

J. S. BACH Y LA INTERPRETACIÓN EN LA FUGA BWV 998

ENFASIS EN INTERPRETACIÓN DE GUITARRA CLÁSICA

PRESENTADO POR:

CARLOS ENRIQUE BARRAGÁN ROJAS

ASESOR GENERAL:

CESAR QUEVEDO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MUSICA

18 DE MAYO DE 2012

INDICE

1	INTRODUCCIÓN.	Pág. 3
	1.1 Objetivo General.	
2	MARCO HISTÓRICO.	
	2.1 Semblanza de Johann Sebastian Bach.	Pág. 4
	2.2 Instrumentos de cuerda pulsada.	Pág. 7
	2.3 Origen de la Fuga.	Pág. 10
3	DESARROLLO.	
	3.1 Estilos interpretativos del barroco.	Pág. 13
	3.2 Descripción analítica e interpretativa de La fuga BWV 998 en Eb mayor.	Pág. 16
4	CONCLUSIONES.	Pág. 23
5	BIBLIOGRAFIA.	Pág. 24

1.0 INTRODUCCIÓN.

La interpretación en la música barroca abarca diversos enfoques para los intérpretes de hoy en día, ya que lo comúnmente llamado práctica de interpretación ha cambiado constantemente durante los periodos y estilos en la música. En el barroco existía un sentido de la interpretación especial en cuanto al estilo, debido a la técnica compositiva conocida como el figuralismo, la cual recurría a un enfoque espiritual. La lectura de una obra no se llevaría tal cual estaba escrita, y estaría desprovista de elementos interpretativos que no se solían especificar en las partituras. El guitarrista clásico Uruguayo Eduardo Fernández, mantiene una postura dentro de las prácticas interpretativas como:

“Lo que esta escrito esta invariablemente condicionado a un código de lectura, que proviene de una práctica interpretativa aceptada tanto por los compositores como por los intérpretes y eso es histórico. Esas prácticas interpretativas son resultado de décadas de desarrollo de los géneros”. (Fernández, 2003:5).

Esta postura parte de todo un bagaje histórico de la música y aunque Fernández define la práctica musical de ese modo, él mismo comenta que al haber convenciones y caídas en desuso, son muy diferentes a las que hoy en día los intérpretes observan. Por lo tanto la espontaneidad y la imaginación eran factores primordiales a la hora de ejecutar una obra; como ejemplo la no necesidad de repeticiones en danzas lentas para que la música no fuera monótona, y esto era un factor interpretativo y no compositivo.

Johann Sebastian Bach propuso en las composiciones, formas eclécticas tomando como referencias 5 estilos europeos: Alemán, Francés, Italiano, Ingles y Polaco. “Para Bach, la cuestión principal de la ejecución era sin duda la comprensión y el dominio de los estilos foráneos” (Stauffer, 2000:289). Algunos de estos estilos se tomarán mas adelante como parte del desarrollo del trabajo.

Según el escritor George Stauffer los intérpretes alemanes veían entonces estas formas estilísticas como unos requisitos para tocar las obras de una manera no solo instintiva, sino también de un modo reflexivo al encarar las interpretaciones teniendo en cuenta los estilos de otros países.

1.1 Objetivo general.

Para entender más a fondo las formas de interpretación en el estilo barroco, debo enmarcar el tema en un contexto histórico, y a la vez biográfico en cuanto a J.S.Bach. De igual manera se tratará el tema del origen de la Fuga, ya que también es preciso exponer brevemente sus orígenes antes de entrar en el análisis de la fuga BWV 998, lo cual es el motivo del estudio de este proyecto de grado. En esta medida se intentará mostrar la forma en la que el intérprete pueda abordar tal obra.

2.0 MARCO HISTÓRICO.

2.1 Semblanza de Johann Sebastian Bach.

Johann Sebastian Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach. Fue uno de los grandes compositores del barroco. Creció dentro de un núcleo familiar donde la mayoría eran músicos lo cual influyó en su larga carrera como intérprete y compositor. Sus antecesores se desempeñaron como juglares y ministriles: su tatarabuelo Johannes, quien siguió el ejemplo de su padre Veit Bach (bisabuelo de J.S.Bach). Posteriormente la música se convirtió en el legado familiar. Algunos hijos de Johannes continuaron estudios, como Johann, Christoph y Heinrich Bach. Respectivamente lograron cargos como músico del Consejo de Erfurt, músico Municipal y organista en Arnstadt. Tiempo después nacen los hijos de Christoph Bach, los mellizos Johann Christoph y Johann Ambrosius, quienes mantienen la tradición musical de la familia Bach al ser nombrados músico de la Corte en Arnstadt y músico del Consejo en Erfurt respectivamente.

Desde pequeño J.S. Bach entró en un mundo musical. Quizá por esto, sus cualidades se desarrollaron tempranamente: hacia 1696 notó que poseía voz de soprano. Fue nombrado joven cantor, para la época uno de los mayores reconocimientos. También fue escogido como director del coro de la escuela de Luxemburgo. Tiempo después, además de haber sido uno de los mejores coristas, sus dotes como instrumentista también se vieron expuestos ante esta misma escuela, donde mostró aptitudes con el violín, el clave y el órgano. Posteriormente se convirtió en organista de la corte y músico de cámara, lo que le significó a la vez un reconocimiento monetario.

Durante su trayectoria como músico quedó claro como la música instrumental le interesó a un nivel profundo. A pesar de dedicar un número considerable de obras al género vocal, es notable como algunas de sus piezas para cello solo, violín solo, partitas y sonatas para clave y órgano, son ejemplos de su cuidadoso trabajo en la composición y la ejecución de instrumentos.

Entre 1700 y 1703 Bach recorrió diferentes ciudades, entre ellas el ducado de Hannover donde estableció relaciones durante su estancia y a la vez tuvo una experiencia bastante útil para su aprendizaje. Visitó en repetidas ocasiones los ensayos de la orquesta de la corte de Celle y encontró bastante empatía con los gustos musicales franceses. No a todo el mundo se le permitía observar estos ensayos ya que eran privados, sin embargo al joven Johann Sebastian se le permitió asistir por algunos reconocimientos musicales ya nombrados anteriormente.

Es importante resaltar que fue una de las primeras oportunidades que Bach tuvo para conocer más detalladamente el estilo francés y principalmente hubo dos puntos de suma importancia para su aprendizaje que eran el clave y la música francesa orquestal, lo que lo llevó también a conocer a los clavecinistas franceses como N. Gringny, quien fue organista

de la catedral de Reims, y también otros compositores como Marchand de Nivers, Anglebert, Dieupart, Claiembault. Sin embargo con el que más se familiarizó musicalmente fue con las composiciones de Francois Couperin.

Para 1705 Bach siendo una persona tan emprendedora realiza un viaje a pie hasta Lubeck entre 3 y 4 meses donde conoce al famoso organista y compositor Dietrich Buxtehude. Allí recibió algunas clases de él.

“de una persona tan activa, como era entonces Bach, no se podía aguantar mucho tiempo en un mismo lugar” (Geck, 2006:10).

Una vez Johann Sebastian Bach estuvo instalado en Weimar, ocurre la muerte de Drese, el director de orquesta. Lo sustituyó su hijo, situación con la que Bach no estuvo de acuerdo. El aspiraba a sucederlo en tal cargo. Por este motivo renunció y fue castigado con un mes de arresto. Tiempo después fue dejado en libertad y aceptó otro cargo. Bach era ya un gran músico reconocido en Weimar, y en este lugar sus frutos musicales comenzaron a crecer a un nivel más alto. Compuso obras para órgano, el pequeño libro para órgano, y preludios y fugas para la corte de Weimar. También datan de esta época cantatas importantes como la BWV 21, BWV 31 y BWV 182. Es preciso tener en cuenta todas las composiciones y logros que J.S.Bach en Weimar. Valga la aclaración que al compositor barroco, lo único que le interesaba era la gloria de Dios y un alcance espiritual por medio de la música; poco le importaba la fama o el dinero. No obstante los objetivos que tenía en mente y que no alcanzó a cumplir en Weimar los logró en Kothén para el 5 de noviembre de 1717, donde obtuvo el cargo como director de orquesta y de música de cámara. En otras palabras obtuvo la dirección de toda la música de la corte. Fue en Kothén donde Bach logra algunas de sus creaciones musicales más relevantes. Según el escritor Martin Geck, algunos de sus mayores logros escritos por J.S.Bach:

- El clave bien temperado:
Preludios y fugas en 2 libros, escritos de forma cromática que abarcan los 24 tonos. “El clave bien temperado es tomado desde un punto de vista teológico, pero al mismo tiempo también ilustrado”. (Geck,2006:15). Además de ver estos puntos importantes en este libro, también cabe resaltar que estas composiciones en gran parte fueron escritas para sus estudiantes. (La fuga el cual es un trabajo contrapuntístico y de imitación bastante amplio se tratará más adelante una vez se finalice la introducción del contexto histórico en la época barroca).

- El arte de la fuga:

Es una obra escrita de forma académica. 14 fugas, y 4 cánones, que tratan ejemplos importantes de la técnica del contrapunto, todos escritos con el sujeto en la misma tonalidad Re menor. La última fuga lastimosamente no fue finalizada debido a la

muerte del compositor. Dentro de este trabajo de las fugas se encontraban la fuga simple, doble o triple, fuga con alteración rítmica del tema, fuga invertida, y fuga con valores agregados y disminuidos.

- Las invenciones y sinfonías para piano:

Escritas en primera medida de forma académica para su hijo Wilhelm Friedemann, después se convirtieron en modelo a seguir como métodos compositivos. Las sinfonías escritas para piano eran el ejemplo de como darle la importancia a las 3 voces por igual manteniendo una intención cantábil y expresión recitativa entre las 3 voces.

- Seis solos para violín:

“Las *Sei Solo a Violino senza Basso Acompagnato*” están agrupadas en 3 sonatas, dividida cada una en 4 movimientos al estilo *sonata da chiesa*, y 3 partitas, éstas más libres en cuanto a forma, donde cada movimiento está fundamentado en una danza de la época. Son admirables en su aspecto contrapuntístico y el aporte técnico del instrumento, al punto de convertirse en pilares del repertorio actual del instrumento.

A mediados de 1723 se escucharon rumores acerca del descenso social en el que Bach cayó debido a su última posición profesional, en un cargo diferente al de director de orquesta como era el de cantor de Santo Tomas de Leipzig. Esto se catalogaba un descenso debido a que su anterior posición estaba en un cargo cortesano y este nuevo cargo pasaba a un cargo municipal. Lo que el pueblo no tenía claro es que el cargo de cantor en Santo Tomas era uno de los puestos más importantes en toda a región, porque se le encargaba la dirección de toda la música municipal. Martin Geck en su libro sobre la vida de Bach nos dice. “Bach, puede volver a escribir música sacra, lo que no le era posible en la corte reformada de Kothen” (Geck, 2006:16). Esta cita entra en un tema interesante. Además de sus notorias habilidades como compositor e intérprete también mostraba una devoción bastante amplia hacia Dios. El tratamiento del texto era cuidadosamente reforzado con ideas musicales acordes con el tema sacro. Además revisaba constantemente la música de la liturgia ya fuera componiendo nuevas obras o servía como arreglista de las mismas.

“Su música, dotada de una extraña capacidad de transmisión de los estados emocionales, jamás presenta un enfrentamiento entre el espíritu y la razón”. (Ramón Andrés, 2005:200)

Al leer el ensayo de Ramón Andrés¹ acerca de Bach, se abren otras puertas dentro del contexto espiritual y de la razón según la forma en que Bach concebía sus creencias religiosas y su forma de componer.

“Pascal pensaba que tocar bien el laúd no era más que una debilidad del hombre, la prueba de su fragilidad y necesidad de refugiarse” (Ramón Andrés, 2005:199)

Blaise Pascal (inventor de la teoría “la apuesta de pascal” quien ponía al azar las creencias de Dios), pensaba que interpretar correctamente el Laúd era solo debilidad del hombre. La necesidad de refugiarse en la música entraría en contradicción, según el escritor Ramón Andrés, con J.S Bach ya que él no compartía estos pensamientos, debido a que sus composiciones iban más allá incluso de las mismas ideas académicas que quería dejar como legado. Bach dejó claro que escribía para alcanzar la gloria de Dios y la recreación del espíritu, desde sus composiciones e interpretaciones. Claro está, buscando la sensibilidad en el intérprete, ya que sin ésta, la interpretación era imposible.

2.2 Instrumentos de la Época.

Para el periodo barroco se tenía conocimiento de una gran variedad de instrumentos que en su mayoría eran interpretados para la corte o festividades del pueblo, donde podemos encontrar instrumentos característicos de cuerda pulsada, cuerda frotada, percusión y de viento.

Sin embargo, para este proyecto de grado nos basaremos en los instrumentos de cuerda pulsada, más precisamente el laúd y sus evoluciones, ya que la fuga que se analizará, está relacionada con éste instrumento. En esta medida se mencionarán los instrumentos que fueron expuestos en una conferencia de instrumentos antiguos, efectuada en el año 2010 en el *Encuentro con la guitarra, Compensar*, en la ciudad de Bogotá. Impartida por el maestro español José Miguel Moreno. También se hará la referencia de los maestros de Guitarra y de las clases de historia de la música dictadas en la Universidad Javeriana, como se detalla a continuación.

Dentro de los instrumentos que pertenecen al grupo de cuerdas pulsada, brevemente se mencionarán la vihuela y la guitarra barroca ya que el tema principal es el laúd. Estos 2 instrumentos fueron muy importantes dentro del contexto estilístico barroco. La Vihuela fue utilizada en España para finales de siglo XV y comienzos del siglo XVI, siendo uno de los preferidos por las cortes españolas. Este instrumento era el más nombrado y utilizado en la península Ibérica así como el Laúd en el resto de Europa. Su nombre es debido a su caja de resonancia y mástil. Por otro lado la guitarra barroca fue un instrumento habitual en Europa, y la técnica para este instrumento era definida mixta ya que contenía el rasgueo y el punteado. El resultado sonoro era muy característico dentro del estilo español. Aparece a

¹ “Los días, las ideas y los libros” Acantilado, 2005

finales del siglo XVI el cual muy probablemente comparte su origen con la Vihuela de mano. Este instrumento era de uso doméstico, y probablemente fue un cambio grande ya que éste fue el antecesor a la guitarra clásico – romántica.

2.3. El Laúd.

El Laúd con exactitud no se sabe de donde proviene, pero según datos históricos y lo que se dejó como evidencia, se dice que llegó a Europa por el Mediterráneo traído por los árabes hasta España. Las primeras fuentes indican que era un instrumento hecho de cuero y con el tiempo fue evolucionando hasta hacerse de madera, de ahí la palabra “laúd” o “al ud” que significa (madera). Tiene entre 6 y 10 ordenes y entre 8 a 10 trastes. Su afinación consistía en intervalos de 4tas. Este instrumento fue evolucionando dentro de su misma estructura; además, sus notaciones se comenzaban a leer en tablaturas de la época como la tablatura francesa que consistía en letras de la A hasta la N donde se ubican de agudos a graves las cuerdas y las notas; o la tablatura Italiana que consistía en números según los trastes que tuviera el instrumento. A continuación veremos orígenes y evoluciones del Laúd.

2.3.1. Laúd barroco:

Después del renacimiento, el Laúd evolucionó teniendo un aumento de cuerdas debido a la necesidad de nuevos intervalos y sonoridades dando como resultado 11 a 14 órdenes, 10 o más trastes y a la vez sonoridades de acordes extraordinarios a comparación del antiguo Laúd.

Este instrumento tiene 6 órdenes afinadas por cuartas con las 3 órdenes modificadas del original, y las cuerdas graves llamadas bordones están afinadas diatónicamente. Su afinación comúnmente estaba en Re. Los libros impresos que se conocen para este repertorio han sido escritos por: Pierre Ballard, Denis Gaultier, Jaques Gallot, entre otros.



Fuente “Carlos”. En: < <http://guerraypaz-carlos.blogspot.com/2012/03/silvius-leopold-weiss-el-laud.html>>

2.3.2. Tiorba o Chitarrone:

Este instrumento aparece a mediados del siglo XVI en Italia; su instrumento antecesor, fue el Laúd, sin embargo este tuvo una evolución en cuanto a la estética se refiere debido a que se añadieron nuevos clavijeros mucho mas atrás que los normales para instalarle encordado de los bajos. De esta forma se facilitaría el acompañamiento para la voz del recitado. Este

instrumento se populariza en la segunda mitad del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII en Francia e Inglaterra.

Consta de 14 órdenes simples o dobles, con cuerdas de tripa. Se amarran a dos mástiles, uno que consta de 6 a 8 cuerdas y el segundo donde se amarran las cuerdas de bajo. Estas primeras 6 cuerdas son afinadas por cuartas y las otras 8 diatónicamente.

Se conoce de música impresa para este repertorio, escrita por, Giovanni Girolamo Kapsberger, Alessandro Piccinini y también manuscritos de Robert de Viseé.



Fuente “mikael”. En:

< http://i115.photobucket.com/albums/n293/the_eriol/Musica/tiorba.jpg

2.3.3. Archilaúd:

Este instrumento se conoce a finales del siglo XVI de origen Italiano y al igual que la Tiorba fue construido para que los cantantes fueran acompañados con una base armónica. El archilaúd permitía darle un apoyo de bajos estable a los cantantes, aunque también se utilizó como instrumento solista. Consta de doble mástil, y contiene 10 o más trastes y tiene entre 13 y 14 órdenes.

Su registro se encuentra entre Sol y La, bordones diatónicos, y a diferencia de la Tiorba, éste instrumento es más pequeño y sus dos primeras cuerdas están afinadas como las de un Laúd, no una octava mas baja como la Tiorba.



Fuente “Antonio Torralba”. En:

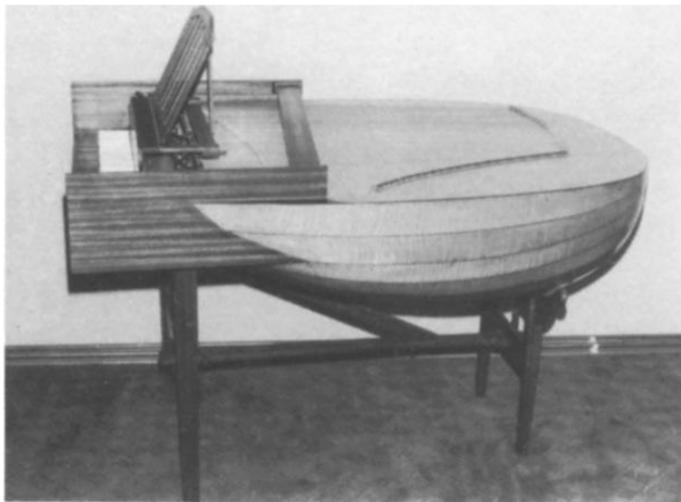
< http://elblogdecincosiglos.blogspot.com/2007/09/instrumentos-para-el-programa-de-gngora_10.html>

2.3.4. Laúd-Clave (Lauten-Klavier):

“El experimento de combinar el agradable sonido del laúd (instrumento que comenzaba a decrecer en su popularidad) con la del clavecín (instrumento más familiarizado con Bach),

fue de buen resultado y de impulso vital por el compositor e intérprete.” (Henning, 1982:477, T. del A.)

Instrumento de la época barroca, muy parecido al clavecín pero su encordado era hecho de tripa lo cual tenía un sonido muy característico del Laúd. Este instrumento ha sido controversial para los intérpretes. Algunos opinaban que las obras de Bach serían mejor interpretarlas en el Clave-laúd y otros opinaban que la mejor opción era interpretarla en laúd, debido a su articulación en el bajo ya que ésta solo se tocaba con el pulgar. Este instrumento abarcaba un registro aún más grande que el de un laúd por su estructura física, lo cual permitía un trabajo armónico mas elaborado. Para el Clave-laúd JS.Bach escribió la *suite BWV 996 y el Preludio, fuga y allegro BWV 998.*



(Henning, 1982:477)

3.0 Origen de la Fuga.

La fuga es un trabajo contrapuntístico e imitativo que se puede rastrear en la historia de la música occidental a partir del siglo XIV. La fuga ha sido usada como un método compositivo no solo a nivel armónico sino formal. Un tema inicia en la tonalidad principal como línea melódica sin acompañamiento o contrapunto, llamado sujeto, el cual se ve posteriormente imitado en otra voz, generalmente transpuesta al quinto grado de la tonalidad (dominante). Esta segunda voz es llamada contra-sujeto. El desarrollo se puede observar durante toda la obra al pasar por presentaciones del sujeto en diferentes tonalidades como puede ser el VI, IV o V grados principalmente. Además de la tonalidad original, se presentan secuencias armónicas, normalmente llamadas episodios. Estos episodios van transponiendo el material, para retomar posteriormente el tema principal. “Este regreso a veces se ve intensificado por recursos como *nota pedal, estrecho (cuando los enunciados del sujeto se amontonan con rápida sucesión) o aumentación (cuando se doblan los valores de las notas del sujeto)*”. (Palisca, 2001:473)

Un término de uso continuo entre los músicos desde el siglo XIV, cuando se presentó, junto con su lengua vernácula Caccia, para designar una pieza musical basada en la imitación canónica (es decir, una sola voz 'persigue' a la otra, la fuga es en latín Fugere: 'huir' and fugare: 'para perseguir'). Al igual que 'canon', la fuga ha servido desde entonces, como el nombre de una técnica de composición que se introduce en una pieza de música. El contrapunto imitativo, en cierto modo ha sido el único factor unificador en la historia de la fuga, pero al acercarse a la imitación dentro de la composición cambia también los significados y usos de la palabra 'fuga'. Entre 1400 y 1700 la palabra llevó a cabo una amplia variedad de significados y fue empleada en un gran número de contextos, con la idea de la fuga como un predominio de la técnica compositiva. Para los músicos de principios de siglo XVIII había llegado a preferir su uso como una designación de género. En general, se distingue el Canon, que implica la más estricta especie de contrapunto imitativo. (Groove music online, T. del A.)

Desde la baja edad media se comenzaron a realizar métodos compositivos de imitación, pero como tal no hay una fecha concreta. Tal vez porque durante la edad media, y hasta el barroco tardío, los trabajos imitativos pasaron por varios nombres y formas de elaboración como: Ricercare, Canzona, Capricho, Fantasia, Motete y Fuga. Estas definiciones eran usadas frecuentemente en la época, pero hay que tener claridad en que así fueran varias las definiciones, todas eran trabajos contrapuntísticos e imitativos.

A comienzos de la edad media la notación en la partitura no existía, por lo tanto la improvisación era un factor fundamental en esta época, donde también tenía un papel muy importante la imitación, la cual era utilizada en la música secular. La música italiana en el Trecento (quiere decir los años 1300) fue un periodo de transición entre la edad media y el renacimiento. *“tiene una historia que difiere de la música francesa del mismo periodo, lo cual se debe principalmente a diferencias de clima social y político”* (Palisca, 2001:158).

Este periodo dio a conocer algo muy parecido a lo que comúnmente se puede llamar fuga, denominado la Caccia, la cual trataba las melodías a 2 o más voces imitativamente en canon. De esta misma manera fue tratado el canto gregoriano o comúnmente llamado canto llano, que consistía en composiciones vocales tratadas también desde la técnica imitativa.

El Motete también hizo parte de estas composiciones vocales, y a pesar que la imitación tenía un contexto secular, la iglesia lo aceptó. El motete deja ver un trabajo contrapuntístico que en principio fue netamente vocal, sin acompañamientos instrumentales, y sus textos se centraban en un marco religioso. Sin embargo, se conocieron motetes para Vihuela de mano como “Motete a quatro de Gascon” por el compositor Miguel de Fuenllana que en principio fue escrito para música vocal y posteriormente fue interpretado en la Vihuela.

El Motete utilizó los modos eclesiásticos, y como tal no habían centros tonales ni armaduras, esta técnica se trataba mediante las escalas modales, llamadas: Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolido, Eólico y Lócrico. Estas composiciones fueron tratadas según su técnica estilística llamadas especies que consistían en 4 especies. La primera de ellas era

tratada en contrapunto de negra contra negra, la segunda, corchea contra negra, es decir 2 notas contra 1, la tercera especie, 4 semicorcheas contra negra, y la última especie trataba suspensiones, por lo cual terminaban uniendo segunda especie con cuarta debido a que eran 2 corcheas contra negra pero utilizando suspensiones. Estos trabajos contrapuntísticos partían de una melodía dada llamado el Cantus Firmus “C.F.” y posteriormente se comenzaban hacer las especies o trabajos de contrapunto.

Así como para la época renacentista los motetes eran elaborados con este trabajo contrapuntístico, el Ricercare lo trató más de una forma imitativa. Proveniente de Italia y tratado principalmente por compositores italianos. Sin embargo esto cambió cuando llegaron organistas alemanes y organistas de los países bajos, quienes comenzaron a tratar temas fugados con un trabajo de contrapunto más elaborado, y un mayor cuidado de las disonancias, que los ricercares o fantasías.

La fuga en un principio fue escrita como pieza independiente, y hacia parte del preludio. El sujeto de la fuga era melódicamente más definido y rítmicamente más vivo que los temas del ricercare, por esta razón a finales del siglo XVII, la fuga había reemplazado al ricercare casi por completo. *“En general los términos pueden ser tratados según un comportamiento de la naturaleza de su material temático, el compositor italiano más importante en el siglo XVII fue Frescobaldi y fue uno de los que más utilizó la denominación de estos trabajos.”* (Groove music online, T. del A.)

Por ejemplo:

Fantasia: lento. (Según los ingleses, sin modelos vocales).

Ricercare: pesado y longitudinal.

Canzona: Rápido y sofisticado.

Capricho: Vivo.

Como referencia en trabajo de imitaciones más sencillas a la de la Fuga, vamos a tomar en este caso la Fantasia, de técnica más libre que las demás. Sin embargo tiene un trabajo imitativo bastante interesante, y que como origen de interpretación, fue abordado desde la vihuela (instrumento de cuerda renacentista, antecesor al Laúd) por compositores como Luis de Milan, Narvaez, Pisador, entre otros. Esta técnica se desarrolla por medio del contrapunto florido, lo que quiere decir que está adornado por varias notas. Trabaja aumentaciones y disminuciones en la aparición del material básico, sincopas melódicas, notas de paso, retardos, y además el uso técnico del instrumento como la Figgueta la cual permite hacer redobles en las cuerdas, o escalas floridas con 2 dedos que por lo general son el pulgar y medio o índice, ya nombrado anteriormente en el origen de los instrumentos.

A continuación veremos un ejemplo de imitaciones en La Fantasía No.1 escrita por el compositor Ingles Jhon Dowland. Se aprecia la aparición básica del material, y sus diferentes variantes contrapuntísticas (contrasujetos):

The image displays three staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff shows a sequence of eighth notes, labeled '1- Material Básico' with a red bracket. The second staff shows a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, labeled '2- Material Básico variado' with a blue bracket. The third staff shows a similar pattern with some chromaticism, labeled '3- Material Básico variado' with a green bracket. A red circle highlights a specific note in the third staff, labeled 'Aparicion del matarial Básico sola.'

(Anthony Dossi, 1996: 62)

Al tener en cuenta estas apariciones de las voces, es posible observar las imitaciones de las que se ha hablado anteriormente. Partiendo de la misma nota “Si” y octavándola desde un registro agudo hasta uno grave, se puede tener en cuenta la capacidad del instrumento. (Es necesario observar que estas apariciones están señaladas 3 veces con diferente color; muestran una imitación clara con algunas variaciones melódicas).

Teniendo conocimiento de lo que son los trabajos imitativos, y mas precisamente la fuga, se continuará con el siguiente punto del trabajo tratando el tema de los estilos interpretativos del barroco y entrando en detalle del análisis de la fuga BWV 998 de J.S.Bach.

4. DESARROLLO.

4.1 Estilos interpretativos del barroco.

De los estilos interpretativos del barroco ya nombrados anteriormente, los dos estilos que más se caracterizaron durante el periodo barroco fueron el francés y el italiano. Los otros estilos (inglés, alemán, polaco) tuvieron un reconocimiento en sus países. Sin embargo no fueron utilizados tan popularmente en Europa.

El estilo inglés, las composiciones tuvieron un carácter tonal y no modal. A la vez la utilización de los intervalos como 3ras y 6tas fueron características. Por ejemplo se

improvisaba y se escribía comúnmente en intervalos de 3ras y 6tas paralelas, y esto era común en las composiciones polifónicas inglesas.

Eduardo Fernández comenta dos posiciones formales acerca de los 2 estilos interpretativos predominantes. La primera posición comentada era la de los franceses los cuales valoraban la sensibilidad y el refinamiento. Como resultado se tiene un estilo más reservado y formalizado. Los italianos valoraban la brillantez y la espontaneidad; como consecuencia estilística el italiano era mas libre y descansa más en la imaginación del intérprete.

“Bach usa los estilos para sus propios fines compositivos, o sea, no se limita a imitarlos sino que los utiliza como herramienta de composición por medio de alusiones a géneros típicos de cada estilo” (Fernández, 2003:12).

En Italia la música evolucionó una vez entrado el estilo barroco debido a su diversidad en timbres, rangos dinámicos, melodías floridas, contrapunto con un nivel bastante exigente. Se buscaba también una independencia en los instrumentos, y dejar atrás lo que era en un principio los instrumentos como acompañantes para darle paso a un protagonismo del instrumentista.

Según los escritores Donald Grout y Claude Palisca, la música francesa se caracterizó por sus danzas individuales provenientes de arreglos musicales para ballets, los cuales eran escritos para laúd y posteriormente para el clave o la viola. Así mismo se hacían transcripciones de un instrumento al otro como también el uso de las ornamentaciones en el clave y texturas que en un principio eran únicas del laúd.

El laúd en ciertos fragmentos de la obra no podía mantener algunas notas que en un principio estaban escritas. Dejan al oyente en su imaginación la continuidad de estas notas. Esto se llamo *estilo brisé* o estilo partido, que otros compositores franceses adoptaron para clave, permitiendo mantener las notas que en un principio eran dejadas a la imaginación del público.

A continuación se expondrán 2 gráficas tomadas del libro *“Vida de Bach”* de la parte: III influencia y acogida, escrito por George B. Stauffer. Se muestra de una manera más evidente el modo en que J.S.Bach mediante los estilos europeos escribía sus obras.

Según el escritor G. Stauffer, el primer ejemplo la obertura en Si menor BWV 831, escrita por Bach en el estilo francés, muestra ritmos característicos de danzas francesas y deja constancia del estilo interpretativo francés: la utilización de los puntillos alargando la sensación de las frases y ornamentándolas con semicorcheas o fusas al finalizar la articulación, como se puede ver en el ejemplo (b). Esta decisión la tomó J.S.Bach una vez revisó la primera versión o versión temprana, ejemplo (a), y decidió hacer los ritmos más marcados para una ejecución al estilo francés e introducirlo en el libro *“Clavier-Ubung II”*.

Ejemplo 13.1 Obertura de la Obertura Francesa en Si menor BWV 831
 (a) en su forma temprana, en Do menor (BWV 831a)
 (b) como aparece en el *Clavier-Übung II*



(Stauffer, 2000:288).

La siguiente gráfica nos muestra "Domine Deus" de la Misa en Si menor BWV 232, se encuentran convenciones interpretativas al estilo italiano las cuales fueron populares en la corte de Dresde y en principio escrita con el motivo melódico inicial en semicorcheas iguales (ejemplo a). Posterior a esto Bach adornó esta melodía al estilo Lombardo, un estilo muy utilizado en Dresde como podemos observar en el ejemplo (b), alterando el ritmo de semicorcheas, a fusas y semicorcheas con puntillo.

Ejemplo 13.2 Motivo inicial del «Domine Deus» de la Misa en Si menor BWV 232
 (a) como aparece en la partitura autógrafa
 (b) como aparece en las partes de Dresde



(Stauffer, 2000:288).

4.2 Descripción analítica e interpretativa de la fuga BWV 998 de Johann Sebastian Bach.

Teniendo en cuenta el contexto histórico, como también el origen de la fuga y estilos interpretativos en el barroco, se procederá a realizar el análisis de la fuga dicha anteriormente.

El preludeo, fuga y allegro BWV 998, es una obra escrita afinales de 1730, originalmente en Eb y principalmente para el Clave-laúd, compuesta por Johan Sebastian Bach. Para los intérpretes de guitarra clásica las ediciones encontradas están escritas en D debido a que es la tonalidad a la que se acerca del sonido real de la época. De la misma forma se sabe de la suite BWV 996 que es escrita para este mismo instrumento.

Es importante tener un concepto general de la obra en sí, para inmediatamente entrar en detalle del análisis de la fuga, por lo que se hablará brevemente de las funciones estructurales de preludeo y allegro, además de la fuga.

En esta obra cada movimiento es independiente desde un punto de vista estructural. Por ejemplo el preludeo, en términos generales, está escrito en una métrica de 12/8, mantiene aparentemente un carácter arpegiado con melodías cortantes entre compases y como resultado recurre al *style brisé*. Además se pueden observar melodías internas dentro de este arpegio. También se encuentran entre uno y dos acordes por compás, donde el bajo está indicado solo hacia el primer tiempo de cada compás; posteriormente se encuentran en aumentación rítmica al llegar a las partes secuenciales de la pieza, que en su presentación secuencial se ve en tres apariciones por círculo de 4tas. (Esta característica es presentada cada vez que aparecen las secuencias).

Por su parte, el allegro contiene un trabajo más elaborado, tanto en su estructura rítmica como en su polifonía en comparación con el preludeo. Presenta una métrica de 3/8, y en su mayoría mantiene el ritmo armónico de negra con puntillo. Posiblemente sea el contra argumento del preludeo, ya que el preludeo siempre muestra su línea melódica principal en la voz de arriba, y el allegro cierra la obra con la línea melódica principal variada entre las voces del movimiento. Es preciso resaltar que las secuencias del allegro son muy parecidas a las del preludeo debido a que también tienen tres presentaciones por secuencias; sin embargo en este caso las secuencias no van por círculo de 4tas, sino con una escala que por lo general desciende en el bajo resaltando las notas E - C natural - D.

Tanto el preludeo como el allegro comparten un material melódico muy importante que se desarrolla en el transcurso de toda la obra y del mismo modo en la fuga. Es un material que dentro de la fuga hace parte fundamental del sujeto el cual como se vio anteriormente explicado, es el material melódico principal de la fuga, y este sujeto nos muestra una bordadura inferior entre las notas D-C#-D, la cual es recurrente como material principal de toda la obra.

El sujeto tiene implícita una armonía de tipo tónica – dominante – tónica y reproduce el coral “Von Himmel hoch, da komm ich her” (“desde lo alto del cielo vengo”). Las tres notas iniciales desempeñan un papel importantísimo en todo el (preludio, fuga y allegro). Este coral fue utilizado por Bach innumerables veces, entre otras en las variaciones canónicas para órgano, y también, casi literalmente, en la fuga 23 del primer volumen del “*Wohltemperiertes Clavier*”. (Fernández, 2003:45)

A continuación veremos dos gráficas que muestran la relación del material compartido entre preludio y allegro, y en esta medida se tratarán los materiales de la fuga.

Material recurrente

(Hector Quine, 1974:1)

Como se puede observar en la gráfica anterior se presenta el material D-C#-D en el preludio c.1, este material es recurrente en todo el preludio, incluyendo presentaciones iniciales, y secuencias.

Teniendo en cuenta el material del preludio, lo relacionaremos con el del allegro.

Material recurrente

Escala ascendente

(Hector Quine, 1974:8)

Como se puede observar, este es un fragmento del allegro c.c. 57 – 59, conserva el mismo material tratado por una bordadura inferior de la misma manera que el preludio. El allegro procura mantener la intensidad del material en partes importantes de la obra como inicios de frase o en secuencias, solo que en este caso no se aborda desde la tonalidad original D, sino que lo desarrolla mediante una escala ascendente desde E, hasta llegar a la dominante A.

La fuga BWV 998, esta escrita en una métrica de 4/4. Es una de las composiciones que para algunos analistas y comentaristas de Bach fue experimento de fuga. Según Eduardo Fernández no se debe tomar este “experimento” como algo peyorativo. Una de las razones anteriores de la que se habla de la fuga como experimento es debido a su rareza en cuanto a la forma ya que se encuentra como fuga – divertimento – fuga, que de igual manera se puede denominar como fuga “da capo”. Esta denominación quiere decir que la presentación principal de la fuga se vuelve a presentar una vez finaliza el divertimento, escrita exactamente igual.

A continuación se expondrá el sujeto principal de la fuga y sus diferentes apariciones de éste mismo.



(Hector Quine, 1974:3)

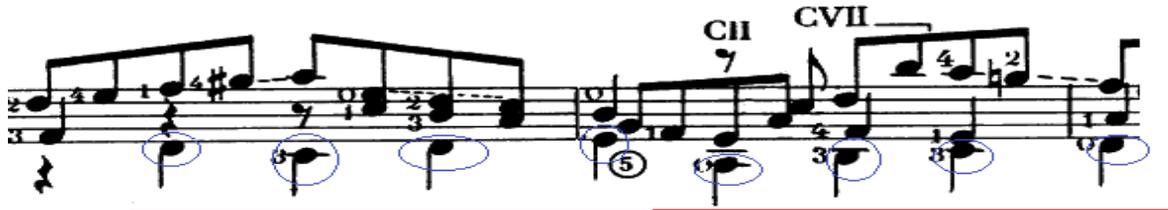
Como se puede observar en la gráfica anterior el sujeto de la fuga está expuesto. Comienza en el 2do tiempo del compás, dándole prioridad a la llegada al primer tiempo del siguiente compás. Si observamos el sujeto completo esta resaltado con una línea negra y dividido en 2 líneas rojas punteadas; así pues se sugiere una intensión de pregunta y respuesta entre estas mismas.

En la primera línea roja aparece el material (D, C#,D) en la tonalidad original, y de la misma manera usado en el preludio y allegro. En la segunda línea roja, una respuesta de la primera intensión del sujeto cerrándola perfectamente en la tonalidad de D.

Si observamos la intensión de los materiales usados en el preludio, fuga allegro, siempre podemos ver que se exponen de a 3 notas. También el mismo nombre es expuesto a 3 partes, las secuencias del preludio y allegro están a 3 partes y de la misma manera los episodios (secuencias) de la fuga y la forma de esta misma (fuga “da capo”), están expuestos a 3 partes. Al parecer no es una mera coincidencia, sino la idea de resaltar alguna creencia religiosa, muy posiblemente relacionada con el coral mencionado líneas atrás.

“La gran mayoría de las secuencias que aparecen en el (“preludio, fuga y allegro”) también presentan 3 términos. Parecería tratarse de una intensión numerológica, dados el sentido místico y religioso del número 3: la trinidad (padre, hijo y espíritu santo).” (Fernández, 2003:32).

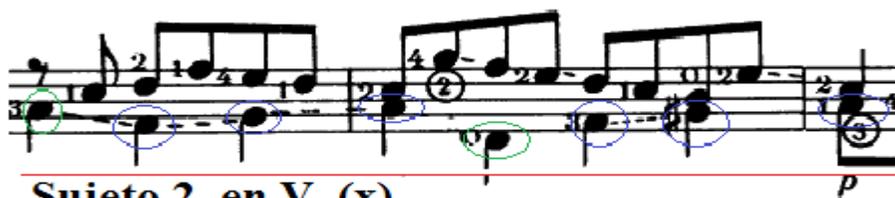
A continuación veremos en un esquema, la forma de la fuga, las diferentes apariciones de los sujetos y sus desarrollos mediante los episodios.



Sujeto 3, en I, sin ajustes.

(Hector Quine, 1974:3)

Como se puede observar en la gráfica anterior, el sujeto # 3, aparece en la voz del bajo, acompañado de material contrapuntístico (el sujeto aparece redondeado con los círculos azules para mas especificación), haciendo una imitación perfecta, simplemente expuesto una 8va por debajo del sujeto dado originalmente.



Sujeto 2, en V, (x).

(Hector Quine, 1974:3)

En la gráfica anterior podemos observar el sujeto #2, expuesto en el V grado A, de la tonalidad original D, con ajustes (x), que en este caso son las notas redondeadas con color verde, debido a que no cumplen con la imitación perfecta. Si observamos la nota La, que es la primer nota redondeada en verde, comienza un tono y medio por arriba de Fa que es la bordadura inferior, y el sujeto original comienza la primer nota medio tono por encima de la bordadura inferior. De la misma manera ocurre con Re, también encerrada en color verde ya que hace un salto de 3ra mayor ascendente hacia la siguiente nota, y en el sujeto original, se muestra como grados conjuntos ascendentes.

Los sujetos expuestos anteriormente, se pueden abordar desde un punto de vista interpretativo de dos formas. La primera de ellas es resaltando más el sujeto que el material contrapuntístico que lo acompaña, sin embargo esto no quiere decir que uno pierda interés en la polifonía, ya que hace parte indispensable de la composición. La segunda forma, es abordando todas las voces por igual, desde un punto de vista dinámico, tratando de hacer reguladores equitativos para todas las voces. De igual forma no hay que dejar a un lado el sujeto ya que es parte esencial del tratamiento de la fuga.

De la misma forma en que se presenta el sujeto por medio de toda la fuga, se exponen materiales recurrentes de la segunda mitad del sujeto hacia el final del mismo,

mostrándonos uniones (links) entre las frases y los episodios. Posiblemente podría tratarse de una preparación para el desarrollo de los materiales.

CII CII CIII

Segunda parte del sujeto ajustado (x) Segunda parte del sujeto ajustado (x)

(Hector Quine, 1974:5)

La gráfica anterior nos muestra los c.c. 52 – 53 en la parte del divertimento, conexiones entre frases, que desde un punto de vista analítico se podría ver como preparaciones del material para desarrollarlos, teniendo como resultado: frases con el sujeto - Links o conectores - episodios de desarrollo. (Los ajustes están encerrados en círculos azules).

Teniendo en cuenta el tratamiento de los sujetos, y de la preparación del desarrollo de los materiales mediante los links, se tratará el tema de los episodios debido a que son partes indispensables de la fuga para desarrollar los materiales por medio de las modulaciones y/o énfasis en grados de la tonalidad mediante el tratamiento de la secuencia. A continuación se tomará un fragmento del episodio 2 de la fuga, de los c.c. 55 – 57.

D: I V7/IV V6/5/IV Em: ii 6/5 Vii 6/5 Vii 7 V7 ii

○ n.p. (nota de paso)
 □ ap. (apoyatura)
 — sugerancia de articulación.

(Hector Quine, 1974:6)

Este episodio hace parte fundamental del divertimento de la fuga. Como se puede observar, en la gráfica anterior, se encuentra un punto secuencial bastante notorio, tanto a nivel interpretativo como escrito. El desarrollo del material de los sujetos, por medio de arpeggios y modulaciones directas, se puede observar en este caso en la secuencia que comienza en la tonalidad original D. Luego modula al siguiente fragmento secuencial en Em, teniendo en cuenta que las notas de paso para el cifrado funcional del barroco no se escriben como agregados. Además estas notas de paso muestran un material visto anteriormente en los sujetos pero no cumplen las características principales de bordadura inferior, precisamente porque se está desarrollando el material mediante los arpeggios.

Las indicaciones escritas en azul son sugerencias de articulación en las frases secuenciales, para tener siempre la intensidad de la llegada hacia los tiempos fuertes del compás, y de esta manera se entenderán más las intensiones armónicas, de tensión a relajación.

Como último punto de gran importancia en la fuga BWV 998, encontramos unos materiales característicos dentro de la primera parte de la pieza, provenientes de los estilos interpretativos utilizados en las composiciones de Johann Sebastian Bach. Estos elementos característicos son las suspensiones, tratadas desde el estilo francés, y vistas anteriormente en los estilos interpretativos. Estas suspensiones se vieron abordadas en la explicación dada en la obertura de la Obertura francesa en Si menor, por blancas o negras con puntillos suspendidas entre 2 o 3 tiempos, y resueltas descendentemente por un ornamento en fusas hacia una corchea. Si bien podemos observar el siguiente ejemplo en este caso es reiterativa la utilización de suspensiones en corcheas y resoluciones de la misma forma, se tiene como resultado un trabajo de contrapunto bastante complejo con respecto a las apariciones de los sujetos.

Gráfica c.c 11 – 13.

Resoluciones.
 Suspensiones recurrentes en toda la Fuga, de la fuga.
 Sujeto 4, en IV, (x)
 Ajustes (x)

(Hector Quine, 1974:3)

Hay algunos elementos que se pueden generalizar como es la utilización del sujeto, con sus imitaciones respectivas o apariciones expuestas en diferentes grados de la tónica. También el uso de los episodios, con el fin de desarrollar los materiales del sujeto y en ciertas ocasiones, la utilización de los links entre frases y episodios.

5.0 Conclusiones.

Mediante el trabajo realizado se pudieron observar temas puntuales como el contexto histórico de Johann Sebastian Bach, orígenes de la fuga, y estilos interpretativos, los cuales facilitaron el entendimiento para abordar el análisis de la fuga BWV 998. El intérprete tiene que conocer o por lo menos tener la idea del contexto en el que se escribió la obra, debido a que cada composición es diferente según su contexto histórico y estilístico. Además, como se explicó en el tema de los instrumentos de cuerda pulsada, las obras de J.S.Bach, fueron escritas para instrumentos del período barroco; por esta razón hay que entender que las transcripciones hechas para guitarra, contienen un nivel de dificultad alto desde un punto de vista técnico, por la forma en la que está construido el instrumento.

En general la música se puede llevar a un nivel interpretativo muy profundo, teniendo en cuenta los estilos que se estén abordando (en este caso el estilo barroco), si el análisis realizado cumple algunas pautas que los maestros de música en general sugieren, como: mantener un fraseo propuesto por el compositor (mantener una idea de fraseo ligado para este caso de la fuga BWV 998), tener claras las articulaciones de este fraseo (Tener la claridad de comienzos y finales de frases, ya que no siempre las frases comienzan en los primeros tiempos del compás), tener una idea clara de los resultados tímbricos de los instrumentos barrocos. (Es importante tener claridad de estos resultados sonoros para adquirir una mejor idea a la hora de interpretar la obra).

La fuga BWV 998 fue analizada de una manera organizada según su desarrollo de los materiales. Además los otros dos movimientos de la obra fueron integrados al análisis interpretativo, ya que se relacionaban entre si, tal como fue demostrado. De esta forma el intérprete puede tomar la decisión de seguir este orden expuesto, a la vez tomar decisiones interpretativas sobre el tratamiento del sujeto y sus episodios con las articulaciones sugeridas, para una mejor comprensión del discurso musical.

6.0 **Bibliografía:**

- Andrés, Ramón. 2005. “*Los días, las ideas y los libros*”. Barcelona, El Acantilado, 2005.
- Ferguson, Howard. 1967. “*Bach’s LautenWerck*”. Oxford University press.
- Fernández, Eduardo. 2003. “*Ensayos sobre las obras para laúd de J.S.Bach*”. Uruguay: ART Ediciones.
- Geck, Martin. 2006. “*Johann Sebastian Bach: Vida y obra*”. Orlando, Florida: Harcourt.
- Grout, Donald Jay y Palisca, Claude V. 2001 “*Historia de la música occidental, I*”. quinta edición. Madrid: Editorial Alianza.
- Henning, Uta. 1982. “*The Most Beautiful among the Claviers: Rudolf Richter’s Reconstruction of a Baroque Lute- Harpsichord*”. Oxford University press.
- Jeppesen, Knud. 1992. “*Counterpoint, the polyphonic vocal style of the sixteenth century*”. New York: Dover publications, inc.
- Koonce, Frank. 2002. “*Johann Sebastian Bach, the solo lute Works, Edited for Guitar by Frank Koonce*”. San Diego, California: Neil A. KjosMusic Company.
- Quine, Héctor. 1974. “*Prelude, fugue and allegro, BWV 998, for lute*” England: O.U.P.
- Stauffer, George B. 2000. “*Vida de Bach, algunas cuestiones cambiantes sobre la práctica de la interpretación*”. Madrid: Cambridge universitypress.
- Suryanata, Joseph. 1996. “*Fantasie # 1, John Dowland*” Anthony Dossi.
- Wolf, Christoph. 2008. “*Johann Sebastian Bach, el músico sabio, la biografía definitiva del genio musical del barroco, capítulo 9: músico y estudioso*”. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l.

Bibliografía virtual:

- Carlos. 2010. (gráfica) “*Weiss, Silvius Leopold – el laúd*” <<http://guerraypaz-carlos.blogspot.com/2012/03/silvius-leopold-weiss-el-laud.html>> [consulta: 17 de marzo de 2012].
- Grove Music Online “*le fugue*” <http://www.javeriana.edu.co/biblos/bases_datos/bases_areas_artes.php> [consulta: 12 de octubre de 2011]
- Mugartegi, Aritz. 2012. (gráfica) “*Tiorba*”. *Viasettevalli, Perugia - Italia*. <<http://instrumundo.blogspot.com/2012/04/tiorba-laud-atiorbado-laucud-atiorbado.html>> [consulta: 01 de mayo de 2012]
- Torralba, Antonio. 2007. (gráfica) “*instrumentos para el programa de Góngora. II. Archilaud*” <http://elblogdecincosiglos.blogspot.com/2007/09/instrumentos-para-el-programa-de-gngora_10.html> [consulta: 24 de noviembre de 2011]