

## CAPITULO I

### JOHANN SEBASTIAN BACH. *Cuarta Suite para Laúd (1723-1731)*

Johann Sebastián Bach nace en Eisenach en 1685 y muere en Leipzig en 1750. Compositor alemán procedente de una casta de músicos, cursó sus estudios generales en el *Gimnasium* de Eisenach y sus estudios musicales con su hermano Johann Christoph Bach. Trabajó inicialmente como violinista en la orquesta del duque Ernst de Weimar y después fue nombrado organista en Arnstadt. En 1708 se convirtió en músico de cámara y organista de la corte de Weimar, donde compuso sus primeras grandes obras para órgano. Posteriormente se trasladaría a Köthen donde se le permitió componer libremente, realizando así una amplia variedad de obras instrumentales como los *Conciertos de Brandemburgo*. Esto fue gracias a que se encontraba libre de los requerimientos del servicio religioso bajo el que había compuesto anteriormente.

Bach no se consideraba a si mismo como un artista, sino como un fervil sirviente de Dios y aunque compuso para diversas combinaciones de instrumentus y formas musicales, su principal interés radicaba en aquellas de orden religioso.

Considerado por músicos de la época como anticuado. Estableció y llevó las bases de la armonía y el contrapunto hasta puntos no alcanzados por sus contemporáneos. Sus tratados musicales como *El clave bien temperado* y *El arte de la fuga* contribuyeron grandemente a este logro personal.

En 1723 ocuparía el puesto en la iglesia de *Santo Tomás* en Leipzig, donde permanecería hasta su muerte. Fue aquí donde escribió sus *suites* para laúd, de donde proviene la suite de mi programa.



La *Gavotte en Rondeau* está escrita en compás cortado. Ésta por tanto se cuenta en un grupo de dos donde el primero tiempo es el fuerte, en vez de un grupo de cuatro en donde el golpe fuerte va seguido de uno débil y después de uno intermedio seguido del mas débil de todos de la manera siguiente: FUERTE-DÉBIL-fuerte-débil. Esto es menester hacer, ya que si no perdería su carácter de danza. Este movimiento tiene un tema inicial perteneciente al *rondeau* es decir, que se repite (cinco veces en esta obra), con incursiones intermedias de los *couple* es decir, las secciones musicales entre las repeticiones del tema de la siguiente manera: tema-*couple*-tema-*couple*-tema-*couple*-tema-*couple*-tema.



Los *Menuet I* y *II* como ya dije antes, no empiezan con una síncopa al igual que el preludio. Sin embargo, otro patrón de relación que es establecido dentro de una suite es aquél de presentar todos los temas en el preludio para después desarrollarlos en las danzas subsecuentes. En ocasiones, que no es este el caso, el preludio también tenía la función de otorgar tiempo al instrumentista para afinar el instrumento y calentar sus manos.



El *Bouree* pertenece a la serie de danzas rápidas y está compuesto en compás cortado. Es menester mencionar aquí que la repetición es de suma importancia para dar oportunidad al escucha de retener debidamente los temas, en ésta como en todas las demás que lo señalan, y aunque tradicionalmente se ornamenta en la repetición en beneficio de la música, no es absolutamente necesario.



La *Gigue* está escrita en 6/8 y es tradicionalmente la más rápida de todas las danzas, por lo que es necesario contarla en dos grupos de tres, para darle mayor agilidad.



## BARROCO

El laúd es un instrumento de cuerdas pulsadas con siete o más trastes y un clavijero fijado casi perpendicularmente al mástil. Aparece en Mesopotamia 2000 años a. C. Después se extendió a Egipto hacia 1500 a. C. y después a Grecia. Los instrumentos del siglo XVI tenían once cuerdas en seis órdenes afinados teóricamente de la siguiente manera: sol do fa la re sol. En la práctica el laúd se afinaba en una tonalidad apropiada a la música que iba a tocarse. Esto es, los graves eran pulsados únicamente por la mano derecha ya que el cambio de armadura había sido establecido por la afinación antes de empezada la suite o lo que se fuera a tocar. (Harvard Dictionary of Music)

La suite es una forma instrumental importante en la música barroca, consiste en varios movimientos, cada uno de ellos semejante o igual a una danza, y todos en la misma clave y armadura. Pueden variar en tonalidad mayor o menor.

El plan ordinario de la suite empleado por Bach fue *allemande, courante, sarabanda, giga* y opcionalmente un grupo de danzas de diversos tipos como *minué, bourrée, gavota, passepied, polonesa, anglaise, loure y aire*. Los movimientos de danza tienen invariablemente la forma binaria. Estilísticamente, las danzas del grupo opcional forman contraste con las otras, por ser más sencillas y claramente sugerentes de diversas clases de danzas. Esto obedece a que la *allemande, courante, sarabanda, y giga* son danzas más antiguas, que tuvieron su origen en el siglo XVI y cuando fueron adoptadas en la suite en 1650, ya se habían idealizado. Las danzas opcionales, por otra parte, tuvieron su origen en el ballet francés de fines del siglo XVII y conservaron el carácter de verdadera música de baile.

Un aspecto fundamental de la interpretación de la obra de Bach referente a la articulación es que cuando el pasaje mueve por grado se debe tocar ligado y cuando mueve por salto se debe tocar acentuado. Esta regla tiene excepciones sólo cuando lo dicta la teoría de los afectos. La otra excepción es cuando se tiene una disonancia vinculada a su resolución (Badura, 1993:96)

## BACH Y SUS OBRAS PARA LAÚD

Johann Sebastian Bach no fue, evidentemente, un compositor de música para guitarra, pero sí lo fue, especial y genialmente, de música para clavecín, cuya sonoridad y carácter están más próximos a la guitarra que al piano. Las producciones de Bach no fueron concebidas para la guitarra y las páginas suyas que hoy escuchamos en este instrumento no son otra cosa que transcripciones realizadas con respeto por músicos eminentes. Sin embargo, no podemos olvidar que Bach compuso música para laúd, un instrumento de cercano parentesco a la guitarra, que si bien en posibilidades es inferior a ésta, es adaptable a toda la literatura guitarrística.

Según un valioso descubrimiento hecho por Tirabais en 1912, Bach compuso la *Suite III para laúd* dedicada a Schouster, que fue hallada en una biblioteca de Bruselas por el citado investigador italiano. Bach escribió también para el laúd numerosas páginas, pequeñas por su extensión, pero grandes por su contenido, con las cuales ese instrumento adquirió preponderancia y categoría musicales. El valor que el maestro reconocía al laúd está demostrado con el hecho de que, no satisfaciéndole la poca duración del sonido en el clave, mando construir en 1740 un *Luthenclavier* de su invención.

Con la *Chacona*, Bach consiguió el milagro de convertir un instrumento que por naturaleza es prácticamente homófonico, el violín, en un instrumento casi polifónico. Esta excepcional circunstancia unida a la de estar escrita en *re menor* que es una de las tonalidades más favorables a la técnica guitarrística, han conseguido buen resultado de la transcripción de la *Chacona* llevada a las cuerdas de la guitarra, es básicamente la misma obra, salvo ciertas adiciones armónicas

Otras muchas obras de Bach, sobre todo las de los grupos para clave y para instrumentos diversos, son tan adaptables a la guitarra que se diría que fueron compuestos pensando en ella. De esta opinión es el musicólogo francés Marc Pinchele, especializado en el estudio de las formas musicales y del violín, quien refiriéndose a la *Chacona*, añade que la transcripción hecha por el guitarrista y compositor español Andrés Segovia apenas puede ser considerada como tal, toda vez que la versión original para violín no necesita cambio alguno de forma en su adaptación a la guitarra. (Mata)

No será superfluo recordar que el siglo XVII fue precisamente un siglo trascendental para el arte guitarrístico, pues constituyó el período preclásico de su evolución. Otro aspecto digno de ser tomado en cuenta es que muchas obras de Bach pueden ser transcritas para guitarra sin ninguna dificultad técnica, sin perder su seriedad y nobleza, del trascendental acento que es propio de su lenguaje sonoro. Podríamos añadir todavía que la música de Bach, transcrita para guitarra, conserva íntegra toda la espiritualidad y densidad que la caracteriza.

En la guitarra, por la naturaleza, calidad y timbre de sus voces, por lo metálico de los sonidos y por la típica articulación *staccato-legato* de su discurso, encontramos –a pesar de la diferencia genealógica que existe entre ambos- *más fidelidad clavecinista* para interpretar a Bach que en el *pianoforte*. El piano es más sonoro, más brillante y más impetuoso que la guitarra y que el clave, por un lado, satisface de un modo total nuestra actual apetencia de amplias resonancias por otro, traiciona y falsea el espíritu un tanto ascético del pensamiento de Bach, su decir enjuto y su dialéctica terminante, que en la guitarra encuentran un fiel traductor. Debussy resumió esta idea en una frase: “La guitarra es un clavecín expresivo” (Mata)

## ARREGLO

Por arreglo en música, se entiende la adaptación de un medio musical originalmente compuesto para otro. En nuestro caso específico se trata también de un trabajo de transcripción es decir, de transposición de una obra a otra tonalidad o en distinto rango, partiendo siempre del mejor funcionamiento de dicho instrumento. No nos involucraremos en demasiado detalle respecto a ciertos pasajes que deberán ser modificados para una mejor impresión sonora, así como de una necesaria aumentación en la textura o una simplificación dependiendo del caso.

## **SOBRE LA MANERA DE EJECUTAR LAS OBRAS DE BACH**

### **EL MOVIMIENTO**

Según Forkel, Bach asombraba a sus contemporáneos por la rapidez del movimiento que imprimía a la ejecución de sus obras en el clave. En consecuencia, sería erróneo suponer que ellas exigen esa lentitud pretendidamente clásica que durante un tiempo se creyó de rigor para la música de Bach.

Empero es menester caer en la exageración opuesta. La mecánica de los claves de aquella época no permitía al ejecutante adoptar el movimiento de nuestro moderno *allegro* y basta ejecutar las composiciones de Bach en instrumentos antiguos para advertir que su *allegro* rápido, el máximo de rapidez que se puede pretender de esos instrumentos, no excede casi el movimiento equivalente a nuestro *allegro moderato*. Esto no nos impide utilizar el perfeccionamiento mecánico de nuestros pianos actuales para tocar más rápidamente de lo que él mismo lo hacía con algunas de sus obras, las cuales nos parecerían arrastrarse si quisiéramos atenernos a la ejecución en el movimiento “auténtico”. Esto ocurre, por ejemplo, en las *gigas* de las grandes *partitas*. Pero, como regla general, no debiera excederse de un *allegro moderato* enérgico.

Los movimientos pausados de Bach, no tienen la lentitud de nuestra moderna ejecución. Su *adagio*, su *grave* y su *lento*, equivalen a nuestro último matiz de *moderato*. Los secos sonidos de su clave no permitían tocar trozos lentos tan pausadamente como es posible hacerlo gracias a la sonoridad del piano actual. Con entera naturalidad podemos imprimir a algunas piezas un movimiento un poco más lento que el “auténtico” sin caer en la lentitud del *adagio* moderno.

Por lo común nos sentimos tentados a ejecutar con un movimiento demasiado rápido las obras para clave y por el contrario, demasiado lentamente las Cantatas y Pasiones. En el fondo, el genuino movimiento de una obra de Bach es fácil de establecer: es el que pone de relieve, simultáneamente, las grandes líneas y el detalle.

Si bien los movimientos de Bach no se apartan de un cierto movimiento medio al extremo que lo hace la música moderna, ese movimiento medio, por el contrario, debe graduarse hasta en sus matices más sutiles. La medida rígida y uniforme no conviene a la música del

maestro de Leipzig. Es cierto que en sus obras no se encuentra esa oposición de temas, de aire distinto, encerrados como a la fuerza en un mismo compás, que caracteriza las sonatas de Beethoven y por el contrario, el ritmo que Bach adopta en el primer compás se continúa por lo común sin cambio alguno a través de todo el trozo. Pero no es menos cierto que exige que ese movimiento homogéneo sea dúctil y matizado. No decretó la abolición del compás, como Froberger lo hizo un siglo antes que él, pero deseaba que con todo el respeto debido a la medida se imprimiera al mismo tiempo una elasticidad casi *rubato*.

Esas inflecciones del movimiento y del ritmo no deben sin embargo, ponerse en evidencia en la ejecución, pues carecen de un fin en sí mismas y solamente se justifican en tanto se valoricen la línea del tema y la arquitectura de la obra. El pequeño *ritenuto* que precede a una entrada importante o a una solución armónica de interés, tiene como único fin el de prevenir al oyente. Toda alteración del movimiento que acapare el interés *per se*, está fuera de lugar.

La impresión que causa una obra de Bach depende, en primer término, del relieve con que se ofrezca a la audición y de aquí debe extraerse esa regla con la que yo no estoy de acuerdo, pero que suele ser fundamental y empero tan olvidada por los ejecutantes: es necesario retener el movimiento a medida que el diseño musical se complica y estar presto a retomar el tiempo libre en cuanto se simplifica.

Otra regla no menos importante: hacer el *rallentando* antes que sobre la cadencia misma. La cadencia de Bach, por esto tan distinta a la moderna, tiene algo de solidez y decisión que no soporta ser debilitada o disminuída por un *rallentando* y de esta regla no se exceptúa ni siquiera la cadencia final del trozo. Más, por el contrario, es importante no llegar a una cadencia, cualquiera que sea, o una sección armónica de cierta importancia, sin señalarlas y hacerlas presentir por medio de un pequeño *ritenuto* sin alterar el ritmo base. En sí, es dando a cada transición y a cada cadencia el valor que posee en el conjunto, como es posible hacer percibir al que escucha la arquitectura del fragmento, cosa indispensable para la comprensión de la música del maestro. Basta con dejar pasar inadvertida una cadencia importante o dar a una transición de tercer orden un valor que no tiene, para alterar de inmediato la estructura de la obra y a veces hasta hacerla incomprensible. (Schweitzer)

## EL FRASEO

Respecto al fraseo, recordemos que el del violín es en cierta manera, el fraseo general de la música de Bach. Todo aquél que se imagine los preludios y fugas de *El clave bien temperado* ejecutado por instrumentos de arco e intente obtener en el piano el fraseo y los efectos del cuarteto de cuerdas, estará ejecutándolos dentro de las intenciones del maestro. Bach ignoraba la matemática igualdad en la sucesión de los sonidos que exigen, por ejemplo, los estudios de Czerny. La relatividad del valor de los sonidos es más grande en él que en todo otro compositor. Enseñaba a sus alumnos la independencia e igualdad absoluta de los dedos para luego obtener esa especie de desigualdad consciente del toque que reclama el estilo polifónico en el clave. Para Bach, el principio ideal del fraseo y del toque era hacer olvidar que existe un mecanismo que relaciona el dedo a la cuerda y dar la ilusión de que se toca el clave como pasando varios arcos al mismo tiempo sobre las cuerdas. Como se sabe, la ejecución rigurosamente ligada fue, precisamente, iniciada por Bach, pero la ligadura lejos de ser uniforme, supone en el una infinita variedad de acentos e inflexiones y debe ser animada y diferenciada a la manera de la ejecución ligada en el violín. No hay detalle de fraseo por menudo que sea, que no tenga gran importancia. El maestro indicó el fraseo compás por compás en numerosas partituras de orquesta para evitar cualquier malentendido por parte del intérprete. (Schweitzer)

## LAS DINÁMICAS

No olvidemos que el estilo de Bach es el estilo de la música de órgano. Ahora bien, en una obra de órgano, las secciones están representadas por el paso de un teclado al otro y todo el desarrollo depende de la combinación de los distintos grados de sonoridad. Por lo tanto, si las características del estilo organístico reaparecen de una manera más o menos clara en la música del maestro, es indispensable, para estar dentro de sus intenciones, tratar de reproducir con la orquesta y el clave los aspectos análogos de la música de órgano. Bach no conoció el *crescendo* moderno, esto es, el que pasa insensiblemente del *piano* al *forte*, del *forte* al *fortísimo*. Para él, los diferentes grados de sonoridad representan momentos distintos. No debe pasarse de uno a otro sin marcar el cambio, por el contrario, es necesario

señalar con nitidez donde termina el primer grado de sonoridad y dónde comienza el segundo.

Agreguemos, empero, que ciertas obras para clave deben ser ejecutadas del principio al fin con una sola sonoridad, lo mismo que ciertos trozos para órgano no requieren ningún cambio de teclado. En estos casos hay que limitarse a las simples inflecciones de matices que puede reclamar el fraseo. (Schweitzer)

## EL BAJO

Schweitzer menciona que el trabajo del bajo en la música de Bach exige un fundamento mucho más sólido que cualquier otro, el bajo no es un simple bajo sino una parte obligada y en ocasiones tan importante y hasta más importante aún, que las otras. Para llegar a comprender esa función es necesario que el oyente moderno se habitúe ante todo a escuchar y seguir el desarrollo de este, para esto sería necesario que en las ejecuciones modernas el bajo no estuviera tan borroso como lo está regularmente. (Schweitzer)

## LA TEORÍA DE LOS AFECTOS

El problema que se hacía cada vez más urgente en orden a su solución, tanto bajo el perfil práctico como el teórico, era el de la relación entre música y palabra, entre lenguaje verbal y musical, entre lenguaje de los sentimientos y de los sonidos, que había surgido de la crisis del mundo musical polifónico. En la segunda mitad del *Cinquecento*, son numerosos los teóricos y músicos que claman por un retorno a la sencillez de los antiguos, como antídoto frente a las degeneraciones de los modernos. Nicola Vicentino, teórico y músico, discípulo de Willaert, en su tratado *La antigua música reducida a la moderna práctica* del año 1555 aspira a ese retorno, por considerar la música y la teoría de los griegos, con sus modos cromáticos y enarmónicos, el único remedio posible de adoptar contra tanto artificio contrapuntístico; además, remitiéndose a Platón y a los demás filósofos griegos, afirma la supremacía de la palabra al compararla con la música. Con esto, se daba otro paso más en relación con la nueva concepción que acabaría por imponerse de la música como monodía acompañada.

El tratado de Galilei se abre con un bosquejo histórico que brinda, de manera rigurosa, una visión de las vicisitudes históricas que acontecieron a la música, visión que casi adquirirá la categoría de ser paradigmática hasta el término del siglo XVIII. Los griegos según Galilei, cultivaron y rindieron grandes honores a la música. Sin embargo, este período áurico cambió rápidamente de rumbo hacia el polo opuesto. Después de los griegos y de los romanos que se ocuparon más de la música con respecto al teatro, se abre un largo período de decadencia, a causa de las invasiones de los pueblos bárbaros. Se perfila a través de esta cita el esquema historiográfico que hace de la Edad Media este oscuro paréntesis, del que resurge nuevamente gracias al Renacimiento, que retoma la cultura clásica donde los griegos la habían dejado.

En materia de música, este esquema se traduce en la identificación de la barbarie gótica con la polifonía contrapuntística, esquema repetido hasta los tiempos de Rousseau; para los músicos y los teóricos de la época, la nueva música, la monodía acompañada, no era otra cosa que la que se recobraba a partir de la tradición más genuina representada por la música griega, acerca de la cual se albergaba la creencia de que habría sido a una sola voz o al unísono. Asimismo, la teoría griega que reconocía un *ethos* musical específico a cada modo parecía estar de acuerdo con la idea de que la música debiera mover los afectos y, no solo esto, sino que era como una prueba más que apoyara la validez de la monodía; ciertamente, “esta manera de cantar muchas arias en conjunto” ---como dijera Galilei, a propósito de la polifonía--- era absurdo no solo por la confusión lingüística y musical que generaba, sino también por el hecho de que mezclaba, generalmente, diferentes clases de *ethoi*, al suponer escalas de distintos géneros y volver, como consecuencia, nulo, confuso o contradictorio el efecto que se producía sobre el ánimo del oyente.

El retorno ideal a la música griega conlleva, ante todo, la constatación que se hizo de la Edad Media como largo período histórico de decadencia y de oscuridad; la nueva música aportaba una nueva forma de concebir

el arte de los sonidos y las relaciones de estos con las palabras y con el ánimo del oyente. Así pues, el músico renunciaba conscientemente a los oscuros siglos medievales con el fin de retomar la más antigua y válida concepción de la música: la de los griegos. Las dilatadas disquisiciones teóricas tanto de Galilei como de otros teóricos venían a demostrar que los nuevos modos, más sencillos y racionales, consustanciales de la armonía moderna, no eran otros que los de los griegos, mientras que los complicados modos gregorianos eran fruto de una fantasía irracional e inculta, muy difíciles de seguir y, a menudo, bastante oscuros. (Fubini)

Lo anterior lo expongo únicamente para establecer el panorama general respecto a la teoría de los afectos, de donde el ejemplo mas claro que se puede extraer de nuestra *suite* es el motivo de la alegría del inicio del *preludio*.

