cadence starting on the principal note.
- 5. Doppeltcadence: A double cadence starting on the principal note.
- 6. Idem: A trill starting on the principal note.
- 7. Doppeltcadence und Mordant: A double cadence with a mordant starting on the principal note.
- 8. Idem: A trill starting on the principal note.
- 9. Accent Steigend: An accent starting on the principal note.
- 10. Accent Fallend: An accent starting on the principal note.
- 11. Accent und Mordant: An accent with a mordant starting on the principal note.
- 12. Accent und Trillo: An accent with a trill starting on the principal note.
- 13. Idem: A trill starting on the principal note.

A continuación explicaré estos ejemplos siguiendo la numeración de Bach:

1

El trino en Bach

La ejecución de los trinos en Bach debe ser abordada de forma diferente a las prácticas de principios del siglo XVIII. La cercanía de tal periodo permite la coexistencia e interpenetración del viejo y vigoroso estilo italo-germano de los siglos XV y XVI, en el cual se puede iniciar el trino con la nota principal, con el amplio espectro del nuevo modelo francés, en el que se comienza con la nota superior –desde la apoyatura hasta la “nota de gracia” anticipada–, así como trinos con la nota principal en voces intermedias o instrumentos melódicos. Conscientes de esta situación, asumimos que la doctrina moderna no puede ser tan estricta en la música de Bach. Desde la riqueza y amplitud de sus posibilidades, y dada la amplia variedad de sus contextos musicales, hay casos en que un trino con la nota superior sonaría inadecuado.

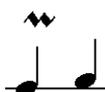
Como se menciona en el prólogo, Bach mismo elaboró su tabla de adornos. Con ella podremos guiarnos para estas piezas de colección y para su música en general; pero debemos tomar en cuenta que hay que permitirse la libertad de sus trinos en virtud de la evidencia musical. A este respecto podríamos escribir tomos enteros sobre la discusión del trino en Bach, y al final no tendríamos nada en concreto. Robert Donington, Arnold Dolmetsch, Putnam Aldrich, Ralph Kirkpatrick, Beyschlag (1908), Dannreuther (1889), Franz Cross, Wanda Landowska, Walter Emery, Herman

Keller, Erwin Bodky, Alfred Kreutz y, por supuesto, Frederick Neumann –que dedica al trino bachiano 32 páginas de su libro *The Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with special emphasis in Johann Sebastian Bach*– han tratado de aclarar dudas e imponer un criterio, pero nadie puede estar totalmente seguro de sus afirmaciones. Lo más sensato es seguir la explicación de Bach y tener en cuenta los siguientes puntos para resolver un trino –como excepción– con la nota principal:

- Intervalos característicos;
- Notas temáticas repetidas;
- Pasajes rápidos;
- Nota superior precedente ligada (que funge como nota superior del trino. Se ejecuta primero el bajo para dar la sensación de empezar con la nota superior);
- Que el contorno melódico o armónico pueda confundirse, o se creen intervalos no deseados y de sonoridad hueca (como quintas u octavas paralelas);
- Melodías cromáticas.

(Ver apartado núm. 20.)

La *Explication* no especifica la terminación de un trino o sus derivados (5, 6, 12 y 13), pero es claro, tanto por parte de Johann Joachim Quantz (1752) como de Carl Philipp Emmanuel Bach (1753), que en ocasiones se requieren notas de terminación, aun cuando no estén señaladas. Así,



puede ser interpretado como:

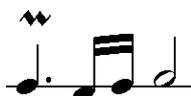


o



Carl Phillip Emmanuel Bach dice que las notas de terminación deberían ser utilizadas al final de un trino sobre una nota larga; o sobre una corta, cuando la nota siguiente sea una segunda ascendente (no descendente). Pero este consejo deberá realizarse bajo el instinto musical del intérprete y el contexto de la frase.

Naturalmente, a menudo las notas de terminación de un trino ya están incluidas en el texto, en una figura como:



donde las dos notas cortas se vuelven parte del ornamento, es decir:



o



y, si el trino es parte de una figura punteada, tal como



debe entonces terminar en el siguiente tempo, es decir:



o

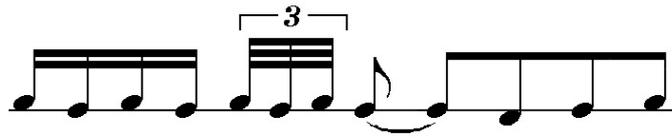


Cuando un trino es ligado al siguiente tempo, como



debe terminar antes a fin de indicar la ligadura:*

* Los batimentos pueden ser más o menos dependiendo de la destreza del intérprete y del contexto de la obra.



o



Una ligadura de la nota precedente, como



o



nos muestra que la primera nota auxiliar del trino queda ligada:



2

Mordente

El *mordant* o mordente  no está necesariamente restringido a tres notas. En numerosos contextos es más efectivo incrementar el número de percusiones a



o



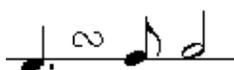
Los símbolos  y  son utilizados en ocasiones para señalar un mordente largo. No deben ser confundidos con el signo de trino y mordente  (apartado núm. 3) aunque en el caso específico de Haendel, él usa estos dos símbolos indistintamente.

3
Trino y mordente

Como lo indica el modelo inicial de Bach.

4
El grupeto o cadence

Este ornamento  puede ser notado diagonal, vertical u horizontalmente, sin que su significado varíe. Cuando el signo está entre dos notas debe ser ejecutado después de tocar la nota principal, y de acuerdo al contexto rítmico. Por ejemplo:



puede ser interpretado como:



o



5
Doble cadence

Batimento que se empieza por la nota de abajo, como lo indica el modelo inicial de Bach.

6
Doble cadence

Batimento que se empieza por la nota de arriba, como lo indica el modelo inicial de Bach.

7 y 8
Doble cadence y mordente

Generalmente este adorno puede tener más batimento.

9 y 10
El acento o apoyatura

Escrito como un gancho  (Häckchen), es representado en ocasiones por un doble gancho , y frecuentemente como una pequeña nota:



Todos significan lo mismo. Si el gancho sencillito viene de arriba hacia abajo, la apoyatura tendrá que ser superior y viceversa.

11, 12, 13

Tanto la apoyatura con mordente como la apoyatura y trino se realizan deteniendo la primera nota.

*

Otros ornamentos importantes usados por Bach, que no se encuentran en su *Explication*, son los siguientes:

14

El Nachschlag (o after-beat) o apoyatura de paso

Es uno de los contados ornamentos que se ejecutan antes del tiempo. Si un pasaje es descendente en terceras, y con signos de apoyaturas (\smile , \circ o notas pequeñas) interpuestos:



tales apoyaturas son tocadas como apoyaturas de paso antes del tiempo:



15

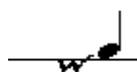
Grupo de notas

Otro ornamento anticipado, de uso raro, consiste en un grupo de pequeñas notas, como las que se encuentran en la versión ornamentada de la *Sinfonía en mi bemol*, BWV 791:



16

Schleifer (o slide) o deslizamiento



es interpretado de esta forma:



17

El arpeggio

El símbolo trill significa que un acorde debe desglosarse hacia arriba, abajo, o en ambas direcciones. El término *arpeggio* insertado en un pasaje de acordes denota por lo general que éste debe ser desglosado hacia arriba y hacia abajo, como en la *Fantasia cromática* BWV 903, en la primera mitad del compás 28:



18

Apoyatura y arpeggio

Una apoyatura en conjunto con un arpeggio



se ejecuta así:



19

Líneas diagonales

Las líneas diagonales entre las notas de un acorde

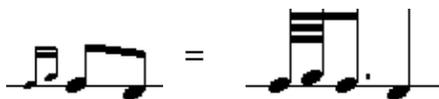


deben ser interpretadas de esta manera, dependiendo de la tonalidad:



20
Schneller

El *Schneller* (mordente invertido) es descrito por Carl Philippe Emmanuel (1753) y F. Marpurg (1756) como:



Aunque no está mencionado en la *Explication* de Bach, era ocasionalmente representado por el signo , ya con el fin de evitar consecutivas, o bien cuando no había suficiente tiempo para un mayor número de notas. Sin embargo, volvemos a enfatizar que el intérprete debe evitar el uso del *Schneller*, ya que el batimento o trino que inicia en la nota superior es mucho más idiomático.

*

Hay numerosos adornos más que se utilizaron en el barroco, así como muchos otros que se han usado en épocas posteriores, interpretados en diversas formas. Ya que este trabajo subraya la interpretación de los adornos en Bach, se incluyen en él los más importantes. Sin embargo, no deben omitirse los que se presentan más adelante, que se empleaban por lo general en la música francesa, en instrumentos de cuerda y de viento. El *flattement* (apartado núm. 25), el sonido inflado (apartado núm. 26) y el *vibrato* (apartado núm. 27), no pueden ser ejecutados en un instrumento de teclado; no obstante, es conveniente conocerlos y tenerlos en cuenta, ya que Bach seguramente los utilizaba.

21
Accent

El *Accent* (aspiración, lamento) es una elevación de la voz en tono de lamento. Se expresa con una segunda superior ejecutada entre dos notas, tras una nota tenida y de acuerdo a la expresión. Si se marca, esto es con una raya perpendicular arriba de la nota.



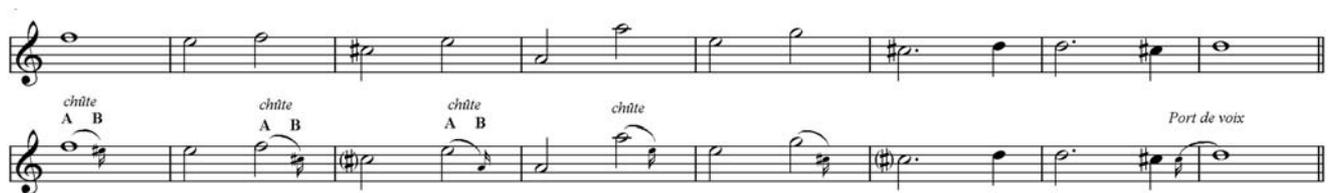


(Hottetterre le R.)
(1o livre pour la fl. Trav.) (1708)

22

Chûte

La *chûte* es una inflexión de la voz que, después de sostener un sonido, cae dulcemente para morir sobre un tono más bajo sin detenerse. Es un gran recurso para los pasajes patéticos.



23

Coulade

La *coulade* es un grupo de dos o más notas en grados conjuntos, ascendentes o descendentes, que se ejecutan entre dos notas separadas y sin que la línea del canto se interrumpa.



24

Coulé

El *coulé*, adorno que dulcifica el canto, se usa generalmente cuando la voz desciende en tercetas (parecido al *Nachschlag*). No hay signo que lo caracterice: es el buen gusto del intérprete lo que determina donde puede ejecutarse. No obstante, se llega a designar mediante una pequeña nota, ligada a la nota fuerte sobre la que se ejecuta el adorno; o bien con una simple ligadura:



Este término se usa también para las líneas intermedias entre notas (apartado núm. 19).

25

Flattement

El *flattement* es un adorno que produce un efecto aproximado entre el trino y el *vibrato*, y del cual no se debe abusar. Tampoco existe un signo exacto para describirlo. En ocasiones, se utiliza una línea ondulada ~~~~~.

26

Son enflé

El *son enflé* (*messa di voce*), “sonido inflado”, es un ornamento de procedencia vocal, muy usado y practicado por todos los instrumentos de cuerda y viento en Alemania, Italia y Francia. Consiste en atacar un sonido dulcemente, “inflarlo” a la mitad de su duración en un aumento de su potencia, y luego disminuirlo hasta la parte final.

27

Vibrato

Según Claude Veilhan, el *vibrato* es hoy en día un adorno casi sistemático y forzado, particularmente en los instrumentos de cuerda. De hecho, esta oscilación era muy diversificada en el barroco. Se empleaba como un adorno, y de acuerdo al buen gusto del ejecutante. Tartini recomienda que “no se emplee jamás en semitonos (...) este adorno hace un muy buen efecto en la nota final de una frase musical cuando ésta es larga (...)” (*Traité des agréments de la musique*, 1771).

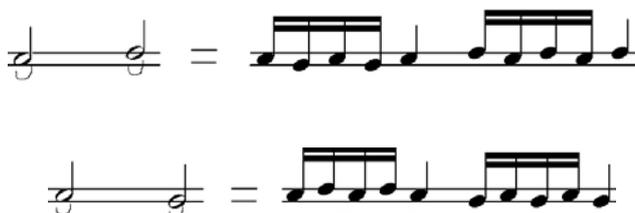
*

Finalmente, sólo mencionaremos algunos de los signos de ornamentación que no fueron usados por Bach, ya que como sabemos, hay muchísimos, sobre todo en Francia, que incluso cambiaban tanto el signo como el nombre de compositor a compositor:

28

Hook

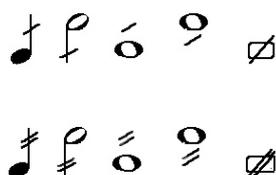
El más antiguo, encontrado en el *Buxheimer Orgelbuch* de 1460-70, es un gancho debajo de la nota, que podría ser un mordente en pasajes ascendentes o un *Schneller* en pasajes descendentes:



29

Stroke

El *stroke* en Inglaterra (*tr*), es una nota con una raya atravesada; o el doble *stroke*, que significaría lo mismo que el *accent und trillo* (núm. 13 en la tabla de Bach), o bien como mordente o *Schleifer*, según las características de la pieza:



30

Apoyatura corta

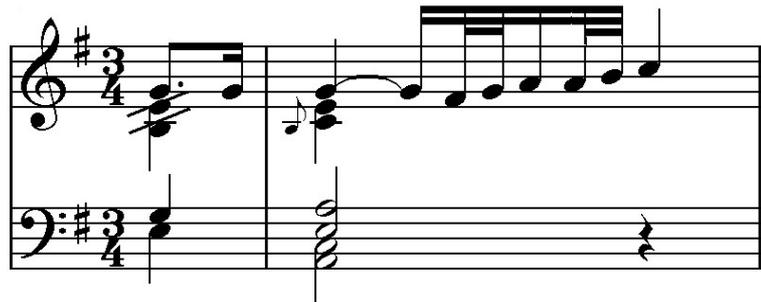
Es la pequeña corchea con una raya atravesada, muy usada en el siglo XIX, que se tocará casi simultánea con la nota real.



31
Acciaccatura

Es un ornamento italiano: una nota extraña al acorde escrita con una duración más corta a la derecha del acorde que se soltará inmediatamente después de tocado el acorde (muy usada por Domenico Scarlatti). En algunos tratados la *acciaccatura* ha sido confundida con la apoyatura corta (apartado núm. 29).

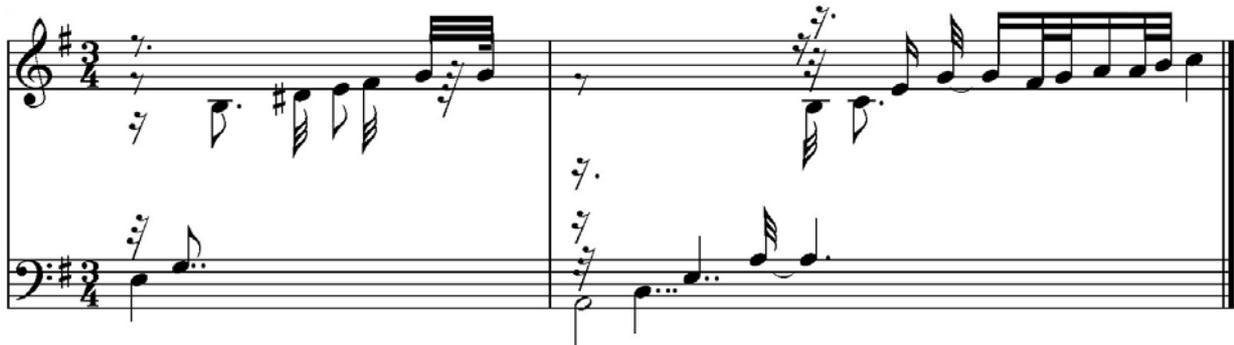
Un fragmento escrito de este modo:



Y que podría también escribirse así:



Sería ejecutado de esta manera aproximada:



32
Suspension

$$\overset{\circ}{\text{p}} = \text{z} \text{p}^{\cdot}$$

33
Aspiration

$$\overset{\bar{}}{\text{p}} = \text{p} \text{z}$$

$$\overset{\cdot}{\text{p}} = \text{p}^{\cdot} \text{z}$$

$$\overset{\dot{}}{\text{p}} = \text{p} \text{z}$$

FRASEO Y ARTICULACIÓN

...Si la música sólo puede ser transmitida al oído a través de la base de su ejecución y la composición vive a través de ésta, así la enseñanza de dicha ejecución es lo más importante en la práctica musical pues requiere de muchas destrezas y la más alta educación del virtuoso el que cree que lo ha logrado con tan solo tocar o cantar limpiamente sin perder el ritmo, tiene una ejecución como la del que recita palabras claras sin cambiar el tono de su pronunciación. Quien se sienta a gusto con esta práctica muestra un espíritu vulgar y rudimentario. Un público de gusto y delicadeza sentiría repugnancia.

JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZE*

Si el orador cambia el tono de su pronunciación, el músico debe diferenciar la ejecución de una pieza con una expresividad audible. Uno de los recursos es la articulación. En el moderno uso del lenguaje se confunde la palabra *frasear* con articular. Herman Keller define ambos términos de la siguiente manera: “Frasear es como la libertad del cantar; conjuntar las frases musicales y ponerles su puntuación así como en el lenguaje[...] la tarea de la articulación musical por el contrario es unir y separar los tonos; dejando intacto el sentido de una frase musical, pero añadiéndole una expresión. Hay una manera de frasear, pero diferentes maneras de articular” (Lohmann, 1990, pp. 13-18).

A pesar de que el fraseo rara vez era marcado en las partituras del periodo que estamos estudiando, es el aliento y la vida de la música. Una interpretación carente de fraseo es como un discurso sin sentido y sin puntuación. Resulta esencial para cualquier músico aprender a frasear y articular en una partitura desprovista de indicaciones.

Definamos con claridad los siguientes conceptos:

- *Frase* es una división natural de la música, comparable a la oración en el lenguaje.
- *Frasear* concierne a percibir y mostrar estas divisiones, sean cortas o largas, y las relaciones entre ellas.
- La *articulación* es subsidiaria del fraseo, y se refiere a la relación de unión entre una nota y sus vecinas.

* Citado en Sulzer, 1771-74, pp. 92-94, “Ejecución”, IV 700.

Las frases musicales, como las oraciones, están definidas por separaciones de respiración, cuya duración es variable. Son equivalentes a la coma, al punto y coma, al punto y seguido, al punto y aparte, etc. Es posible, por ejemplo, acortar la última nota de la frase, sin romper el *tempo*. O bien, en algunos casos, puede alargarse esta separación un poco más, asimismo sin romper el *tempo*. La duración de estas respiraciones no se puede fijar ni medir: mucho del arte de frasear depende del movimiento de la música, de los afectos y de la sutileza con que se diferencian y ejecutan las frases, así como los silencios de articulación. Muchos editores han tratado de evitar errores en los estudiantes al crear ellos mismos algunos signos de fraseo. Me parece que no es un enfoque correcto, pues propicia una dependencia del estudiante hacia estos signos, que le impedirá aprender a intuirlos de manera gradual y bajo la orientación del maestro.

Para descubrir el fraseo, es aconsejable encontrar los lugares más obvios de respiración, como las cadencias y dobles barras. Después, puede establecerse cuáles son las divisiones más y menos importantes entre las frases: cuál, por ejemplo, es el clímax del párrafo. El mismo proceso se repite en cada párrafo, manteniendo siempre una perspectiva entre el clímax principal y los demás. Una vez descubierta una frase, debemos encontrar la articulación correcta. A partir de ejemplos digitados para teclado que han llegado hasta nuestros días, concluimos que en la música de los siglos XVI, XVII y XVIII se articulaba en unidades mucho más pequeñas que a finales del XVIII y XIX. Los tecladistas usaban principalmente los dedos 2, 3 y 4, cruzando el tercero sobre el cuarto en escalas ascendentes, y sobre el segundo en descendentes –y viceversa, en la mano izquierda–. El pulgar y el quinto dedo eran mucho menos usados, lo que indica la característica viveza y transparencia de las interpretaciones de esa época.

El *legato* largo es característico de la música del siglo XIX, y menos común en la de clavecín. Si abusáramos de él en este instrumento o ignoráramos este hecho al tocar música barroca en el piano, reduciríamos su música al nivel de ejercicios mecánicos. Por tanto, el intérprete debe encontrar una articulación con pequeños patrones, que sean mostrados de manera sutil, mientras preserva la línea musical. Ha de permitirse a las notas tiempo para respirar y establecer su individualidad. Nunca deben ser abordadas como “grupos anónimos”. La mejor aproximación para descubrir la articulación es cantar la frase. Quizás esto no nos dé la respuesta final, pero seguramente nos conducirá en la dirección correcta al evidenciar el contorno melódico, el clímax, las notas que forman grupos indivisibles, los lugares donde ocurre naturalmente una separación, etcétera.

Otra posibilidad práctica es imaginar cómo ejecutaría un cuerdista o un instrumentista de aliento determinada frase: cómo sería su *detaché* o su respiración en cada caso, por ejemplo. No han de olvidarse, naturalmente, el aspecto armónico y las progresiones, que no deben contradecir a la articulación. En dichas progresiones, si nos acostumbramos a poner la misma digitación, nos parecerá algo incómoda al principio pero finalmente esto se verá compensado con la clara definición de nuestra propia articulación. Las segundas sugieren el uso del *legato*, en particular durante pasajes cromáticos. Los saltos, por contraste, sugieren el *non legato* sobre todo en cadencias a excepción de los arpeggios, que son por lo común acordes desglosados en el llamado *style brisé*, característico de la música francesa de laúd, en el que la textura de las líneas melódicas está subordinada a la formación de acordes quebrados y a la creación de ritmos y voces nuevas. Este estilo, cuyas síncopas se marcan al acortar enfáticamente la nota precedente, influyó

mucho en la música de los clavecinistas de los siglos XVII y XVIII. Por otro lado, también se deben descubrir aquellos pasajes que aun cuando han sido escritos a una voz, pueden sugerir dos o hasta tres voces (por ejemplo, en la *allemande* de la *Suite francesa* núm. 4).

El uso del toque *tenuto* es importantísimo en la interpretación de esta música. Dicho toque provee textura y contraste tonal. Agrega calidez de sonido; y, en ocasiones, suple al pedal del piano. Naturalmente, debe usarse con mucha discreción y nunca con notas ajenas a la armonía.

En el siglo XVIII se incrementaron las ligaduras de fraseo con el fin de indicar el *legato*. Los signos para *staccato* eran (|) o (▼). El punto que conocemos fue introducido al final del siglo XVIII.

Algunas consideraciones:

- a) El exceso de *legato* produce pesadez; por contraste, demasiado *non legato* produce falta de continuidad. Algunas piezas demandan más *legato*, otras más *non legato*; pero en ambos casos debe haber un equilibrio.
- b) El grado de *staccato* no es siempre el mismo. Depende del contexto, y va del *staccatissimo* al *portato*, más cercano al *legato*, por eso es preferible usar el término *non legato*.
- c) Es recomendable que el intérprete preste atención a los patrones de figuras y a la duración de la frase, para hacer notar los puntos donde se presenten cambios.
- d) Patrones parecidos dan articulación parecida.
- e) La misma articulación debe preservarse en el Sujeto de una fuga, en su Contrasujeto, y en sus Episodios.
- f) La frase anacrúsica es más habitual en la música barroca que en la de otros periodos. Si una pieza o frase comienza con anacrusa, el fraseo tiende a ser anacrúsico.
- g) Cadencia es igual a reposo; clímax significa tensión. Por tanto, el clímax es ajeno al acorde de tónica (salvo excepciones).
- h) Una disonancia por lo regular no debe ser separada de su resolución. Puede haber, sin embargo, una excepción: si la resolución es ornamentada, una o más notas interpuestas a menudo significan el principio de una nueva frase en la primera nota de la resolución ornamentada (Ferguson, 1998, pp. 61-62).

Todas estas sugerencias no implican que exista una forma única de articulación. A fin de desarrollar el manejo de los mismos en la música del barroco, un intérprete ha de basarse en tocar y oír mucha de ella. Sobre todo es recomendable escuchar las obras pertinentes para canto, así como para instrumentos de cuerda y de aliento. La ejecución de éstos está íntimamente ligada al ritmo de la respiración, que para nosotros los tecladistas no es en apariencia imprescindible. Y es esta apariencia la que desvía nuestra atención de lo importante que resulta aprender a frasear y articular (Ferguson, 1998, pp. 57-61). Llamamos la atención del lector acerca de que estas reglas están sujetas a las condiciones del contexto (letra y afecto de la obra, tempo, *inégalite* rítmica, acentuaciones gramaticales).

CONVENCIONES RÍTMICAS

En esta época es completamente normal y lógico que un compositor escriba los valores rítmicos exactos que se requieren, pero no siempre fue así. Durante el periodo preclásico, y en algunos casos del siglo XIX, se establecieron convenciones rítmicas y de notación que eran reconocidas tanto por los compositores como por los intérpretes. Ignorarlas, entonces, equivaldría a falsificar la música. Quizá la más importante de estas convenciones sea el valor variable que se le puede dar a una nota seguida de otra con puntillo. En teoría, si no en la práctica, una nota punteada incrementa su valor a la mitad. En el periodo barroco, empero, el valor de la nota punteada dependía del contexto musical.

Notas punteadas



Por ejemplo, podría significar:



como en el jazz actualmente, o



como en una marcha militar. Couperin, en este sentido, podía subpuntear con impunidad:



François Couperin, "Pasacaille", Pièces de clavecin II, Ordre 8 (EFKM I, p. 56)

En tanto que Rameau sobrepunteaba despreocupadamente, como en el siguiente ejemplo:



Jean Philippe Rameau, L'Enharmonique (CE p. 92, S & II, p. 54)

Esta ambigüedad surgió en parte debido a que el doble punteado no era conocido antes del siglo XVIII, pero también se deba quizá a la falta de preocupación por una notación exacta. Incluso Bach usa en ocasiones el tipo de escritura rápida característica en Haendel. Como ejemplo, tenemos el principio de la partita II en *do* menor, que debería sonar así:



y está escrita así:



En su *Versuch über die wahre Art das klavier zu spielen* (ver Bibliografía), el contemporáneo de Bach J. J. Quantz escribe:

Si en un *lento alla breve* (♩) o tiempo común, un silencio de semicorchea o dieciseisavo en un tiempo fuerte es seguido por notas punteadas:



se debe ejecutar el silencio como si tuviera puntillo y la nota siguiente como si fuera una fusa o treintadoceavo.

Esta forma de notación nos plantea la pregunta: ¿cuándo y cómo debemos sólo puntear, y cuándo y cómo debemos puntear doble? Debemos guiarnos por el contexto de la pieza y por las frases subsecuentes; así como por nuestro instinto musical y sentido común.

Punteados variables

a) En contextos muy rítmicos, notas punteadas como:



tienden a ser doble punteadas:



y



o



para evitar una sensación de pesadez. Esto es particularmente importante en movimientos lentos, majestuosos, como el principio de la *Obertura francesa*; pero también en un contexto donde el aspecto rítmico requiera mucha tensión.

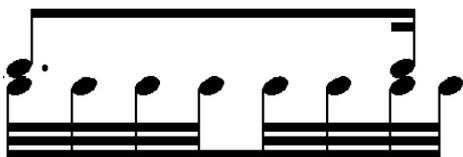
b) En cadencias como:



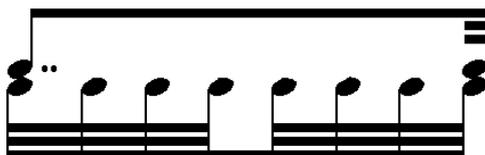
se acorta la corchea y se ejecuta el trino:



c) En un par de notas punteada y corta, esta última debe empalmar con el más pequeño valor de la nota que las acompaña:



debe tocarse:



a menos que haya un conflicto con la armonía.

d) El ritmo escrito



es usualmente:



pero puede significar también

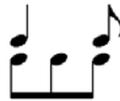


Lo importante a recordar aquí es que el punteado es variable y que queda a cargo del intérprete escoger el camino que más convenga al contexto musical.

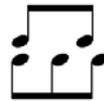
que debería ser tocada:



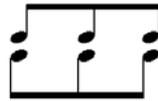
Resulta difícil comprender los motivos detrás de esta complicación en particular. No obstante, la interpretación es sin duda correcta, pues numerosos ejemplos similares fueron dados por Carl Philipp Emmanuel en su *Tratado sobre el verdadero arte de tocar el teclado* (1753), y por otras autoridades de la época. En el caso de esta *courante*, la solución es clara; pero no siempre es así, ya que el ritmo



puede también ser escrito



mientras que



puede aparecer como



o

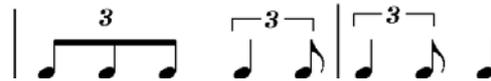


Esto se puede analizar en *El arte de la fuga*, donde una fuga aparece en cuatro diferentes formas; y donde en algunos puntos encontramos el mismo pasaje escrito en dos o tres formas distintas.

En la danza *Tempo di Gavotta* de la partita en *mi* menor BWV 830, el ritmo del primer compás



debería ser interpretado:



ya que en el compás 6 hay tresillos para la mano derecha, mientras la mano izquierda ejecuta:



que debería interpretarse como



Otro ejemplo de la asimilación rítmica de un grupo de cuatro notas a un ritmo de tresillos seguidos puede ser hallado en la *Ordre X* de Couperin. Curiosamente, la *Fanfare* de dicha *Ordre* (Parte III de *La Triomphante*) fue escrita con una medida de 9/8 para el compás superior y de 3/4 para el inferior.

Entre los pentagramas, Couperin escribió: “Aunque los valores del pentagrama superior no parecen estar de acuerdo con los del bajo, es así como se acostumbra notarlo.” El lector debe inferir del comentario de Couperin que ambas partes están en efecto en el mismo ritmo a pesar de que la notación difiere. Dado que el patrón de tresillos en el pentagrama superior domina esta pieza, mientras las cuatro semicorcheas en el bajo tan sólo puntúan el ritmo, como un patrón de tiempos golpeados sobre un tambor, es claramente el segundo el que debe ser asimilado al primero de esta manera:

Fanfare
Fort Gayement

Quoy que les Valeurs du dessus ne semblent pas se rapporter avec celles de la basse, il est d'usage de le marquer ainsi.

La notación binaria en sustitución con la ternaria se presenta también en el siglo XIX. El lector podrá ver algunos ejemplos en el Apéndice de esta obra donde observamos como Schubert, Chopin o Schumann seguían utilizando esta convención.

*Notes inégales y el rubato**

El recurso de libertad rítmica conocido como *notes inégales*, afín al *rubato*, es por lo general asociado con la música francesa de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, a pesar de que su utilización en Francia era mucho más frecuente, fue también usado en otros países durante el periodo preclásico. Se conoce también su empleo en música bastante más antigua, tanto occidental como oriental; y, actualmente, en diversos géneros que incluyen la música popular y el jazz.

Las notas *inégales* consisten en alterar el valor rítmico de dos notas (nunca tres) para intensificar su gracia y *charm*, o bien su vigor rítmico. Esta práctica era ya conocida en el siglo XVI por Tomás de Santa María, quien decía que el buen gusto en la ejecución de pasajes de corcheas debía expresarse al sostener la primera, para luego acelerar el tiempo en la segunda. Agregaba que de escribirlo se exageraría la diferencia, ya que la esencia de la *inegalité* (inigualdad) radica en una sutileza que no puede ser notada en valores exactos. Tomás recomendaba tres maneras de variar corcheas iguales:

a) *Louurer*

Tomás de Sancta María,
Arte de tañer fantasia, 1565



Louurer

b) *Couler*



Couler

c) *Rubato sin clasificar*

Con las primeras tres notas aceleradas
y una pausa en la cuarta



Rubato sin clasificar

* Se utiliza el nombre francés de *notes inégales* por convención y no el nombre de notas desiguales.

A principios del siglo XVII, las *notes inégales* eran usadas en la música vocal italiana y en la de teclado. Es importante mencionar los siguientes ejemplos de *rubato* en la colección de madrigales de Caccini, ya que el rubato constituía una característica especial desde entonces y como Mersenne lo explica en *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'époque Baroque (XVIIe-XVIIIe s.) générales à tous les instruments* de Claude Veilhan, página 32: "...se cambia varias veces la medida sea binaria o ternaria, haciendo cantar una misma pieza de música apresurando y retardando el bajar y el levantar; siguiendo la letra y las palabras o las diferentes pasiones del sujeto."

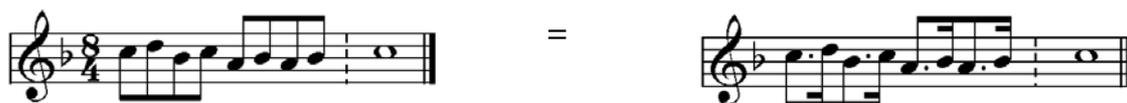
Ejemplos:*

a)

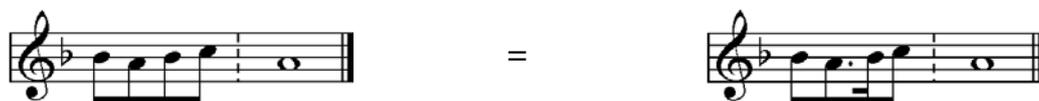
Julio Caccini, *Nuove Musiche*, 1601/2



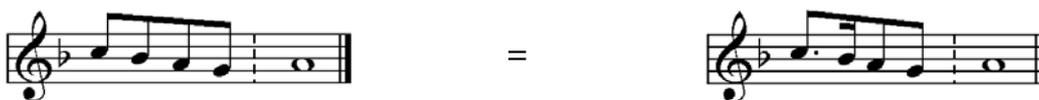
b)



c)



d)



e)



=



* Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, 1601/2 (ej. 58, p. 100).

También Girolamo Frescobaldi escribe en 1614, entre sus 10 reglas del prefacio de *Toccate e partite d'intavolatura de cimbalo*: “El pulso puede ir más lento o más rápido según el afecto y el sentido de la palabra. Las cadencias aunque estén escritas como veloces, se deben ampliar (sostenerle *assai*), así como los finales de pasajes. Si hay un pasaje donde se toquen corcheas en una mano y semicorcheas en la otra, la mano que lleva las semicorcheas debe tocarlas algo punteadas –no punteando la primera pero sí la segunda, y así sucesivamente.”

Esto produciría el *couler* francés:



Observamos entonces que no sólo en Francia, con tratados como *Eléments de Loulié* (1696) o *Principes de Clavecin* de Saint Lambert (1702), se conocía el uso de *notes inégales* en la segunda mitad del siglo XVII, o durante todo el siglo XVIII. Hay que recordar que dichos tratados no son tan específicos ni tan claros como hubiéramos deseado, así que no podemos tomar estas reglas como definitivas. Sin embargo, es claro que tres clases de *notes inégales* fueron reconocidas en Francia:

a) *Louurer*: La más común, en la que



se transformaría en



o



b) *Couler*: En la que



se transforma en



y

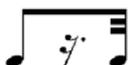
c) *Pointer* o *Piquer*, en la que



se transforma en



o



Las excepciones convencionales al uso de *notes inégales* son:

1. En ritmos ternarios;
2. En pasajes de salto donde hay un contorno armónico más que melódico;
3. Cuando el encabezado de una pieza dice: *notes égales, martelées, detachées, mouvement décidé or marqué*;
4. En notas sincopadas o combinadas con silencios;
5. En repeticiones de una sola nota;
6. En notas acentuadas:



7. Cuando más de un par de notas están unidas por una ligadura;
8. Cuando un par de notas están marcadas



o



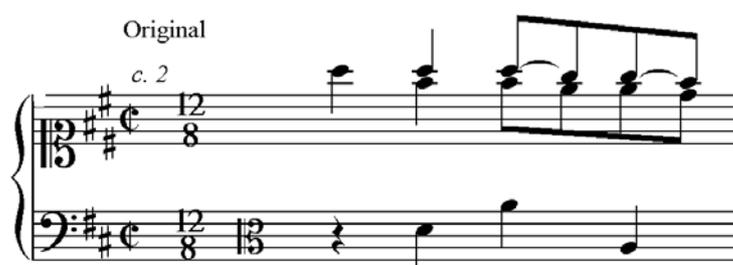
9. En movimientos muy rápidos (donde quizá la primera nota de un grupo de cuatro notas podría tocarse alargada);
10. En movimientos muy rítmicos o vigorosos, donde el *charm* y la gracia estarían fuera de contexto.

En Alemania las *notes inégales* del tipo *lourer* se mencionan en el prefacio del *Florilegium I* de Georg Muffat (1695); y, de manera mucho más específica, en el *Versuch* de Quantz (1752), quien muestra que el ligado de dos notas (generalmente corcheas), puede significar *notes inégales* si se agrega a la primera un puntillo en la ejecución. La agudeza rítmica del mismo varía, y

depende siempre del *affect* (afecto, carácter) de la pieza. Quantz ejemplifica tanto el movimiento conjunto como el disjunto. Esto es de interés considerable, ya que muchos músicos sostienen que sólo los franceses tocaban el *inégal* y ello sólo en caso de grados conjuntos.

Un ejemplo claro de esto último se encuentra en el preludio en *Re Mayor* del clave temperado *Das Wohl Temperiertes Klavier*. Ray McIntyre (“Acerca de la interpretación de las gigas de Bach”, 1965) nos muestra el ligado de dos notas en el original (compases 42 y 44), donde el copista substituye una corchea con puntillo seguida de una semicorchea; y, en el siguiente motivo, utiliza el ligado como Bach. Las negras, significativamente, no tienen puntillos en el original ni en la copia de Dresde, donde la *C* dividida ha sido suprimida (más adelante hablaremos de este tema). El carácter de la pieza, sin embargo, es el de una giga impregnada de movimiento de tresillos y grupos de seis semicorcheas, así que casi no hay duda de la asimilación de esos pasajes a un ritmo ternario:

Original
c. 2



Copia de
Dresde
c. 42



Johann Sebastian Bach, Concerto, BWV 1042 & 1054, 2do Movimiento.

En referencia de nuevo al tratado de Carl Philipp Emmanuel Bach (1753), éste habla en él del *lourer*, pero no menciona el *couler*. Curiosamente, el último fue usado por J. S. Bach en dos secciones del movimiento lento del *Concierto para clavecín* en Re Mayor, BWV 1054. Ahí reemplaza a las semicorcheas que se encuentran en la versión original de la obra, en el *Concierto para violín* en Mi Mayor, BWV 1042:



Es difícil saber hasta qué punto se utilizaban las *notes inégales* fuera de Francia –donde durante un largo periodo fueron prácticamente obligatorias– o en Inglaterra, donde eran un requerimiento de la moda; pero quizá pueda asumirse que eran empleadas como un ornamento elegante de uso ocasional, sobre todo en obras con una fuerte influencia del estilo francés.

LAS DANZAS EN LA MÚSICA BARROCA

En estos *Libritos* tenemos obras muy diversas. Daremos una explicación breve de las danzas predominantes, haciendo hincapié en la giga, que ha sido a través de la historia la danza más controvertida en cuanto a su interpretación. Bach comienza el *Klavierbüchlein* de 1722 con fragmentos de cinco suites que más adelante conformarían la colección de seis suites francesas (BWV 812-817), donde las danzas predominantes son: *allemande*, *courante*, *menuet*, *sarabande* y *gigue* (giga). En el segundo librito de 1725 encontramos dos partitas: *la menor* y *mi menor*, que después (en 1731) conformarían la colección de seis partitas del *Klavierübung* (*Prácticas para el teclado*), donde vuelven a predominar dichas danzas. También tenemos polonesas, marchas, *musettes*, rondós, arias, preludios, rondós y corales, que tendrán una breve explicación en el capítulo correspondiente al contenido y la selección de las piezas grabadas.

Allemande, courante, menuet, sarabande

La danza más temprana para teclado fue la *Estampie* en los siglos XIII y XIV; le siguió la *basse dance* francesa en el siglo XV. En numerosas fuentes encontramos que las danzas aparecían en pares; la primera con un tiempo moderado binario, la segunda con un tiempo rápido y ternario, tales como: *Branle Simple & Branle Alegre* de Francia; *Passamezzo & Saltarello* de Italia; *Tanz & Nachtanz* de Alemania; *Pavan & Galliard* de Inglaterra, junto con sus compañeras *Alman & Corinto* (conferencia de Stanislav Heller, 1982).

Allemande, alemana, allemanda, allemand, almain, alman

Es una danza que desde el renacimiento fue cultivada como pieza instrumental; se convirtió en la primera de los generalmente cuatro movimientos de una suite; *tempo moderado*, salvo en algunos casos en la segunda mitad del siglo XVIII. Es binaria en 4/4, empezando con anacrusa. Más que un ritmo específico de danza, se caracteriza por sus imitaciones, frases melódicas y *style brisé* (estilo que explicamos anteriormente).

Esquema rítmico de la *allemande*:



Ulrich Michels: Atlas zur Musik, Vol. 1, pág, 154; dtv y Bärenreiter, Kassel, Basilea, Tormes, Londres, 1987

Courante, corrente, corant, corant

Danza ternaria muy rápida alrededor de 1600, más lenta hacia 1700. “La Sarabande est proprement un Menuet lent, et la Courante une Sarabande fort lente” (Rameau-D’Alembert).

La *courante* francesa descrita como solemne y grave, está en 3/2 con figuras de hemiola (cambio de acentos generalmente en las cadencias de 1’, 2, 3, / 4’, 5, 6 a 1’, 2, 3’, / 4, 5’ 6), que combinan 6/4 y 3/2, *style brisé* y comienzan con anacrusa.

La *corrente* italiana está escrita en 3/4 o 3/8, es rápida, con una escritura menos elaborada.

Esquema rítmico:



Ulrich Michels: Atlas zur Musik, Vol. 1, pág, 154; dtv y Bärenreiter, Kassel, Basilea, Tormes, Londres. 1987

Minuet, menuet, minuetto, minué, minuete

Danza elegante, muy rápida (originaria de la región de Poitou), con gran popularidad de 1650 a 1800. Sin anacrusa, de forma binaria; en algunos casos no sólo se piensa a un tempo por compás sino a uno por cada dos compases.

Sarabande, zarabanda, zarabanda

La *zarabanda* es conocida primero como danza rápida, salvaje, lasciva y erótica en México y España en el siglo XVI (mencionada incluso por Cervantes), acompañada con castañuelas y guitarra (*Harvard Dictionary*, p. 726). Transformada como danza lenta y majestuosa en Francia y Alemania, se caracteriza por dar gran importancia al segundo tiempo (Veilhan, 1977, pp. 70-92).

Esquema rítmico:



Ulrich Michels: Atlas zur Musik, Vol. 1, pág, 154; dtv y Bärenreiter, Kassel, Basilea, Tormes, Londres. 1987

Las gigas (gigue, gige, jig, gique)

Esquema rítmico:



Ulrich Michels: Atlas zur Musik, Vol. 1, pág, 154; dtv y Bärenreiter, Kassel, Basilea, Tormes, Londres. 1987

Con los ejemplos del capítulo anterior de notación binaria por ternaria llegamos al controvertido asunto de la interpretación de las gigas.* Hay innumerables gigas escritas en ritmo binario (C) cuyo análisis nos da razones suficientes para considerar su ejecución en ritmo ternario (12/8 o 3/4). Un ejemplo revelador es la suite VII de Froberger, donde el original está escrito en C (4/4). La copia del manuscrito hecha entre 1660-70 de la misma giga aparece en la Suite XXIII, pero ahora con un tempo rápido de 3:

Gigue (Suite VII), Original de Froberger



Gigue (Suite XXIII), MS de Bauyn



* Información basada en *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*, de Howard Ferguson (Oxford University Press, 1975), así como en el artículo de Ray McIntyre “Acerca de la interpretación de las gigas de Bach”, publicado en *The Musical Quarterly* en julio de 1965.

También la giga de la suite XIII tiene dos versiones: de 12/8, en una tablatura manuscrita de alrededor de 1699, resguardada en la Biblioteca Nacional de Viena; y de C (4/4) en dos ediciones publicadas en Amsterdam alrededor de 1705. Este aparente sinsentido de la escritura en C (4/4) sería más comprensible si recordamos que las *gigues* francesas del siglo XVII escritas para laúd deben tocarse con el característico *rubato*, conocido como *notes inégales*. De acuerdo con esta convención, ciertos pares de notas deben ejecutarse larga-corta o corta-larga. Esto crea un efecto muy cercano al 12/8, o el rápido 3/4, más que el 4/4. Dichas *gigues*, con su interpretación de ritmo ternario, entraron con el tiempo en Alemania y Austria. Ahí fueron adoptadas por compositores para teclado, como Froberger, quien escribió trece; y Böhm, quien compuso dos.

Bach, por su parte, escribió cuarenta y cuatro *gigues*. Dos de ellas están en ritmo binario: la de la *Suite francesa* núm. 1, y la de la partita VI en *mi* menor. Treinta y nueve fueron escritas en tiempos de 3/8, 6/8 o 12/8; y frecuentemente contienen los siguientes cuatro patrones rítmicos comunes:



y



Variantes del segundo patrón, tales como



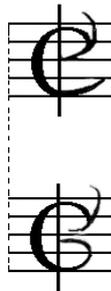
se presentan con frecuencia, mientras que



es la principal variante del cuarto.

Todos estos patrones son claramente ternarios en ritmo, aunque en las medidas que Bach usa en este grupo pueden presentarse uno, dos o tres de ellos en cada compás. Tres de las *gigues* están escritas en tiempos de 9/16 o 12/16, y contienen los tres primeros patrones en valores de nota divididos a la mitad. La de la primera partita para clave está escrita en C, y emplea a todo lo largo negras sin puntillo, grupos de tresillos de tres corcheas que no se hallan marcados como tresillos; y, al final, una blanca sin puntillo. No hay, por supuesto, duda acerca de que esta pieza entera debe interpretarse como si estuviera escrita en un tiempo de 12/8.

En cuanto a la *gigue* de la *Suite francesa* núm.1, ésta tiene el siguiente símbolo (compás binario) en el facsímil:



mientras que en la *gigue* de la partita VI, Bach, según Ray McIntyre, utiliza \emptyset , el signo para *tempus perfectum diminutum*,* inusual desde principios del siglo XVII.

No obstante, en el original se logra ver claramente este signo al comienzo de la giga de la partita en mi menor de la pág. 67:



* En la nota al pie número 3 de su artículo, Ray McIntyre escribe: “Desafortunadamente, un número de errores han sido perpetuados en relación a la medida de compás de Bach en esta *gigue*.” Cita entonces algunas discrepancias entre diversos autores, y apunta: “En (respuesta) a mi subsecuente pregunta, Brooks Sherpard Jr., Bibliotecario de Música en la Yale University School of Music, afirma que en la única copia de la universidad de la impresión de 1731, el símbolo es ‘inequívocamente’ \emptyset , y que él ‘ha escrutado el fragmento con (cuidado) desde todos los ángulos, incluyendo por debajo’, y ‘no tiene dudas acerca de que la línea vertical sea parte del grabado’” (subrayado de la autora).

En la giga de la *Suite francesa* núm. 1, Bach usa los siguientes tres patrones rítmicos principales:



mientras en la última usa cuatro diferentes patrones:



Todos parecen representar ritmo binario, aunque algunos músicos han sugerido ocasionalmente que la giga de esta suite se inclina hacia un ritmo ternario, o que en efecto el segundo patrón debería ser tocado como



y que un procedimiento similar debería seguirse en la giga de la partita VI. Estas indicaciones no son suficientes, pues muchos intérpretes y musicólogos se encuentran inseguros de cuáles desviaciones precisas de la notación son justificables y convincentes, o incluso de que se requiera algu-

na. Sin embargo, si consideramos las cuarenta y tres piezas restantes, por un lado, y las dos piezas con tipos rítmicos diferentes, por el otro, surge entonces la pregunta legítima: ¿Qué pueden tener en común estos dos tipos de piezas para que Bach les haya dado el mismo nombre?

En la búsqueda de una respuesta convincente podemos citar a tres autoridades de principios del siglo XVIII, en cuanto a la forma y el carácter de la giga. A continuación, se presentan extractos del *Dictionnaire de Musique* de Brossard, que apareció por primera vez en París en 1703, y del *Musikalisches Lexikon* de Johann Walther, publicado en Leipzig en 1732 (el año siguiente a aquél en que Bach también publicó en Leipzig su *Op. 1, Klavier-Übung*, Parte I, que contiene las seis partitas para clave).

Brossard:

Giga o Gicque o Gigue, es una melodía generalmente para instrumentos, la cual está escrita casi siempre en tiempo ternario, y llena de notas con puntillo y sincopadas que hacen a la melodía alegre y, por decirlo así, saltarina, etc. (Véase *Saltarello*: baile alegre y vivaz de procedencia italiana.) Los italianos por lo general indican el movimiento de la giga en tiempos de 6/8 o 12/8 para los violines, y en ocasiones con el signo C o medida cuaternaria para el bajo. El bajo se ejecuta entonces como si tuviera puntillos.

Walther:

Giga (Italia), *Gigue* (Francia) o *Gicque*, una pieza instrumental que es una ágil danza inglesa, con dos repeticiones, en tiempos de 3/8, 6/8 o 12/8. La primera nota de cada cuarto [o sección] de compás tiene por lo general puntillo. Las fugas compuestas en estilo de giga pueden ser dispensadas de esta última condición, siendo por tanto algo más fluidas. También pueden ser compuestas en C. Se considera que la gigue toma su nombre de la palabra italiana *giga*, que significa violín... Bien podría ser que esta danza obtenga su nombre de sacudir las piernas, cosa que hacen los caminantes de cuerda floja y personas similares –*giguer*, en francés. Finalmente, en alemán, la palabra *giguen* no es desconocida, y se usa para describir una manera excepcional de caminar.

El comentario de Brossard sobre la parte en C es muy ilustrativo. Tal parte es “ejecutada como si tuviera puntillos”, es decir, asimilada a las partes que se mueven en ritmo ternario. Walther también apunta que las gigas pueden ser compuestas en C. En efecto, hemos notado que la giga de Bach de la partita en *Si* bemol Mayor está escrita así; no obstante, representa un tiempo de 12/8.

Niedt, en 1706, ofrece una definición para las gigas que es muy similar a la de Walther, salvo que también incluye el 6/4 entre las posibles medidas de compás. Sin embargo, dado que su libro es una guía para compositores jóvenes, se esmera en mostrar cómo debe ser construida una giga. Recomienda que “el bajo de la giga normalmente sea el mismo que el de la *courante*”, lo que a su vez “emana de la *allemande*,” que tiene un bajo “sencillo”, es decir, en tiempo binario. El bajo sencillo, sin embargo, debe ser “alterado” a fin de obtener uno en tiempo de 6/8 para la giga.

En ninguna parte, ni en las definiciones de Brossard y Walther, para tal caso, se halla mención alguna de ritmo binario *per se* para las gigas; por el contrario, aun cuando las partes estén

notadas en ritmo binario, el ejecutante debe alterar o agregar puntillos a las notas para producir un ritmo de tresillos. En relación con este asunto, resulta interesante que Bach ocasionalmente agregue puntillos a las negras en la *courante* (en tiempo de 3/4) de la cuarta *Suite francesa*.

A fin de comprender la inusual medida de compás utilizada por Bach en la giga de la partita VI, es necesario determinar el significado que el círculo cruzado tenía a principios del siglo XVIII. Para este propósito, el *Lexikon* de Walther resulta de nueva cuenta útil:

O: esta letra es propiamente un círculo y el signo de *tempus perfectum*, ya sea que se encuentre sola, o que sea escrita con un punto en el medio, de esta forma: \odot , o con una línea dibujada a través de ella, de esta forma: \oslash . Con nuestros antepasados fue siempre el signo del tiempo ternario, porque aseguraban que un número ternario era más perfecto que un número binario y que el círculo era lo más adecuado para señalar esa división triple, porque es la figura más perfecta.*

Es claro que el uso de Bach del círculo cruzado confirma el ritmo ternario de la giga, sin importar que la notación indique lo contrario. Esta interpretación permite con toda seguridad apreciar el ritmo ligero, alegre y danzante de la giga, más que la notación original.

Johann Sebastian Bach, Gigue de la Suite Francesa No. 1 en re menor

c. 11

c. 21

* En la simbología de los números, desde la Edad Media, el tres, número perfecto, es símbolo de la Santísima Trinidad.

c. 26

Two staves of musical notation in G major, 2/4 time. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with a melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

Johann Sebastian Bach, Gigue de la Partita No. 6 en mi menor

Two staves of musical notation in E minor, 2/4 time. The piece begins with a treble clef and a common time signature, followed by a key signature change to E minor. The music consists of a simple melodic line and a bass line.

Two staves of musical notation in E minor, 2/4 time. The music features a melodic line with a slur and a bass line with a slur, both containing eighth and sixteenth notes.

c. 8

Two staves of musical notation in E minor, 2/4 time. The music features a melodic line with a slur and a bass line with a slur, both containing eighth and sixteenth notes.

c. 9

Two staves of musical notation in E minor, 2/4 time. The music features a melodic line with a slur and a bass line with a slur, both containing eighth and sixteenth notes.

c. 11



c. 12



c. 18



c. 24



Finalmente, sólo nos queda reflexionar qué camino vamos a elegir en la interpretación de estas dos gigas, ya que nunca sabremos exactamente lo que pensó Bach al escribirlas así; aunque sí intuimos que, como gran pedagogo, podría haber sido la forma de mostrar su conocimiento de las maneras antiguas de interpretación.



Principio de la giga de la partita en *mi* menor BWV 830



Principio de la giga de la *Suite francesa* núm. 1 en *re* menor BWV 812

COMENTARIOS DEL CONTENIDO Y LA SELECCIÓN DE OBRAS GRABADAS

Del *Klavierbüchlein* para Anna Magdalena Bach de 1722

1. *Suite ex d b pour clavessin* BWV 812 (estas siglas significan *Bach Werke Verzeichnis*, catálogo de la obra de Bach); es la *Suite francesa* núm. 1 en *re* menor con cinco danzas: *courante* (a partir del compás doce), *sarabande*, *menuet 1*, *menuet 2*, *gigue* sólo hasta el compás 23. Falta la *allemande*.*
2. *Suite ex c b pour clavessin* BWV 813, que es la *Suite francesa* núm. 2 en *do* menor con cuatro danzas: *courante* (sólo la segunda parte), *sarabande*, *air* y *gigue* (sólo está escrita hasta el compás doce). En esta danza falta la *allemande* y el *menuet* que después aparece como el núm. 9 de la colección.*
3. *Suite pour clavessin par J. S. Bach* BWV 814, que es la *Suite francesa* núm. 3 en *si* menor con tres danzas: *allemande*, *gavotte* (a partir del compás 12) y *gigue*. A esta suite pertenece el *menuet* que después aparece como el núm. 10; faltan la *courante*, *sarabande* y *anglaise*.*
4. *Suite ex Dis pour clavessin* BWV 815, que es la *Suite francesa* núm. 4 en *Mi* bemol Mayor con seis danzas: *allemande*, *courante*, *sarabande*, *gavotte*, *air* y *gigue*; falta el *minuet*.
5. *Suite ex G pour clavessin* BWV 816, que es la *Suite francesa* núm. 5 en *Sol* Mayor, con siete danzas: *allemande*, *courante*, *sarabande*, *gavotte*, *bourée*, *loure* y *gigue*.*
6. *Fantasia pro Organo* BWV 573. Sólo hay doce compases y se corta abruptamente.*
7. *Air* BWV 991. En el noveno compás sólo está la mano derecha que se corta abruptamente en el compás 44.*
8. *Jesu, meine Zuversicht* BWV 728. (Track 1)
9. *Menuet* perteneciente a la *Suite francesa* en *do* menor BWV 813. (Track 2)
10. *Menuet* perteneciente a la *Suite francesa* en *si* menor BWV 814. (Track 3)
11. *Menuet* en *Sol* Mayor BWV 841. Este *menuet* transcrito por Anna Magdalena antes de 1725, se encuentra también en el librito para teclado dedicado a Wilhelm Friedemann. (Track 4)

* Piezas no incluidas en la grabación.

Del *Klavierbüchlein* para Anna Magdalena Bach de 1725

1. *Partita a-moll* BWV 827.*
2. *Partita e-moll* BWV 830.*
3. *Menuet* de procedencia desconocida. Lo transcribió Anna Magdalena entre 1725 y 1730. (Track 5)
4. *Menuet en Sol Mayor* BWV Apéndice 114 de Christian Petzold. (Track 6)
5. *Menuet en sol menor* BWV Apéndice 115 de Christian Petzold. Según Dadelson (1984, p.VII), Hans Joachim Schulze comprueba en el libro anual de Bach en 1979 que tanto el minueto en *Sol Mayor* (el anterior) como éste, pertenecen a una suite para teclado del organista de la corte de Dresden Christian Petzold (1677-1733). Lo transcribe Anna Magdalena entre 1725 y 1730. (Track 7)
6. *Rondeau* BWV Apéndice 183 aparece sin autor, pero pertenece a la Sexta Orden de François Couperin *Les Bergeries* (Los Apriscos). El *rondeau* era muy usado en los siglos XVII y XVIII aplicándose a toda clase de movimientos: *gavotte en rondeau*, *gigue en rondeau*, *air en rondeau*, etc. La primera parte de esta pieza es la que llamamos propiamente *rondeau*, que se ejecuta dos veces; enseguida se pasa al primer *couplet*, se repite el *rondeau*, se pasa al segundo *couplet* y se termina con el *rondeau*. (Track 8)
7. *Menuet en Sol Mayor* BWV Apéndice 116, procedencia desconocida. Lo transcribió Anna Magdalena entre 1725 y 1730. (Track 9)
8. *Polonaise* BWV Apéndice 117 a y b. Anónima. La transcribió Anna Magdalena entre 1725 y 1730. La polonesa es de origen polaco, generalmente son marchas triunfales o bélicas; tienen cierta conexión con las marchas debido a su carácter enérgico. (Track 10)
9. *Menuet* BWV Apéndice 118. Compositor desconocido. Lo transcribió Anna Magdalena entre 1725 y 1730. (Track 11)
10. *Polonaise* BWV Apéndice 119. Compositor desconocido. Transcripción de Anna Magdalena entre 1725 y 1730. (Track 12)
11. *Choral, Wer nur den lieben Gott lässt walten* (Quien sólo confía en el querido Dios) de J. S. Bach. También se encuentra en el *Klavierbüchlein* de Wilhelm Friedmann. Transcripción de Anna Magdalena entre 1725 y 1730. (Track 13)
12. *Gib Dich zufrieden und sei stille* (Estate contento y tranquilo) BWV 510. Probablemente de alguno de los hijos más jóvenes de Bach. (Track 14)
- 13b. Sin título en el original, BWV 512. J. S. Bach. Sobre un texto de Paul Gerhardts, Bach escribe una melodía (13a) que después baja una tercera menor para Anna Magdalena y hace cambios al bajo (13 b). El texto trata de la felicidad y paz que da el dedicar la vida a Dios: “En Él descansan todos los sentimientos de paz. Es el Manantial y el Sol que brillan diariamente para tu vida y tu paz.” (Track 15)
14. *Menuet* BWV Apéndice 120, compositor anónimo. Lo transcribe Anna Magdalena entre 1725 y 1733. (Track 16)
15. *Menuet* BWV Apéndice 121, compositor anónimo, probablemente el mismo del anterior. Transcripción de Anna Magdalena entre 1725 y 1733. (Track 17)

16. *Marche* BWV Apéndice 122, Carl Ph. E. Bach. Esta danza es de carácter militar, enérgica y decidida. (Track 18)
17. *Polonaise* BWV Apéndice 123, Carl Ph. E. Bach. (Track 19)
18. *Marche* BWV Apéndice 124, Carl Ph. E. Bach. (Track 20)
19. *Polonaise* BWV Apéndice 125, Carl Ph. E. Bach. Esta polonesa la reencontró Rudolf Steglich en Hamburgo como pieza central de una sonata de Carl Philipp. (Track 21)
- 20b. *Aria* BWV 515a, Johann Christian Bach (?), sobre los muy conocidos versos de *Erbauliche gedanken eines Tobackrauchers* (Edificantes pensamientos de un fumador de pipa); un joven miembro de la familia Bach ha tratado de hacer la melodía (núm. 20a). Anna Magdalena reinterpretó esta melodía a su gusto y Johann Sebastian escribe un nuevo bajo con las correspondientes repeticiones. El texto dice así:

Las múltiples veces que lleno mi pipa con buen tabaco para pasar el tiempo y para sentir placer, me da una imagen de aflicción ya que con ello se aprende que uno es igual a ella.

La pipa viene de la arcilla y el barro así como yo fui hecho; algún día me convertiré en barro que se desmorona entre las manos antes de lo pensado como el tabaco se esfuma más pronto de lo que se puede pensar. Así como a veces se parte en dos en mi mano, así también es mi destino.

A la pipa no se le acostumbra pintar, se queda pálida como es; como conclusión, en el momento de mi muerte mi cuerpo tendrá también que palidecer como ella. En la fosa, el cuerpo ennegrecerá como mi pipa después de un largo uso.

Cuando enciendo mi pipa, se ve al instante como desaparece el humo en el ambiente. Sólo las cenizas quedan, así como la fama del hombre se desvanecerá y su cuerpo regresa a ser polvo.

Al fumar mi pipa no es a menudo que al faltar la escobilla se suela hacer uso de los dedos. En eso pienso, si me quemó: ¡Oh, si éste es el dolor provocado por las cenizas!, ¿qué tan ardiente será entonces el infierno?

Por eso, con estas imágenes, llevo mis edificantes pensamientos inhalando placenteramente mi pipa con absoluta devoción en tierra, agua y casa. (Track 22)

21. *Menuet fait par Mons. Böhm*. Lo encabeza Bach con una nota en honor a su antiguo maestro de Lüneburg, Georg Böhm. (Track 23)
22. *Musette* BWV Apéndice 126. Compositor desconocido. La transcribe Anna Magdalena en 1733. Esta danza escrita indistintamente en compás binario o ternario lleva el nombre de una pequeña gaita de sonido nasal y tiene la característica de imitar con el bajo el sonido persistente del fuelle de la gaita. (Track 24)
23. *Marche* BWV Apéndice 127. Quizás una composición temprana de Philipp Emmanuel. La transcribe Anna Magdalena después de 1733. (Track 25)
24. Sin título, BWV Apéndice 128. Compositor desconocido. Con un leve parecido al aria de las *Variaciones Goldberg*. La transcribe Anna Magdalena después de 1733. (Track 26)
25. Sin título, BWV 508. Esta hermosa aria *Bist Du bei mir* (Estás conmigo) la encontró Max Schneider en un manuscrito de la academia de canto de Berlín con el nombre del maestro de capilla Gottfried Heinrich Stölzel (1690-1749). La transcribe Anna Magdalena después de 1733. (Track 27)

26. Sin título en el original; se trata del aria de las *Variaciones Goldberg* BWV 988,1. J. S. Bach. Sin dato del autor, Anna Magdalena transcribe esta aria cerca de 1740. (Track 28)
27. *Solo per il Cembalo* BWV Apéndice 129. También sin dato del autor; transcrita por Anna Magdalena después de 1730, pertenece a Philipp Emmanuel. Esta obra se encuentra como primer movimiento de la sonata *Wotquenne-Verzeichnis* núm. 65/7. (Track 29)
28. *Polonaise* BWV Apéndice 130. Con información de Kart-Heinz Viertel, esta pieza sin firma proviene de la sonata para clave del compositor de la corte de Dresden, Johann Adolph Hasse (1699-1783). La transcribe Anna Magdalena después de 1733. (Track 30)
29. *Preludio en Do Mayor* BWV 846, el primero del primer libro del *Clave bien temperado*, de J. S. Bach. Lo transcribe Anna Magdalena después de 1733 y al cambio de hoja olvida escribir 5 compases (del 16 al 20). (Track 31)
- 30 y 31. Primera y segunda suites francesas. La segunda suite termina inesperadamente en la *Sarabande*.*
32. Sin título en el original, BWV Apéndice 131. Johann Christian Bach (?). Es posible que este “torpe intento de composición” (Hans Joachim Schulze) haya sido escrito por el más joven hijo de los Bach, Johann Christian (1735-1785). (Track 32)
33. *Aria* BWV 516. Bach podría ser el autor de esta aria espiritual, que trata de que la única forma de poder encontrar la paz es basándose en la voluntad y designios de Dios. (Track 33)
34. Recitativo y aria *Ich habe genug* (Tengo suficiente) y *Schlummert ein* (Dormid). Los transcribe Anna Magdalena entre 1730 y 1733 con las mismas palabras del comienzo de la cantata BWV 82 que Bach compuso para las festividades de la Purificación de María (día de la Candelaria) el 2 de febrero de 1727. El texto del aria dice así: “Mi consuelo es que Jesús y yo somos uno. En la fe sostengo la alegría de la vida. Que me libere el Señor de mis cadenas corporales. Si ahora fuera mi despedida del mundo, con alegría diría: ya tengo suficiente.”
- El aria *Schlummert ein* describe cómo, al “dormir”, se cierran los ojos dulces y ensoñadores: “Mundo, ya no voy a estar más aquí, no tengo parte de ti que a mi alma le podría ser útil y donde sólo construyo miserias, pero allá tendré dulce paz y tranquilidad.”*
35. Sin título en el original, BWV 514. Lo escribe Bach con los versos de Benjamin Schmolck (1672-1737). El cifrado muestra que quien transcribe (Anna Magdalena entre 1725 y 1733) utiliza el librito también como instructivo musical para los niños. El texto reza: “Dios puede cumplir tus deseos con su voluntad y sabiduría. Él va a cuidar de mí con su paternal preocupación. En ello pongo mi fe.” (Track 34)
36. *Menuet* BWV Apéndice 132. Queda la duda si este *menuet* viene del aria para tenor del oratorio de navidad *Frohe Hirten, eilt, ach eilet* (Alegres pastores, ¡apresuraos!). Lo transcribe Anna Magdalena después de 1733. (Track 35)
37. *Aria di Giovannini* BWV 518. El texto, que se basa en el bello tema del amor a escondidas, es encontrado en algunas otras colecciones de canciones:

¿Quieres regalarme tu corazón? Atrápalo en secreto para que nadie pueda adivinar nuestro pensamiento. El amor debe permanecer en secreto entre nosotros dos, eso encierra las más grandes alegrías en tu corazón. Sé cuidadoso y discreto, no confíes ni siquiera en una pared; ama en secreto y mira hacia fuera como si no pasara nada. No debes dar sospecha alguna. Es suficiente que tú, mi vida,

estés segura de mi fidelidad. No anheles una mirada, no de mi amor. La envidia puede atraparnos, tienes que cerrar el pecho y detener tu atracción.

El deleite que nosotros compartimos tiene que permanecer en secreto. El hacerlo libre y mostrarlo puede traer muchos peligros. Nos tenemos que entender muy bien pues cualquier mirada despierta sospecha. Tienes que meditar el dicho que compartimos: ¿Quieres regalarme tu corazón? Atrápalo en secreto.

Es incierto quién lo escribió en el libro y de quién es la composición (Dadelsen, 1984, p. IX); seguramente es falso, así como el significado de “di Giovannini” como el nombre de pila de Bach *italianizado*. También es poco probable la afirmación, basada sólo en tiempos y estilos, que el italiano Giovannini (Philipp Spita), quien escribió siete canciones alemanas en la colección de Odas J. F. Graefes entre 1741 y 1743, sea el autor. (Track 36)

38. Aria *Schlummert ein, ihr, matten Augen* (ver referencia núm. 34).

39b. *Choral* BWV 299, J. S. Bach. Los versos de Bartholomaüs Crasselius (1667-1734) han inspirado en Bach una de sus más hermosas melodías de cantos para la iglesia. Él personalmente escribió el coral a cuatro voces (39a). Anna Magdalena reescribió nuevamente el coral a dos voces, quitando las voces intermedias para tener suficiente lugar para todas las estrofas (39b). En esta forma, con mínimas variaciones en el bajo, Bach lo anotó en el *Libro de canto de Schemmel* BWV 452. Ambas versiones datan de 1734. El texto es una petición del orador a Jehová: “Quiero cantarte a ti ¡Oh Dios! ¿Dónde hay otro Dios como Tú? Te quiero regalar mis canciones, une Tu Fuerza de Espíritu y acércame a tu Hijo para poder llegar a Ti. Y poderme guiar a través de tristeza y felicidad. En Él se encuentra todo, Amén, Alabo por toda la eternidad que me hayas regalado tal felicidad.” (Track 37)

40. Sin título en el original, BWV 517. El compositor de esta pieza, con letra de Christoph Dressler (1660-1722), se desconoce. Lo transcribe Anna Magdalena después de 1733: “Qué bien me siento, Amigo de las almas, cuando descanso en Tu amor. Salgo impaciente desde esta cueva de melancolía hacia tus brazos. Debe terminar la tristeza de la noche cuando con esta grata alegría en el pecho brilla el amor. Aquí en la tierra ya está mi cielo, ¿quién no estaría encantado de encontrar esta paz y este deleite en Ti?” (Track 38)

41. *Aria* BWV 509. Procedencia desconocida. La transcribe Anna Magdalena antes de 1734. El texto describe la reflexión de acercarse a la tumba y hacia el sonido de las campanas: “Esto me va a acompañar hacia la paz y la felicidad de morir. Escribe estas palabras en tu pecho y en tu corazón, piensa que tú debes morir.” (Track 39)

42. BWV 513. Este coral recuerda el tiempo y la eternidad: “Eternidad, una palabra impactante. Una espada que atraviesa el alma, principio del fin, tiempo sin tiempo; no sé por tanta tristeza que siento a dónde dirigirme; mi corazón espantado tiembla hasta que la lengua se me pega al paladar”.

Fue escogido por Anna Magdalena mucho tiempo antes como última pieza del libro, incluso antes que las demás piezas fueran colocadas. La letra es de Johann Rist (1607-1667), la melodía de Johann Schop (?-1665) y Johann Crüger (1598-1662). (Track 40)

43. Este número corresponde al texto de una canción de bodas que tenía seguramente un interés especial para Anna Magdalena como documento escrito en rima.

44. Johann Christoph Frederick, el penúltimo hijo, nacido en 1732, escribió esta información, en cuanto a la presentación de las escalas y de los principales acordes.
45. *Algunas de las reglas más importantes para el bajo cifrado*, de J. S. Bach. En principio consideré la inclusión de estas reglas; pero al percatarme que resultan confusas, que contienen errores –seguramente debidos a un copista, o a las costumbres de la época**– y que su discusión escapa a los propósitos de este trabajo, han quedado excluidas.

** Como por ejemplo: La escala con tercera mayor se compone de: Tono, 2º un tono, 3º tono, 4º semitono, 5º tono, 6º medio tono (!), 7º tono entero, 8ª tono entero.

CONCLUSIONES

A lo largo de mi carrera, he tenido la fortuna de encontrarme con maestros excepcionales, pero creo que lo más importante es ir descubriendo e investigando individualmente el porqué de la interpretación, de la técnica, de las costumbres y de la enseñanza; llego a la conclusión de que entre más creo saber, más me doy cuenta que el camino se antoja interminable.

Hay muchos otros temas que pude haber incluido en este proyecto: las diferentes escuelas de clavecinistas del preclásico; los signos de medida y sus características en el barroco; digitaciones antiguas; problemas de edición; una explicación más amplia de todas las danzas barrocas; los diferentes instrumentos de teclado; características de los clavecines franceses, holandeses, ingleses e italianos; afectos, tonalidades, afinaciones, y un largo etcétera. Es de esperarse que este trabajo sirva para motivar futuras investigaciones en México sobre estos temas, pero por lo pronto esta primera necesidad ya está cubierta.

Hoy en día algunos de los compositores de los siglos XX y XXI, se preocupan por hacernos saber qué quieren oír en cada nota que escriben. Esto a veces coarta nuestra inspiración y hace que toquemos obedientemente cada indicación dada. En los siglos XVII y XVIII, e incluso el XIX, contaban más las costumbres de interpretación que los tratados escritos, ya que dichas costumbres eran transmitidas de maestro a alumno: muchas de ellas nos han costado años descubrirlas. Otras tantas nunca sabremos a ciencia cierta si son como las intuimos, ya que como dice un colega: “Ninguno de nosotros tiene telegramas de Bach o Beethoven donde nos confiesen sus secretos.”

Mantener un sano escepticismo nos ayudaría a no conformarnos con lo que sabemos; sería una buena forma de seguir ahondando en nuestro oficio. ¡Somos muy afortunados los que nos dedicamos a la música!

APÉNDICE

La notación binaria en sustitución de la ternaria se presenta también en el siglo XIX. Schubert nos da un ejemplo en sus dos versiones del movimiento lento de la sonata en *Mi* bemol Mayor DV 568. En la primera versión, escrita en *re* bemol, la línea melódica está en ritmo binario; la segunda indica uno ternario. A la luz de ésta, la interpretación correcta de la primera se hace obvia:

Schubert, 2do Movimiento de la Sonata en Re bemol Mayor, D. 567, ?1817

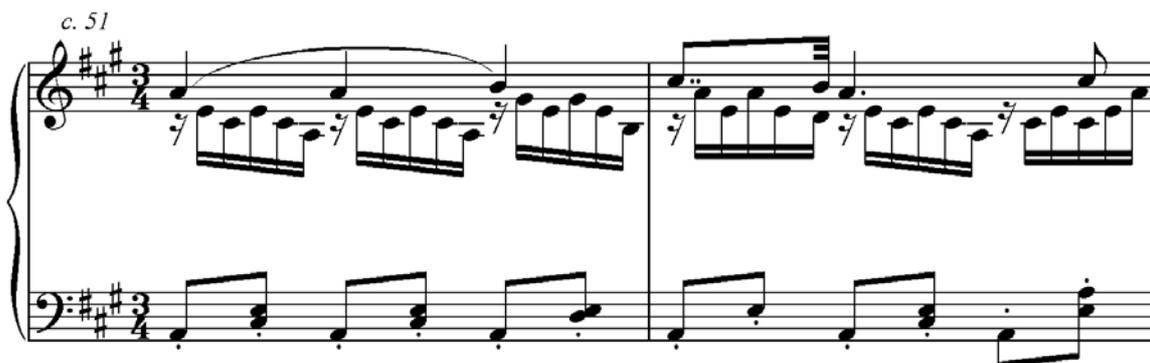


Sonata en Mi bemol Mayor, D. 568, 1817



Un ejemplo más se encuentra en la sonata DV 960 en *si* bemol, donde en el compás 52 del *andante sostenuto*, y en otros sitios, siempre se coloca en el original al último treintaidoceavo, directamente arriba del último seisillo:

Schubert, Sonata D.V. 960, Andante Sostenuto



Chopin y Schumann también hacen uso de esta convención, a veces de una manera tan aparentemente ilógica como Bach. En el siguiente ejemplo, Chopin anota en el *Nocturno en do menor* un mismo ritmo de dos diferentes formas:

Chopin, Nocturno en do Menor, Op 48/I, 1841

Aquí, Schumann utiliza tres diferentes notaciones para un mismo ritmo:

Schumann, Romanza, Op. 32/3, 1838-39

Pasajes como éstos pueden presentarse de vez en cuando junto a algunos que están correctamente escritos (como en el caso del *Nocturno* de Chopin). Por tanto, es necesario preguntarse a sí mismo dónde un ritmo doble junto a uno triple deben leerse literalmente; y cuándo se trata de una convención que nos permite cambiar un ritmo binario por uno ternario. De esta manera, podemos apreciar la utilidad de ejecutar el repertorio para piano del siglo XIX, conocer no sólo esta convención sino todas las que hemos ejemplificado y tener así más seguridad al emplear *notes inégales* en Debussy o los sobrepunteados en las rapsodias de Liszt.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIES, Philippe y Georges Duby. *Historia de la vida privada*. Trad. de María Concepción Martín Montero, 4ª ed., vol. III, Santillana, Madrid, 2001.
- BACH, Anna Magdalena. *La pequeña crónica de Anna Magdalena Bach*. Trad. de Carlos Guerendain, Editorial Juventud, Barcelona, 1994. [Originalmente apareció de manera anónima, pero se le atribuye a ella la autoría.]
- BACH, Carl Philipp Emmanuel. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* [1753/62], Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1986.
- DAELEN, Georg von (editor). *Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722 und 1725)*. Vol. IV, Neue Bach Ausgabe del Instituto de Göttingen Johann Sebastian Bach y del archivo Bach de Leipzig, Deutsche Verlag für Musik DVfM 8075, Leipzig, 1984.
- _____ (editor). *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725*. Edición facsimilar del manuscrito original. Bärenreiter Kassel-Basilea-Londres-Nueva York, 1988/89.
- DONINGTON, Robert. *The Interpretation of early music*. 2ª edición, Faber and Faber, Londres, 1965.
- EIDAM, Klaus. *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach*. Trad. de Antonio Padilla, Siglo XXI, España, 1999.
- FERGUSON, Howard. *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*. 9ª ed., Oxford University Press, Gran Bretaña, 1988.
- FRESCOBALDI, Girolamo: *Toccate e partite d'intavolatura de cimbalo*. Libro primo. Roma, 1615-1616.
- LOHMANN, Ludger. *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts*. Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1990.
- MC INTYRE, Ray. "Acerca de la interpretación de las gigas de Bach", *The Musical Quarterly*. Vol. 4, 1965.
- NEUMANN, Frederick. *The Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with special emphasis in Johann Sebastian Bach*. 3ª ed., Princeton University Press, EE.UU., 1983.
- OEHLMANN, Werne y Christiane Bernsdorff-Engelbrecht. *Reclams Klavier-musik, führer 1 Frühzeit, Barock und Klassik*. 5ª ed., Universal-Bibliothek Nr. 10112, Philipp Reclam Stuttgart, 1988.
- QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. Edición facsimilar del original de 1752, dtv/ Bärenreiter Munich, Kassel, Basilea, Londres, Nueva York, Praga, 1992.

- RANDEL, Don Michael. *Diccionario Harvard de Música*. Trad. de Victorino Pérez, 5ª ed., Diana, México, 1995.
- SCHWANITZ, Dietrich. *La cultura. Todo lo que hay que saber*. Trad. de Vicente Gómez Ibáñez. 6ª ed., Santillana, Madrid, 2002.
- VEILHAN, Jean Claude. *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'époque Baroque (XVIIe-XVIIIe s.) générales à tous les instruments*. Alphonse Leduc & Cie, Editions Musicales, Paris, 1977.

ÍNDICE

Introducción	7
Ambiente doméstico en la Alemania luterana del siglo XVIII	9
Historia de los <i>Libritos para el teclado</i>	11
Los adornos y la ornamentación	21
Las costumbres de ornamentación de J. S. Bach	21
<i>Explication</i> y principales adornos.....	24
Fraseo y articulación	39
Convenciones rítmicas	43
Notas punteadas	43
Punteados variables	45
Grupos de anacrusa acortados	47
Notación binaria por ternaria	47
<i>Notes inégales</i> y el <i>rubato</i>	50
Las danzas en la música barroca	57
Allemande, courante, menuet, sarabande	57
Las gigas (gigue, gige, jig, gique).....	59
Comentarios del contenido y la selección de obras grabadas	69
Del <i>Klavierbüchlein</i> para Anna Magdalena Bach de 1722	69
Del <i>Klavierbüchlein</i> para Anna Magdalena Bach de 1725	70
Conclusiones	75
Apéndice	77
Bibliografía	79

Siendo rector de la Universidad Veracruzana el doctor Raúl Arias Lovillo,
Costumbres de interpretación de la música barroca a partir de
los Libritos para el teclado dedicados a Anna Magdalena Bach (1722-1725)
de Patricia Castillo, se terminó de imprimir
en agosto de 2007, en Siena Editores, calle Jade núm. 4305, col. Villa Posadas,
CP 72060, tel. 012227 56 82 21, Puebla, Puebla.

La edición consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición.
Formación: Aída Pozos Villanueva. Edición: Nina Crangle y Ramón Rodríguez.

